

Zyklische Dichtung im Expressionismus:

Gottfried Benns *Gehirne* und Ernst Stadlers *Der Aufbruch*

**Exemplarische Untersuchung einer charakteristischen
Kompositionsform der literarischen Moderne**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde

im Fachbereich 3
Sprach- und Literaturwissenschaften
an der Universität-GH Siegen

vorgelegt von:

**Verena Halbe
Kard.-Jaeger-Str. 6
57482 Wenden**

Siegen, Dezember 1999

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	7
<hr/>	
2. DIE LITERARISCHE MODERNE	13
<hr/>	
2.1	VORBEMERKUNG 13
2.2	DATIERUNG DER LITERARISCHEN MODERNE 14
2.3	ABGRENZUNG DER LITERARISCHEN GEGENÜBER DER ÄSTHETISCHEN UND GESAMTGESELLSCHAFTLICHEN MODERNE 18
2.4	DIE GESAMTGESELLSCHAFTLICHE ALS KONTEXT DER LITERARISCHEN MODERNE 21
2.5	GRUNDZÜGE DER LITERARISCHEN MODERNE: ALLGEMEINE NEUERUNGEN UND SPEZIFISCHE GESTALTUNGSFORMEN 25
2.5.1	ALLGEMEINE NEUERUNGEN 26
2.5.2	BEISPIELE MODERNER GESTALTUNGSFORMEN 30
2.5.3	DER ZYKLUS ALS ‚MULTIFUNKTIONALE‘ MODERNE KOMPOSITIONSFORM 35
2.6	GRUNDZÜGE DES FRÜHEN EXPRESSIONISMUS ALS CHARAKTERISTISCHER PHASE DER LITERARISCHEN MODERNE 42
2.6.1	FORSCHUNGSÜBERBLICK 43
2.6.2	KONKRETE THEMEN- UND STILTENDENZEN 45
<hr/>	
3. DER ZYKLUS: DEFINITORISCHE, KATEGORIALE UND GATTUNGSHISTORISCHE BETRACHTUNG	51
<hr/>	
3.1	VORBEMERKUNG 51
3.2	DEFINITION 51
3.3	KATEGORIEN 56
3.4	GATTUNGSHISTORISCHER ÜBERBLICK DES ZYKLUS VOM BAROCK BIS ZUM SYMBOLISMUS 59
3.4.1	LYRIK 60
3.4.2	PROSA 66
3.5	DER ZYKLUS IM EXPRESSIONISMUS 71
3.5.1	LYRIK 72
3.5.1.1	Georg Heym: <i>Der Ewige Tag</i> 72
3.5.1.2	Franz Werfel: <i>Wir sind</i> 79
3.5.1.3	August Stramm: <i>Du. Liebesgedichte</i> 86
3.5.2	PROSA 92
3.5.2.1	Georg Heym: <i>Der Dieb</i> 92
3.5.2.2	Kasimir Edschmid: <i>Die sechs Mündungen</i> 97
3.5.3	RESÜMEE 103

4. ANALYSE VON GOTTFRIED BENNS <i>GEHIRNE</i>	109
4.1 ZYKLISCHE GESTALTUNG BEI BENN	109
4.1.1 ZYKLISCHES LEBENSVERSTÄNDNIS	111
4.1.2 ZYKLISCHE WERKE: EIN EXEMPLARISCHER ÜBERBLICK	117
4.2 <i>GEHIRNE ALS ZYKLUS</i>	127
4.2.1 DIE ‚OFFENE EINHEIT‘ DES WERKES: ZU VARIANTEN DER ‚NOVELLEN‘-PUBLIKATION UND ZUR ZYKLUSÜBERGREIFENDEN PRÄSENZ DER RÖNNE-FIGUR	127
4.2.2 <i>GEHIRNE ALS ZYKLISCHES WERK IN DER SICHT DER FORSCHUNG</i>	129
4.3 ERZÄHLSITUATION	133
4.4 FABEL	139
4.5 DER MONAGONIST WERFF RÖNNE	149
4.6 THEMATIK	154
4.6.1 DIE KRISE DER WIRKLICHKEIT UND DES ICH	154
4.6.1.1 Der Verlust von Wirklichkeit und Ich bei Benn	154
4.6.1.2 Verlust der gegenständlichen Umwelt	157
4.6.1.3 Verlust der sozialen Umwelt	161
4.6.1.4 Verlust der personalen Identität	166
4.6.2 WIRKLICHKEIT UND ICH REKONSTITUIERENDE LÖSUNGSVERSUCHE	171
4.6.2.1 Substitutionsformen sozialer Integration	171
4.6.2.2 Anwendung rationaler Prinzipien mit naturwissenschaftlicher Ausrichtung	177
4.6.3 WIRKLICHKEIT UND ICH TRANSZENDIERENDE LÖSUNGSVERSUCHE	187
4.6.3.1 Begriffliche Abgrenzung der verschiedenen Aspekte	187
4.6.3.2 Regression	191
4.6.3.3 Traum	199
4.6.3.4 Kunst	206
4.6.4 RESÜMEE DER THEMATIK IM ZYKLUS	214
4.6.4.1 Thematische Interdependenzen im Gesamtzyklus	214
4.6.4.2 Thematischer poetischer Ablauf	218
4.7 DAS LEITMOTIV DES GEHIRNS	224
4.8 SPRACHE UND STIL	229
4.9 RESÜMEE	235
5. ANALYSE VON ERNST STADLERS <i>DER AUFBRUCH</i>	241
5.1 ZYKLISCHE GESTALTUNG BEI STADLER	241
5.1.1 GRUNDZÜGE VON STADLERS LEBENS- UND KUNSTVERSTÄNDNIS	241
5.1.2 FRÜHE ZYKLEN: <i>BALDUR</i> UND <i>PRÄLUDIEN</i>	243
5.2 <i>DER AUFBRUCH ALS ZYKLISCHES WERK IN DER SICHT DER FORSCHUNG</i>	245
5.3 MOTIVIK	247
5.3.1 VORFRÜHLING	250

5.3.2	AUFBRUCH	253
5.3.3	HINGABE UND RAUSCH	257
5.3.4	TRAUM	262
5.3.5	EINKEHR	264
5.3.6	WESEN	266
5.3.7	DIE PROBLEMATIK DES SPIEGELMOTIVS	269
5.3.8	RESÜMEE DER MOTIVIK IM ZYKLUS	270
5.4	THEMATIK	273
5.4.1	RELIGIOSITÄT UND EROTIK	274
5.4.1.1	Religiosität und Erotik in Kombination	274
5.4.1.2	Erotik	277
5.4.1.3	Religiosität	279
5.4.2	SOZIALES	281
5.4.3	SYMBOLISTISCHE KUNST	287
5.4.3.1	Forschungsüberblick	287
5.4.3.2	Kritische Auseinandersetzung mit symbolistischer Kunst	289
5.4.4	RESÜMEE DER THEMATIK IM ZYKLUS	294
5.5	BILDLICHKEIT	295
5.5.1	DIE STADT	297
5.5.2	DAS LAND	298
5.5.3	WASSER	299
5.5.4	BLUT	300
5.5.5	FEUER	301
5.5.6	KRIEG	302
5.5.7	MUSIK UND LICHT	302
5.5.8	TAGES- UND JAHRESZEITEN	303
5.5.9	FARBMETAPHORIK	304
5.5.10	RESÜMEE DER BILDLICHKEIT IM ZYKLUS	305
5.6	ZEIT UND ZEITERFAHRUNG	306
5.7	SPRECHSITUATION	308
5.8	SPRACHE UND STIL	310
5.8.1	STILFIGUREN	311
5.8.1.1	Syntaktische Figuren	311
5.8.1.2	Semantische Figuren	314
5.8.1.3	Phonetische Figuren	316
5.8.2	SPRACHLICHE BESONDERHEITEN: WORTFELDER UND WORTARTEN	319
5.9	METRUM UND RHYTHMUS	321
5.9.1	STRÖMENDER UND BAUENDER RHYTHMUS	322
5.9.2	DER GESTAUTE RHYTHMUS	324
5.9.3	ZWISCHEN FLIEBENDEM UND GESTAUTEM RHYTHMUS	324
5.9.4	RESÜMEE DER RHYTHMIK IM ZYKLUS	326
5.10	AUFBAU DER GEDICHTE	327
5.11	RESÜMEE: DER AUFBRUCH – POETISCHE HEILIGUNG ODER ENTWERTUNG DES LEBENS?	331

LITERATURVERZEICHNIS**341**

PRIMÄRLITERATUR: WERKE UND TEXTSAMMLUNGEN**341****SEKUNDÄRLITERATUR****343**

A) LITERATUR ZU GOTTFRIED BENN

343

B) LITERATUR ZU ERNST STADLER

347

C) LITERATUR ZUR LITERARISCHEN MODERNE

350

D) LITERATUR ZUM EXPRESSIONISMUS

354

E) LITERATUR ZU: ZYKLUS, LITERARISCHEN GATTUNGEN/FORMEN UND TEXTANALYSE

358

Abkürzungsverzeichnis

Benn, Gottfried: Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, Hrsg.: Bruno Hillebrand, Frankfurt am Main 1989. Die vier Bände werden folgendermaßen abgekürzt:

- Ged. = Band 1 (Gedichte)
- PuA = Band 2 (Prosa und Autobiographie)
- EuR = Band 3 (Essays und Reden)
- SuS = Band 4 (Szenen und Schriften)

Stadler, Ernst: Dichtungen, Schriften, Briefe, Kritische Ausgabe, Hrsg.: Klaus Hurlebusch; Karl Ludwig Schneider, München 1983. Der darin enthaltene Zyklus *Der Aufbruch* wird folgendermaßen abgekürzt:

- DA = *Der Aufbruch* (S. 117-185)

Zitierweise

Werktitel werden im laufenden Text kursiv gedruckt. Einzelne Texte wie Gedichte oder Novellen werden ebenso wie wörtliche Zitate in doppelte Anführungsstriche gesetzt. Hervorhebungen der Verfasserin dieser Arbeit werden als solche markiert. Die Autoren von Forschungsbeiträgen (Sekundärliteratur) werden im laufenden Text durch Kapitälchen akzentuiert. Die zitierten Texte werden bei ihrer Erstnennung mit Autor, Titel, ggf. Untertitel, Erscheinungsort und -jahr sowie der Seitenzahl bzw. der Seitenzahlen aufgeführt. Alle weiteren Male werden Autor, Titel und Seitenzahl(en) angegeben. Umfassende bibliographische Angaben finden sich auch im Literaturverzeichnis.

Rechtschreibung

Da die Dissertation 1996 begonnen wurde, wurden die Regeln der damals gültigen Rechtschreibung beachtet. Auf eine Umstellung auf die Regeln der Rechtschreibreform wurde aus pragmatischen Gründen verzichtet.

1. Einleitung

Die Komposition poetischer Zyklen erfreut sich in verschiedenen literarhistorischen Epochen differierender Beliebtheit. So stellen z. B. diverse romantische Autoren ihre Texte in zyklische Zusammenhänge, ebenso wie viele Schriftsteller der Moderne um 1900. Neben Autoren, die symbolistischen Strömungen zugerechnet werden wie George, Rilke und Schnitzler sind mit Stramm, Lasker-Schüler, van Hoddiss, Goll, Zech, Werfel, Heym, Edschmid, Trakl, Stadler und Benn etliche Expressionisten zu nennen. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob es sich dabei um eine literarische Modeerscheinung, eine unreflektierte Übernahme literarischer Traditionen, um pragmatisch bedingte Publikationssynthesen oder einfach um Zufallskonstellationen handelt. Dagegen spricht nicht nur die gehäufte Präsenz zyklischer Werke in den ansonsten deutlich verschiedenen Richtungen sowohl in der Moderne um 1900 generell als auch innerhalb des Expressionismus, sondern auch der bewußte Traditionsbruch der Literaten. Die überlegte Plazierung und Gruppierung einzelner Texte in sowie ihre partielle Neukonzeption für zyklische Kontexte läßt die Annahme pragmatisch-zufälliger Textsammlungen ebenfalls unwahrscheinlich erscheinen. Die Häufigkeit zyklischer Gestaltung in der literarischen Moderne läßt vielmehr einen Zusammenhang zwischen zeittypischen – ästhetischen, sozialen, geistesgeschichtlichen, erkenntnistheoretischen etc. – Sachverhalten und der Wahl zyklischer Formen vermuten.¹

Die ästhetische Moderne setzt sich bekanntlich mit Krisenphänomenen wie Sinnauflösung, Zerbrecen der Totalitätserfahrung und dem sogenannten Wirklichkeitsverlust auseinander. Diese (und weitere) Phänomene manifestieren sich u. a. als Sprachkrise und Krise der literarischen Formen. Einerseits drückt sich dies in der Schilderung des zentralen Erlebnisses der Fragmentarisierung aus, andererseits in der unentwegten Suche nach dem verlorenen Ganzen, in Versuchen ästhetischer Totalitätsstiftung. Die Renaissance des Zyklus in der literarischen Moderne bzw. im Expressionismus als einer ihrer charakteristischen Phasen könnte darin gründen, daß sich hier eine ästhetische Möglichkeit bietet, auf die veränderte Wahrnehmung einer urbanisierten, schnellebigen, vieldimensionalen und als sinnvolles Ganzes nicht mehr faßbaren Realität zu antworten. So besteht eine zentrale Funktion zyklischer Gestaltung in der Integration des Vielfältigen in eine umfassende Form, womit sowohl die Erfahrung des Disparaten ästhetisch reflektiert werden kann als auch der Versuch, aus dem Neben-, Gegen- und Ineinander des Diversen eine neue Einheit zu stiften. Die Untersuchung der spezifischen Voraussetzungen und der gegenüber der Tradition modifizierten Formen und Funktionen des

¹ Auch biographische, persönliche Gründe können hier eine Rolle spielen, die gegebenenfalls Erwähnung finden. Allerdings läßt die Häufung des zyklischen Gestaltungsmodus in bestimmten literarischen Strömungen bzw. zu bestimmten Zeiten allgemeinere, überindividuelle Einflüsse als plausibel erscheinen – die natürlich immer vom jeweiligen Autor (ästhetisch) individuell verarbeitet werden!

Zyklus als bedeutender Kompositionsform der literarischen Moderne, insbesondere in ihrer expressionistischen Erscheinungsform, ist Ziel dieser Arbeit.

Angesichts der Vielzahl der Untersuchungen zur ästhetischen Moderne mag man sich wundern, daß vor nicht allzu langer Zeit konstatiert wurde, wir stünden „immer noch in einer Anfangsphase der Erforschung der europäischen Ästhetikgeschichte in der Moderne.“² Zumindest hinsichtlich des Zyklus als einer charakteristischen Kompositionsform (nicht nur) der literarischen Kunst der Moderne³ läßt sich diese These jedoch eindeutig verifizieren. Dies ist um so erstaunlicher, als der zyklische Kontext literarischer Werke, wie IHEKWEAZU feststellt, „gegenüber dem Gesamtwerk, den Quellen, der Biographie etc. der ihnen am nächsten stehende und damit zunächst zu berücksichtigende Bedeutungszusammenhang“⁴ ist. Die jeweilige zyklische Struktur eines Werkes ist für ein vertieftes Textverständnis insofern von besonderem Interesse, als der einzelne Text in seiner gleichzeitigen Funktion als Teiltext eines größeren Ganzen eine Bedeutungsmodifikation erfährt.

Die Untersuchung nimmt also mehrere Forschungsdesiderate in Angriff: Zunächst trägt die Behandlung des Zyklus in der literarischen Moderne zum Erkenntniszuwachs hinsichtlich dieser Periode bei – zumal der Zyklus auch im Kontext anderer Gestaltungsmodi und Techniken der literarischen Moderne thematisiert wird, wodurch Zusammenhänge zwischen den diversen ‚Modernismen‘ aufgezeigt werden. Zudem stehen zyklische Strukturen und Zusammenhänge von Werken generell eher selten im Mittelpunkt des Forschungsinteresses. Das bedeutet, daß nur wenige detaillierte, poetologische Untersuchungen zum Zyklus existieren. Eine Vertiefung des bisherigen Erkenntnisstandes wird hier dadurch erreicht, daß anhand konkreter Beispiele untersucht wird, mit welchen Mitteln die spezifisch zyklische Kohärenz der Texte gestiftet werden kann, inwiefern in Lyrik und Epik verschiedene, inwiefern gleiche Faktoren eine Rolle spielen bzw. unterschiedliche Textkonstituenten vergleichbare Funktionen erfüllen. Dem erwähnten Forschungsdefizit hinsichtlich des Zyklus als spezifischer Kompositionsform der Moderne wird durch die hierzu vorgenommene Fokussierung der Formen und Funktionen des Zyklus in diesem Kontext getragen. Dies ermöglicht ihr erweitertes Verständnis als spezifisch *moderne* Formen und Funktionen. Vor allem der frühe Expressionismus als diesbezüglich sehr fruchtbare Phase wurde bislang in der Forschung vernachlässigt.⁵ Die Eingrenzung der Analyse auf Zyklen des Expressionismus erklärt sich sowohl aus diesem Faktum als auch aus der sich hierin eindrücklich abzeichnenden Manifestation innovativ-moderner Komponenten.

Die Auswahl eines epischen und eines lyrischen Zyklus in dieser Untersuchung liegt darin begründet, daß der expressionistische Zyklus gattungsübergreifend diskutiert werden

² **Kemper, D.; Vietta, S.:** Einleitung, in: Ästhetische Moderne in Europa, Hrsg.: Dieselben, München 1997, S. 1.

³ Tatsächlich ist zu dieser Zeit z. B. auch in der Malerei eine Tendenz zu zyklischer Gestaltung erkennbar. Hier interessiert allerdings primär der literarische Zyklus.

⁴ **Ihekweazu, E.:** Goethes West-östlicher Divan. Untersuchungen zur Struktur des lyrischen Zyklus, Hamburg 1971, S. 43.

⁵ Die Beliebtheit des Zyklus im Symbolismus ist in der Forschung schon mehrfach erwähnt worden und ist als zentrales Forschungsprojekt einer Dissertation daher weniger interessant. Auf detailliertere Literaturhinweise wird in dieser Einleitung generell verzichtet, da alle einleitenden Bemerkungen und Thesen in der Dissertation ausführlich unter Einbezug sämtlicher Forschungsbeiträge erläutert werden.

soll. Zyklische bzw. zyklenähnliche dramatische Werke – wie die sogenannten Stationendramen⁶ oder Sternheims umfangreiches *Aus dem bürgerlichenHeldenleben*⁷ – werden hier aus forschungspragmatischen Gründen nicht näher erläutert. Eine dramenzyklische Untersuchung würde Fragestellungen notwendig machen zum Verhältnis von textueller Grundlage und szenischer Umsetzung, von Zuschauer- versus Leserrezeption u. a. m., die den Rahmen der Arbeit sprengen würden. Wichtige gattungsübergreifende Entwicklungsmomente und Erscheinungsformen sind zudem anhand von Prosa und Lyrik aufzeigbar. Um von Einzelbeispielen auf generelle Tendenzen des Expressionismus schließen zu können bzw. die Sicht für das Ganze anhand der Darstellung des ausgewählten Exempels zu öffnen, wurden mit Stadler und Benn bewußt zwei Autoren ausgewählt, die nicht derselben innerexpressionistischen Gruppierung zugeordnet werden. Die Begrenzung auf zwei Zyklen wurde vorgenommen, um eine (möglichst) umfassende Analyse unter Einbezug aller relevant erscheinenden Untersuchungsaspekte durchführen zu können, die dem komplexen, vielschichtigen Untersuchungsobjekt des Zyklus gerecht wird. Eine Erhöhung des exemplarischen Wertes bzw. eine zusätzliche Fundierung der Erkenntnisse über den Zyklus soll allerdings dadurch gewährleistet werden, daß die beiden Hauptanalysen um mehrere Kurzanalysen zu Zyklen dieser und anderer Autoren⁸ erweitert werden.

Die spezifische Auswahl von Gottfried Benns *Gehirne* und Ernst Stadlers *Der Aufbruch* basiert neben der Diversität der Autoren darauf, daß beide zentrale Figuren des Expressionismus waren. Die wesentliche, zukunftsweisende Funktion Bennischer Dichtung (bereits) in dieser Phase ist unumstritten. Stadler gehört ebenfalls zu den „kanonisierten Hauptvertretern“⁹ und seine Gedichte sind in vielen expressionistischen Anthologien zu finden, wenn auch hinsichtlich seiner Lyrik unterschiedliche Werturteile gefällt wurden¹⁰ und er zunehmend in Vergessenheit zu geraten droht. Die zyklische Struktur betreffend ist der Gedichtband ebenso wie Benns Prosazyklus zweifellos aufschlußreich, wobei beide Werke hinsichtlich dieses Aspektes bislang selten oder nur am Rande untersucht wurden. Der Mangel an diesbezüglichen Forschungen ist ein weiterer Grund der Textselektion. Wenn man sich die zahlreichen Publikationen zu Benn vergegenwärtigt, mag dieser Sachverhalt überraschen. Hier darf allerdings das Ausmaß des Gesamtwerkes Benns, dessen ‚genuin‘ expressionistisches Schaffen nur einen

⁶ Diese lassen sich als zyklenähnlich bezeichnen, da die einzelnen ‚Stationen‘ meist größere Selbständigkeit besitzen als die Akte eines traditionellen Stückes; dennoch sind sie mehr als ‚Teiltex-te‘ denn als ‚Einzeltexte‘ zu verstehen.

⁷ Eine Möglichkeit der Aufführung des gesamten Zyklus (bestehend aus 11 geschlossenen Dramen) ist ausgeschlossen und auch als Leseerlebnis werden die Stücke wohl kaum je im zyklischen Kontext wahrgenommen; eine Zyklusanalyse wäre hier vom rezeptionsästhetischen Standpunkt aus (wenn man die theatrale Inszenierung als Realisationsform des Zyklus nimmt) problematisch.

⁸ Der Einbezug des ‚zyklischen Werkkontextes‘ von Stadler und Benn ermöglicht darüber hinaus eine genauere Einsicht in die spezifischen Voraussetzungen zyklischen Gestaltens bei diesen beiden Autoren.

⁹ **Haupt, J.:** Ernst Stadler und Hugo von Hofmannsthal. Die Ambivalenz einer literarischen Beziehung, in: Ders.: Konstellationen Hugo von Hofmannsthals, Salzburg 1970, S. 82; vgl. auch **Brinkmann, R.:** Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen, Stuttgart 1980, S. 273.

¹⁰ Da innerhalb der Untersuchung Wertschätzungen des Werkes nicht zur Debatte stehen, seien an dieser Stelle zwei Beispiele genannt: Während SCHNEIDER den Gedichtzyklus als „ein Kernstück expressionistischer Literatur“ (**Schneider, K. L.:** Die Dichtungen Ernst Stadlers, in: Ernst Stadler: Dichtungen, Schriften, Briefe, Hrsg.: Ders.; K. Hurlebusch, München 1983, S. 889) bezeichnet, rechnet MUSCHG Stadler – neben Heym – zu den „schmalen Talente[n] der Frühzeit“ (**Muschg, W.:** Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus, München 1963, S. 23).

kleinen Teil ausmacht, ebenso wenig außer acht gelassen werden wie der Schwerpunkt des Forschungsinteresses auf Bennis Lyrik. Wenn die Prosa thematisiert wird, dann oft als Hilfsmittel zur Erläuterung der Lyrik¹¹, oder die späte, sogenannte absolute Prosa betreffend. Die Vernachlässigung des Zyklischen ist bei der beträchtlichen Anzahl von Monographien zu den verschiedensten Thematiken besonders insofern erstaunlich, als *Gehirne* keinesfalls der einzige Zyklus Bennis ist, sondern ein eklatant zyklischer Nexus Bennis Schaffen generell kennzeichnet. Eine Untersuchung der Werke Bennis und Stadlers unter diesem Gesichtspunkt bedeutet, daß diese zwar nicht völlig neu, aber doch *anders* gelesen werden, wodurch Impulse zum Überdenken bisheriger Deutungen gegeben werden sollen.

Den Schwerpunkt der Dissertation bildet demnach die umfassende Analyse der beiden Zyklen unter besonderer Beachtung ihrer zyklischen Strukturen. Entsprechend der Konzentration auf das ‚ästhetische Material‘ dominiert die hermeneutische Vorgehensweise, die hier allerdings weniger die einzelnen Novellen und Gedichte als vielmehr den jeweiligen Zyklus insgesamt fokussiert. Entsprechend werden alle im Sinne zyklischer Kohärenzstiftung wichtigen Textkonstituenten berücksichtigt. Der Einbezug relevanter literatur- und gattungsgeschichtlicher Phänomene soll das Textverständnis vertiefen. Daher findet eine synchron ausgerichtete literarhistorische Einbettung der Texte in den engeren Kontext des Expressionismus wie auch den weiteren der literarischen Moderne statt, die durch einen diachronen Querschnitt der gattungsgeschichtlichen Entwicklung des Zyklus vervollständigt wird. Die hermeneutische Methode wird zudem erweitert um Erkenntnisse bzw. Kategorien und Verfahren aus diversen wissenschaftlichen (Teil-) Disziplinen. So wird der gesamtgesellschaftliche Hintergrund der Moderne umrissen. Psychologische Elemente im Sinne relevanter biographischer Fakten der Autoren können die Argumentation gegebenenfalls bekräftigen, wobei immer zwischen poetischem Sprecher und Autor differenziert wird. Textlinguistische Wissensbestände spielen vor allem bezüglich der Definition und Kategorisierung des Zyklus, aber auch im Rahmen der Stil- und Sprachanalyse eine Rolle. Zudem werden rezeptionsästhetische Überlegungen hinsichtlich moderner Gestaltungsformen angestellt. Indem der Untersuchungsgegenstand solcherart ‚methodenpluralistisch‘ von mehreren Perspektiven aus bzw. in verschiedenen Kontexten betrachtet wird, soll ein profunderes Verständnis seiner spezifischen Charakteristika ermöglicht werden und die Evidenz der Argumentation insgesamt erhöht werden.

Abschließend sei der Aufbau in der hier gewählten Reihenfolge skizziert. Da innerhalb der Kapitel Einführungen in die jeweils zu behandelnde Thematik erfolgen, genügt an dieser Stelle ein komprimierter Überblick. Im folgenden zweiten Kapitel steht die literarische Moderne im Mittelpunkt, um einsichtig machen zu können, inwiefern der expressionistische Zyklus eine für sie charakteristische Kompositionsform darstellt. Nach einer Erörterung der Datierung der literarischen Moderne wird ihre Abgrenzung gegenüber der ästhetischen und gesamtgesellschaftlichen Moderne vorgenommen. Da sich die literarische Moderne mit der sämtliche Lebensbereiche betreffenden, generellen Umbruchssituation der sogenannten gesamtgesellschaftlichen Moderne auseinandersetzt, wird diese kurz hinsichtlich ihrer übergrei-

¹¹ Daß die Prosa selbst so nur „in verkürzter Sehweise“ wahrgenommen wird, bemerkt auch VÖLKER (vgl. **Völker, L.:** Gottfried Benn. Sprache - Form - Wirklichkeit, Münster 1989, S. 11).

fend erkennbaren Merkmale und Auswirkungen skizziert. Die folgende Darstellung von Grundzügen der literarischen Moderne umfaßt allgemeine Neuerungen – gesehen im gesamtgesellschaftlichen Bedingungsgefüge – wie auch spezifische Gestaltungsformen. Hierauf Bezug nehmend wird der Zyklus als ‚multifunktionale‘ moderne Kompositionsform in Form (hypo-) thetisch-genereller Überlegungen vorgestellt. Zuletzt erfolgt eine Kurzdarlegung des frühen Expressionismus als charakteristischer Phase der literarischen Moderne.

Das dritte Kapitel widmet sich dem Zyklus. In einem ersten Teil dieses Kapitels findet eine theoretische Erörterung des Zyklus statt, die dessen Definition und Kategorienbildung umfaßt. Wichtige Zykluskonstituenten wie sein motivisch-thematisches Zentrum, gesamtzyklische Interdependenzen zwischen den einzelnen Texten sowie die sukzessive Verknüpfung zu einem ‚poetischen Ablauf‘ werden hier erarbeitet und expliziert, um darauf aufbauend eine Arbeitsdefinition zu entwickeln. Anhand der verschiedenen Arten des poetischen Ablaufes erfolgt die Kategorisierung. Im zweiten Teil wird zunächst ein gattungshistorischer Überblick über den Zyklus vom Barock bis zum Symbolismus gegeben, um die Veränderung des modernen Zyklus gegenüber traditionelleren Varianten sichtbar zu machen. Danach wird – in Form von Kurzanalysen – ein erstes Bild des Zyklus im Expressionismus anhand ausgewählter Werke entworfen. Die Kurzanalysen basieren auf der zuvor entwickelten Arbeitsdefinition und Kategorisierung, die solcherart konkretisiert und gegebenenfalls spezifiziert werden. Neben der jeweiligen Zyklusstruktur steht die Frage im Vordergrund, inwiefern die im zweiten Kapitel aufgestellte These des Zusammenhangs zwischen der zyklischen Darstellungsweise und zeittypischen Erfahrungen im einzelnen zutrifft.

Im vierten Kapitel wird Gottfried Benns *Gehirne* ausführlich analysiert. Zunächst wird der generellen Fragestellung zyklischer Gestaltung bei Benn nachgegangen. Benns in vielerlei Schriften dokumentiertes zyklisches Lebens- und Geschichtsverständnis wird als ein die zyklische Dichtung potentiell begünstigendes Moment erläutert, und einige seiner expressionistischen Zyklen werden im exemplarischen Überblick dargestellt. Danach werden mehrere Aspekte der Wahrnehmung des Zyklus als ‚offener‘ oder ‚geschlossener‘ textueller Einheit kurz erörtert: die Varianten der Textpublikation, die zyklusübergreifende Präsenz der Rönne-Figur und *Gehirne* als zyklisches Werk in der Sicht der Forschung. Nach dieser den Zyklus im Werk-, Publikations- und Rezeptionskontext beleuchtenden Hinführung erfolgt die Textanalyse im engeren Sinne. Mit der Analyse der Erzählsituation, der Fabel und der Rönne-Figur werden generell grundlegende Elemente narrativer Texte thematisiert. Da diese im konkreten Textbeispiel jedoch einen Bedeutungsverlust erfahren, der andererseits einen Bedeutungsgewinn der (ohnehin zentralen) Thematik impliziert, steht diese mit ihren Hauptaspekten der krisenhaften Ich- und Wirklichkeitserfahrung und Versuchen der Bewältigung dieser Problematik im Fokus der Analyse. Danach wird das titelgebende Leitmotiv des Gehirns in seinen verschiedenen Facetten dargestellt. Eine Schilderung sprachlich-stilistischer Besonderheiten vervollständigt die Analyse. Abschließend werden alle Ergebnisse im Zusammenhang betrachtet und zu einem Resümee verdichtet.

Das fünfte Kapitel, das sich mit Ernst Stadlers *Der Aufbruch* befaßt, ist ähnlich wie das vorangehende gegliedert. Im Rahmen der Darstellung zyklischer Gestaltung bei Stadler wer-

den diesbezüglich relevante Grundzüge seines Lebens- und Kunstverständnisses skizziert wie auch zyklische Strukturen der frühen Werke *Baldur* und *Präludien*. Da (neben Einzelveröffentlichungen) keine anderen Zusammenstellungen der Gedichte existieren und der Punkt eines zyklusübergreifenden Protagonisten gattungsbedingt ebenfalls wegfällt, wird vor der eigentlichen Analyse nur noch der Forschungsstand zum zyklischen Charakter von *Der Aufbruch* skizziert. Einen Schwerpunkt der Zyklusanalyse bildet die Untersuchung der Motive, die in der Lyrik meist einen ähnlichen Stellenwert wie Fabel und Figuren in der Prosa besitzt. Weiterhin werden die Themen detailliert dargestellt, die sich mit generellen – religiösen, erotischen, sozialen – Fragen ebenso befassen wie mit der expressionistischen Problematik der Auseinandersetzung mit dem Symbolismus. Statt eines dominanten Leitmotivs oder -symbols sind hier mehrere Metaphern und Symbole von großer Wichtigkeit, so daß im folgenden die extensive Bildlichkeit des Zyklus erläutert wird. Die insgesamt einen Schwerpunkt bildende Betrachtung von Zeit und Zeiterfahrung, der Sprechsituation, von Sprache und Stil, Metrum und Rhythmus sowie dem Aufbau der Gedichte vervollständigt die Analyse.¹² Das abschließende Resümee verdichtet alle Ergebnisse und widmet sich der strittigen Frage, ob der Zyklus eine poetische ‚Heiligung‘ im Stadlerschen Sinne oder eine Entwertung des Lebens impliziert.

Hinsichtlich beider Werke ist die im Rahmen des hermeneutischen Vorgehens bereits erwähnte Besonderheit zu betonen, daß in allen Partialanalysen der verschiedenen Untersuchungsaspekte der *Gesamtext*, der Zyklus, im Vordergrund steht. Die zyklische Kohärenz, die sich – insgesamt, gleichsam simultan betrachtet – in der Formierung eines Interdependenzgeflechtes und – sukzessiv betrachtet – in der Formierung eines spezifischen poetischen Ablaufes manifestiert, wird so anhand der Untersuchung der sie konstituierenden Elemente herausgearbeitet und sichtbar gemacht. Dabei werden die jeweils untersuchten Aspekte (wie z. B. der thematische Zusammenhang und die thematische Abfolge) zunächst isoliert erörtert und resümiert. Doch bereits innerhalb der Zyklusanalyse werden sie zu den anderen Elementen in Beziehung gesetzt, wobei das Resümee am Ende dieses Kapitels eine umfassende Zusammenschau des Einzelnen realisiert. Das sechste Kapitel der Dissertation vergleicht die Resultate der beiden Zyklusanalysen miteinander und formuliert, unter Einbezug der zuvor angestellten Überlegungen und Untersuchungen zum Zyklus im Kontext der Moderne, in kondensierter Form das Untersuchungsergebnis. Dieses versteht sich nicht als unangreifbare ‚Wahrheit‘, sondern als Schlußwort, das zur weiteren kritischen Diskussion anregen möchte.

¹² Einige dieser Punkte sind bei Benn in andere Untersuchungsbereiche integriert, so die Rolle der Zeit in die Thematik der Krise, der Aufbau in den Untersuchungsaspekt der Fabel. Metrum und Rhythmus spielen im Prosazyklus keine Rolle. Sprechsituation und Erzählsituation sind wiederum miteinander vergleichbar.

2. Die literarische Moderne

2.1 Vorbemerkung

Die Problematik epochaler Klassifizierung ist bereits verschiedentlich thematisiert worden: so z. B. mit Akzent auf der Schwierigkeit der Belegung prozessualer Entwicklungen mit feststehenden Begriffen¹, dem konventionellen Status epochaler Etikettierung², ihrer Definierbarkeit nur in Abhängigkeit von vorangehenden ‚Epochen‘³, der Simultaneität von Disparatem⁴ oder der Zäsurendetermination als einer Entscheidung, die kein ‚objektives‘ Ausmaß einer Epoche erfassen kann, sondern nur „einen Einblick in die Prämissen dieser Entscheidung gewährt.“⁵ Diese und andere generelle Schwierigkeiten epochaler Deskription erscheinen hinsichtlich der Definition der sogenannten Moderne potenziert, insofern die besonders seit dem 19. Jahrhundert wachsende Komplexität und Pluralisierung gesamtgesellschaftlicher Prozesse – der literarische Sektor inbegriffen – eine eindimensionale Perspektive auf Zeit- bzw. literarische Strukturen nicht mehr gestatten.⁶ Das Faktum, daß sich solcherart heterogene Literatur einem einheitlichen Zugriff entzieht, spiegelt sich auch in der Kontroversität der Forschungsdebatte um die Moderne. Grundsätzlich kann festgehalten werden, daß bei aller Disparatheit durchaus signifikante und miteinander assoziierte Tendenzen und Strömungen erkennbar sind, die den Gebrauch des Terminus ‚Moderne‘ prinzipiell rechtfertigen⁷, wenn auch ihre Charakterisierung immer nur eine vorläufige und revidierbare sein kann. Hier stellt sich nun die Frage, in welchem Ausmaß die Behandlung der Moderne im Rahmen des Dissertationsthemas notwendig und sinnvoll ist und inwiefern sich besagte Schwierigkeiten einschränken lassen.

Um die Moderne dem Analysandum des Zyklus als einer sie kennzeichnenden Kompositionsform angemessen skizzieren zu können, sind Beschränkung und Differenzierung erforderlich. Differenziert wird zunächst innerhalb der literarischen Moderne⁸ zwischen der ‚Makroepoche‘ ca. seit dem Ende des 18. Jahrhunderts und der Moderne im engeren Sinn als dem Konglomerat der neuen literarischen Strömungen um die 20. Jahrhundertwende (2.2).

¹ Vgl. **Schulz, G.:** „Eine Epoche, die sobald nicht wiederkehrt“. Zu den Anfängen der Moderne in der deutschen Literatur um 1800, in: Zur Geschichtlichkeit der Moderne, Hrsg.: G. Hemmerich; T. Elm, München 1982, S.144.

² Vgl. **Schulz-Buschhaus, U.:** Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung, in: Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte, Hrsg.: H.-U. Gumbrecht; U. Link-Heer, Frankfurt/M. 1985, S. 214.

³ Vgl. ebd., S. 216.

⁴ Vgl. **Steinwachs, B.:** Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen, in: Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte, a. a. O., S. 317.

⁵ **Japp, U.:** Literatur und Modernität, Frankfurt/M. 1987, S. 295.

⁶ Vgl. **Steinwachs, B.:** Was leisten (literarische) Epochenbegriffe?, a. a. O., S. 317.

⁷ Diverse Tendenzen werden bei der Moderne-Definition in gebotener Kürze angesprochen.

⁸ Diese wird hier in Beschränkung auf den deutschsprachigen Raum betrachtet.

Zudem wird unterschieden zwischen der literarischen, der ästhetischen Moderne und der Modernisierung innerhalb der Gesellschaft (2.3), erwartungsgemäß die literarische Moderne fokussierend.⁹ Dennoch erweist sich eine knappe Erläuterung der ‚gesamtgesellschaftlichen Moderne‘ insofern als sinnvoll, da die literarische Moderne sich in enger Anlehnung an und Auseinandersetzung mit ihr formiert bzw. wechselseitige Einflüsse zwischen gesellschaftlichem Bedingungsgefüge und literarischer Gestaltung erkennbar sind (2.4). Aufgrund der Vielzahl wichtiger Erkenntnisse in der Moderne-Forschung kann sich die Untersuchung die ausführliche Diskussion verschiedenster Theoreme ersparen. Statt dessen werden nach einer Skizzierung zentraler Charakteristika der Moderne im engeren Sinne (2.5.1) einige ihrer konkreten Ausformungen selektiert, die speziell im Umfeld zyklischer Gestaltung bedeutsam sind (2.5.2). Darauf folgt eine erste theoretische Formulierung möglicher Formen und Funktionen des modernen, insbesondere des expressionistischen Zyklus (2.5.3). Aufgrund der Fokussierung auf Zyklen dieser literarischen Strömung wird abschließend die spezifische Modernität des Expressionismus kurz darlegt (2.6).

2.2 Datierung der literarischen Moderne

Einhergehend mit den vielfältigen Definitionen des Modernen in der Literatur ergeben sich die verschiedensten Datierungsversuche. Diverse Datierungsmöglichkeiten des Beginns wie auch der Dauer der literarischen Moderne sind selbst wiederum zum Thema mehrerer Untersuchungen¹⁰ geworden. Letztlich demonstrieren die diversen Resultate die Unzulänglichkeit zeitlicher Fixierung überhaupt.¹¹ Dennoch zeigen die zwei Hauptdatierungsstränge der Forschung (einmal um die Schwelle zum 19., einmal zum 20. Jahrhundert) wichtige Veränderungen in der Literatur an. Verschiedene Gründe sprechen für ein Modell, das die Anfänge der literarischen Moderne in der deutschen Romantik verankert. Die drei meistgenannten Faktoren werden daher im folgenden kurz aufgeführt unter Einbeziehung der Fragestellung ihrer Konstanz respektive ihres Wandels in der Moderne um 1900. Danach werden verschiedene Aspekte genannt, die eine engere Definition der Epoche favorisieren, um abschließend die temporale Fixierung der hier gewählten Betrachtungsweise zu begründen.

⁹ Die Erörterung verschiedener Theorien der Moderne (gesellschaftlicher und/oder literarischer) würde zu weit führen, zumal der Fokus dieser generell sehr komprimierten Schilderung der literarischen Moderne auf ihren konkreten Erscheinungsformen liegt. Einen Kurzüberblick über die Moderne-Theorien von Benjamin, Adorno, Habermas und Luhmann gibt **Müller, H.:** Giftpeile : zu Theorie und Literatur der Moderne, Bielefeld 1994.

¹⁰ Zum Moderne-Beginn vgl. z. B.: **Vietta, S.:** Die literarische Moderne : eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard, Stuttgart 1992, S. 17ff.; vgl. **Japp, U.:** Kontroverse Daten der Modernität, a. a. O., S. 129f. Die Diskussion um Dauer/Ende der Moderne manifestiert sich besonders in der Abgrenzung von Moderne und Postmoderne, wobei die Postmoderne als nach-moderne, als Moderne-parallele oder als Phase innerhalb der (andauernden) Moderne gesehen wird; vgl. **Lobsien, E.:** Das literarische Feld. Phänomenologie der Literaturwissenschaft, München 1988, S. 16; vgl. **Grimminger, R.:** Aufstand der Dinge und der Schreibweisen. Über Literatur und Kultur der Moderne, in: Literarische Moderne, Hrsg.: Ders. (u. a.), Reinbek bei Hamburg 1995, S. 17f.; vgl. **Schönert, J.:** Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne, in: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft, Hrsg.: C. Wagenknecht, Stuttgart 1988, S. 404; vgl. **Fues, W. M.:** Text als Intertext: zur Moderne in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, Heidelberg 1995, S. 230; vgl. Auch den Theorien-Überblick bei **Welsch, W.:** Unse-re postmoderne Moderne, Weinheim 1991, S. 45ff.

¹¹ Deshalb plädiert RIHA dafür, „sich überhaupt aus der allzu engen Vorstellung eines punktuellen Ursprungs zu lösen.“ (**Riha, K.:** Prämoderne – Moderne – Postmoderne, Frankfurt/M. 1995, S. 19.)

VIETTA erwähnt die seit der Romantik zunehmende Wichtigkeit des Innovationsgedankens als „einem treibenden Faktor der literarischen und ästhetischen Moderne, die dadurch den Charakter einer ständigen Selbstüberbietung der Stile erhält.“¹² SCHULZ sieht die sich abzeichnende Stilvielfalt der Romantik im Zusammenhang einer unüberschaubar werdenden Welt.¹³ SCHÖNERT spricht hingegen im Kontext der Explikation der Moderne vom „literarischen Innovationsschub zwischen 1885 und 1925“¹⁴ und auch GRIMMINGER vertritt die Ansicht, daß Innovation zusammen mit der Entwicklung der Massenkultur und dem Industrialisierungsschub erst an der Schwelle des 20. Jahrhunderts den Stellenwert einer wirklich zentralen Kategorie erhält¹⁵, sich äußernd in der beschleunigten Abfolge (bzw. verdichteten Koexistenz) kultureller Traditionen¹⁶. Der Stilpluralismus erscheint hier erheblich gesteigert gegenüber dem der Romantik.¹⁷

Ein anderes zentrales Charakteristikum ist die (Selbst-) Thematisierung von und Reflexion auf Sprache und Erkenntnis¹⁸, so u. a. bei F. Schlegel und Novalis. Sprachliche Ambivalenz und Zweifel bezüglich der Korrespondenz von Sprache und Welt werden hier eher positiv im Sinne der künstlerischen Freisetzung sprachlicher Möglichkeiten gedeutet. Die spätere Moderne dagegen – und hier nennt PÜTZ zu Recht Nietzsche als Initiator – verschärft die romantische Sprach- und Erkenntnisproblematik.¹⁹ Auch WIETHEGE spricht hinsichtlich der Moderne um 1900 von einer „potenzierten“ Erkenntniskrise, deren Ursprung sie allerdings schon im „grundsätzlichen Erkenntniszweifel des frühneuzeitlichen Denkens“²⁰ sieht. Sowohl die relativistische Auflösung bis dahin grundsätzlich gültiger antinomischer Kategorien wie Wahrheit und Lüge als auch die progressive Entfremdung vom Freiheitsethos idealistischer Philosophie sind laut PÜTZ für die nachromantische Verstrickung der Kunst „in die Fragwürdigkeit aller Sinnsetzungen“²¹ verantwortlich.

Ein weiteres, in und seit der Romantik wesentliches Moment der literarischen Moderne ist in ihrem Fragmentarismus zu sehen. BÜRGER sieht die Fragmente der Romantiker als erste Antworten auf Erfahrungen von „Beschleunigung geschichtlicher Wandlungsprozesse“ und

¹² Vietta, S.: Die literarische Moderne, a. a. O., S. 36. Auch PLUMPE stellt Innovationsfreude und Traditionskritik bereits in der Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts fest (vgl. Plumpe, G.: Epochen moderner Literatur: ein systemtheoretischer Entwurf, Opladen 1995, S. 32).

¹³ Vgl. Schulz, G.: „Eine Epoche, die sobald nicht wiederkehrt“, a. a. O., S.148.

¹⁴ Schönert, J.: Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne, a. a. O., S. 394.

¹⁵ Vgl. Grimminger, R.: Aufstand der Dinge und der Schreibweisen, a. a. O., S. 18.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 14. Vgl. auch Zmegac, V.: Moderne/Modernität, in: Moderne Literatur in Grundbegriffen, Hrsg: Ders.; D. Borchmeyer, 2. Aufl. Tübingen 1994, S. 281.

¹⁷ JAUSS konstatiert hier zusammenfassend eine „Poetik der Vielstimmigkeit, das Prinzip des Simultanen“ (Jauß, H. R.: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, Frankfurt/M. 1989, S. 76) und stellt ähnlich wie GRIMMINGER hinsichtlich des „Stilpluralismus“ von Symbolismus, Naturalismus und Expressionismus eher ein Verhältnis der Koexistenz als eines der chronologischen Abfolge fest (vgl. ebd., S. 240).

¹⁸ Vgl. Pütz, P.: Einleitung, in: Sprachproblematik und ästhetische Produktivität in der literarischen Moderne, Hrsg.: Japan. Gesellsch. für Germanistik, München 1994, S. 15f.; vgl. Plumpe, G.: Epochen moderner Literatur, a. a. O., S. 60; vgl. auch FUES, der vom zuerst von der deutschen Frühromantik eingeschlagenen Weg des „Bestehen[s] auf der Realität schaffenden Macht des Ich“ (Fues, W. M.: Text als Intertext, a. a. O., S. 245) spricht.

¹⁹ Vgl. Pütz, P.: Einleitung, a. a. O., S. 17.

²⁰ Wiethege, K.: Jede Metapher ein kleiner Mythos: Studien zum Verhältnis von Mythos und moderner Metaphorik in frühexpressionistischer Lyrik, Münster (u. a.) 1991, S. 70.

²¹ Ebd., S. 18f.

„Brüchigwerden zentraler Kategorien individuellen und kollektiven Selbstverständnisses“²². Dennoch dient die mit der ‚Unvollständigkeit‘ gegebene „Anregung der Produktivität des Lesers letztlich [...] dem romantisch-utopischen Programm der Poetisierung der Welt, das heißt der Integration des ‚Subjekts‘ in ein universales Ganzes. In diesem Sinne sind die philosophisch-politischen Fragmente der Frühromantik selbst Totalitätsentwürfe.“²³ Diese Funktion des Fragments – auch eine Funktion der eminent zyklischen Gestaltung dieser Zeit²⁴ – scheint hingegen in späterem modernen Schaffen weniger vorzuherrschen: hier äußert sich im Fragment eher das Scheitern eines Totalitätsprojekts oder der *prinzipielle* Verlust von Totalität, so daß das Fragment der späteren Moderne insgesamt weniger mit der Idee einer (wie auch immer gearteten) Ganzheit oder Universalität verbunden ist.²⁵

Wenn von der Moderne ‚im engeren Sinne‘²⁶ bzw. „dem engeren literarhistorischen Konzept der Moderne“²⁷, der ‚klassischen‘ Moderne²⁸ oder der ‚Moderne schlechthin‘²⁹ die Rede ist, ist immer jene Moderne um die Wende zum 20. Jahrhundert angesprochen, „mit unterschiedlichen Anfangs- und Auslaufphasen im Zeitraum von 1870 bis 1930 (oder bis in die Gegenwart hinein)“³⁰. Für die meisten Autoren umfaßt diese ‚klassische‘ Moderne entsprechend „die europäischen Avantgarden vom Symbolismus und Naturalismus des 19. Jahrhunderts bis zur Neuen Sachlichkeit der 20er Jahre.“³¹ Diese Datierung basiert auf verschiedenen Faktoren:

²² **Bürger, P.:** Prosa der Moderne, Frankfurt/M. 1988, S. 143.

²³ **Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 236.

²⁴ Vgl. z. B. **Peterson, L. B.:** Heinrich Heine and Aleksandr Blok: Two Episodes in the Development of the Modern Lyric Cycle, Ann Arbor 1988, S. 216.

²⁵ Die Tatsache, daß in der Romantik in einer langsam ‚brüchig‘ werdenden Welt dennoch an ihren Zusammenhang, ihre Ganzheit geglaubt wurde, zeigt sich z. B. an „Novalis‘ Idee einer Enzyklopädistik als einer wissenschaftlichen Zusammenschau aller Wissenschaften“ oder an „Friedrich Schlegels Universalpoesie, mit der Welt und Gesellschaft ‚romantisiert‘ und harmonisiert werden sollten, [...] und Schellings Idee von einer ‚Weltseele‘“ (**Schulz, G.:** „Eine Epoche, die sobald nicht wiederkehrt“, a. a. O., S.148f.). Auch in den transzendentalphilosophischen Systemen um 1800, in denen die Romantik laut RICKLEFS noch anzusiedeln ist, sind „das subjektive und realitätskonstituierende Prinzip und das Produkt dieser transzendentalen Tätigkeit, die Realität oder Natur, noch einmal zu einer höchst vermittelten Einheit zusammengeschlossen, so daß beide Pole Geist und Natur, Bewußtsein und Wirklichkeit eine völlig geschlossene Welt darstellten“ (**Ricklefs, U.:** Heines Illusionismus. Die Ablösung des Transzendentalismus als Beginn der Moderne, in: Zur Geschichtlichkeit der Moderne, a. a. O., S. 156).

²⁶ Vgl. z. B. **Hemmerich, G.:** Überlegungen zum Phänomen der Moderne und ihrer Geschichte, in: Zur Geschichtlichkeit der Moderne, a. a. O., S. 35.

²⁷ **Fähnders, W.:** Avantgarde und Moderne 1890 – 1933, Stuttgart; Weimar 1998, S. 5. Für die Moderne bis 1910 wählt FÄHNDERS dabei den Begriff der historischen Moderne, der insofern irreführend ist, weil hiermit weniger die literarische als die (sozial-)geschichtliche Moderne assoziiert wird. Ab 1910 datiert er die historische Avantgarde (vgl. ebd., S. 6) – und faßt diese zusammen mit der ‚historischen Moderne‘ dann als ‚Moderne‘ auf. Diese Differenzierung zwischen Avantgarde und ‚historischer Moderne‘ wirft die Frage auf, ob Symbolismus und Naturalismus (die hier zusammengefaßt werden) weit mehr Affinitäten aufweisen als etwa Expressionismus und Symbolismus.

²⁸ Vgl. **Japp, U.:** Kontroverse Daten der Modernität, a. a. O., S. 133.

²⁹ Vgl. **Schönert, J.:** Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne, a. a. O., S. 395.

³⁰ Ebd., S. 396. KEMPER differenziert hier zwischen einem historisierenden und einem gegenwartsoffenen Modernebegriff (vgl. **Kemper, D.:** Ästhetische Moderne als Makroepoche, in: Ästhetische Moderne in Europa, Hrsg.: Ders.; S. Vietta, München 1997, S. 100).

³¹ **Baßler, M.:** Die Entdeckung der Textur : Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910 – 1916, Tübingen 1994, S. 11. Zur Terminologie sei allerdings kritisch angemerkt, daß der Begriff der Avantgarde(n), wenn auch semantisch nicht völlig festgelegt, meist Literaturströmungen ab „der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts“ meint (**Bollenbeck, G.:** Avantgarde, in: Moderne Literatur in Grundbegriffen, a. a. O., S. 41).

Zum einen besaßen die meisten Autoren dieser Epoche selbst einen ausgeprägten Willen zur Modernität, ein programmatisch-bewußtes Selbstverständnis als Autoren der Moderne.³² Wenn man auch Begriffsentstehung und Selbstverständnis der Moderne nicht als Kriterien epochaler Periodisierung heranziehen kann, so stellt sich zumindest die Frage, ob dieses modernistische Bewußtsein nicht mit einer tatsächlichen Verdichtung – früher eher kontingent-partikularer, nun signifikant-dominanter – moderner Elemente in der Literatur zusammenhängt bzw. ob ein solches Selbstverständnis nicht innovative künstlerische Gestaltung begünstige.

Welcher Zusammenhang zwischen modernem Selbstverständnis und der Modernität der Literatur einer Epoche nun letztendlich bestehen mag – besagte Verdichtung bzw. Kulmination moderner Momente³³ in diesem Zeitraum ist relativ unbestritten.³⁴ Da die zeitgenössischen literarischen Umwälzungen häufig erst im Kontext des gesamtgesellschaftlichen tiefgreifenden Wandels dieser Zeit begreifbar werden³⁵, begründet sich die Definition der Moderne im engeren Sinn zuerst aus diesem meist als extrem krisenhaft erfahrenen Wandel. Auch gilt die fundamentale Bedeutung der multiplen modernen Richtungen dieser Zeit für die zukünftige literarische Entwicklung als verbürgt.³⁶ Neben den späteren Modifizierungen der romantisch-modernen Anfänge an der Schwelle des 20. Jahrhunderts zeigt sich ein weiterer Unterschied zur Literatur des 18. bis Mitte des 19. Jahrhunderts darin, daß als Kriterium des Modernen nun nicht mehr der Gegensatz zur Antike tragend ist, sondern die Autonomisierung der Kunst.³⁷

Die Ausführungen zur Romantik zeigen beispielhaft, daß die Anfänge spezifisch moderner Charakteristika literarischen Schaffens bereits in der Romantik (und partiell auch schon früher³⁸) zu finden sind; ebenso lassen die angedeuteten Radikalisierungen, Modifizierungen wie auch die späteren modernistischen Neuerungen jedoch eine Definition der literarischen Moderne im engeren Sinne als ‚Moderne um 1900‘ plausibel erscheinen. Die Untersuchung des expressionistischen Zyklus legt den Rahmen einer so verstandenen literarischen Moderne auch aus pragmatischen Gründen nahe, indem das Konzept der Langzeit-Moderne viel mehr bzw. komplexere intraepochale Differenzierungen erfordert. Dies zeigt sich z. B. bei VIETTA, der immer wieder Unterschiede zwischen Früh- und Spätphase der Moderne konstatiert bzw.

³² Vgl. z. B. **Köster, U.:** Die Moderne, die Modernisierung und die Marginalisierung der Literatur. Anmerkungen zu einigen Hypothesen über Literatur und Gesellschaft in Deutschland um 1900, in: Polyperspektivik in der literarischen Moderne, Hrsg.: J. Schönert (u. a.), Frankfurt/M. (u. a.) 1988, S. 353; vgl. **Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 18f.

³³ Vgl. genauer Pkt. 2.4.

³⁴ Vgl. z. B. **Japp, U.:** Literatur und Modernität, a. a. O., S. 295.

³⁵ Vgl. genauer Pkt. 2.4 und 2.5. Vgl. z. B. auch **Schönert, J.:** Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne, a. a. O., S. 394ff; vgl. **Köster, U.:** Die Moderne, die Modernisierung und die Marginalisierung der Literatur, a. a. O., S. 366f.

³⁶ Vgl. **Kreuzer, H.:** Zur Periodisierung der ‚modernen‘ deutschen Literatur, in: Zur Lyrik-Diskussion, Hrsg.: R. Grimm, Darmstadt 1974, S. 501.

³⁷ Vgl. **Japp, U.:** Kontroverse Daten der Modernität, a. a. O., S. 131.

³⁸ So setzt z. B. HEMMERICH die literarische Moderne in Bezug zum Beginn der Neuzeit – ein problematisches Unterfangen, das jedoch in einigen Punkten durchaus stichhaltig erscheint (vgl. **Hemmerich, G.:** Überlegungen zum Phänomen der Moderne und ihrer Geschichte, a. a. O., S. 25ff.).

berücksichtigen muß.³⁹ Die zeitlich enger gefaßte Moderne bietet indessen einen überschaubaren Kontext der Untersuchung, in dem die wechselseitigen Beziehungen verschiedener literarischer Stilrichtungen deutlicher zu erkennen sind als im Konzept der Makroepoche. Ohne die Anfänge der Moderne aus dem Blick zu verlieren, liegt demnach der Schwerpunkt dieser Untersuchung auf der Moderne im engeren Sinne, die gemeint ist, wenn im folgenden von der literarischen Moderne gesprochen wird.

2.3 Abgrenzung der literarischen gegenüber der ästhetischen und gesamtgesellschaftlichen Moderne

Die in der Überschrift genannten Aspekte stehen zueinander in einer Relation jeweils gesteigerter Komplexität, d. h. die literarische ist Part der ästhetischen, diese wiederum Teil der gesamtgesellschaftlichen Moderne, wobei die ‚Teile‘ jeweils selbst äußerst komplexe Gefüge innerhalb des übergeordneten Systems darstellen. Im folgenden wird zunächst kurz auf das Verhältnis von literarischer und ästhetischer Moderne eingegangen. Anschließend wird das Konzept der gesamtgesellschaftlichen Moderne und ihr genereller Bezug zur literarischen erörtert.

Aus dem Faktum, daß moderne Entwicklungen nicht nur im literarischen Bereich, sondern in allen Künsten zu finden sind, leitet sich der Terminus der ästhetischen Moderne ab. Affinitäten und Korrespondenzen zwischen den Künsten sind durchaus erkennbar. So bemerkt HEMMERICH hinsichtlich der Malerei: „Impressionismus, Pointillismus, Kubismus sowie die verschiedenen Varianten ‚abstrakter Kunst‘ [...] leisten positiv dies, daß sie im Sinne der grundlegenden Einsicht in die prinzipielle Verlegbarkeit des Standpunkts neue Sichtweisen erschließen.“⁴⁰ Die angesprochenen neuen Sichtweisen beziehen sich vor allem auf die Erkenntnis bzw. Bewußtmachung des *illusionären* Charakters des scheinbar objektiven Eindrucks, den die neuzeitlich entdeckte Zentralperspektive vermittelt. Dieser moderne Perspektivismus schlägt sich auch in der literarischen Kunst nieder, z. B. in Durchbrechungen der Illusion einer fiktionalen Realität. Auch NEUERBURGS Untersuchung zum graphischen Zyklus im Expressionismus läßt viele Gemeinsamkeiten erkennen, sowohl bezüglich der zyklischen Gestaltungsweise als auch bezüglich des literarischen und bildenden Expressionismus, z. B. in der Thematik, der Radikalität der dargestellten Emotionen und künstlerischen ‚Zertrümmerung‘ der sogenannten Wirklichkeit.⁴¹ Dennoch erschweren die unterschiedlichen Darbietungsmodi der verschiedenen Künste eindeutige Parallelisierungen, zudem sind Richtung und Stärke des Einflusses aufeinander schwer auszumachen, und außerdem kann nicht von einer völligen Synchronität moderner Entwicklungen innerhalb der verschiedenen Kün-

³⁹ Vgl. **Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 43, 91, 161 (u. a.). Andererseits muß VIETTA/KEMPER insofern Recht gegeben werden, als die Betrachtung der Makroepoche es erlaubt, „solche Differenzen in der Zeitwahrnehmung und Zeitorientierung als innerlich zusammengehörige Phänomene“ wahrzunehmen (**Kemper, D.; Vietta, S.:** Einleitung, a. a. O., S. 14).

⁴⁰ **Hemmerich, G.:** Überlegungen zum Phänomen der Moderne und ihrer Geschichte, a. a. O., S. 35.

⁴¹ Vgl. **Neuerburg, W.:** Der graphische Zyklus im deutschen Expressionismus und seine Typen 1905-1925, Bonn 1976, S. 34, 45.

ste⁴² ausgegangen werden. Daher werden die Termini der ästhetischen und literarischen Moderne nicht synonym verwendet bzw. die Untersuchung beschränkt sich weitgehend auf die literarische Moderne.

Diese ist im Zusammenhang zu sehen mit einer umfassenden Moderne, die bei verschiedener Akzentsetzung differierend benannt wird: als „wissenschaftlich-technisch-ökonomische Moderne“ oder in Anlehnung an Max Weber als „rationalistische Moderne“⁴³, als politisch-soziale Moderne⁴⁴, als zivilisatorische Moderne⁴⁵, „als Epoche der Gesellschafts-, Kultur-, Literatur- oder Geistesgeschichte“⁴⁶ und als „historische“ im Unterschied zur „epochalen“⁴⁷ bzw. als „realistische“ im Unterschied zur „ästhetischen“⁴⁸ Modernität. Da es im folgenden weniger um bestimmte Bereiche extraliterarischer Moderne als um den Gesamtkomplex und die Feststellung genereller Bezüge zur literarischen Moderne geht, wird hier der umfassende Begriff der gesamtgesellschaftlichen Moderne verwendet, der auch insofern gerechtfertigt ist, als Modernisierungen in den verschiedensten Bereichen⁴⁹ zu erkennen sind, wenn auch möglicherweise nicht immer ganz zeitgleich⁵⁰. Um Mißverständnisse zu vermeiden sei darauf hingewiesen, daß bei aller *insgesamt* sich abzeichnenden Modernisierung die tatsächliche Gesellschaft der Jahrhundertwende, d. h. der Wilhelminischen Ära, in manchen Bereichen kaum als modern bezeichnet werden kann, so beispielsweise im etablierten Kulturbetrieb des Kaiserreichs, der durch einen ausgeprägten Hang zum Konservatismus gekennzeichnet ist – und mit dem sich verschiedene der innovativen Literaturströmungen der Zeit entsprechend kritisch auseinandersetzen.⁵¹ Dennoch rechtfertigt die im Ganzen deutlich umbruchhafte Situation den

⁴² JAPP stellt hierzu fest: „Und ebenso wie die moderne Welt auf der einen Seite von den modernen Künsten auf der anderen Seite zu unterscheiden ist, so sind auch die verschiedenen Künste nicht auf einen generellen Nenner und ein gemeinsames Datum zu verpflichten.“ (Japp, U.: Kontroverse Daten der Modernität, in: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internat. Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 8, Hrsg.: W. Haug; W. Barner, Tübingen 1986, S. 126f.)

⁴³ Vietta, S.: Die literarische Moderne, a. a. O., S. 10.

⁴⁴ Vgl. z. B. Fährders, W.: Avantgarde und Moderne 1890 - 1933, a. a. O., S. 2.

⁴⁵ Vgl. Anz, T.: Gesellschaftliche Modernisierung, literarische Moderne und philosophische Postmoderne, in: Die Modernität des Expressionismus, Hrsg: Ders., Stuttgart (u. a.) 1994, S. 1.

⁴⁶ Schönert, J.: Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne, a. a. O., S. 393.

⁴⁷ Japp, U.: Kontroverse Daten der Modernität, a. a. O., S. 127.

⁴⁸ Japp, U.: Literatur und Modernität, a. a. O., S. 297.

⁴⁹ Vgl. hierzu genauer Pkt. 2.4.

⁵⁰ Hierzu finden sich kontroverse Ansichten. Während SCHÖNERT den denk-, sozial- und kunstgeschichtlichen Beginn der Moderne zeitlich weit auseinanderliegend datiert – wobei die Moderne in der Kunst viel später erfolgt (vgl. Schönert, J.: Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne, a. a. O., S. 393ff.), verankert HEMMERICH die Anfänge der künstlerischen Moderne in der modernen Welt der Neuzeit (vgl. Hemmerich, G.: Überlegungen zum Phänomen der Moderne und ihrer Geschichte, a. a. O., S. 26ff.). Die These einer Phasenverschiebung wird auch von LETHEN verneint, der die historisch variierende „Nähe oder Ferne“ des kulturellen und technischen Systems als „synchrones Ereignis“ versteht (Lethen, H.: Freiheit von Angst. Über einen entlastenden Aspekt der Technik-Moden in den Jahrzehnten der historischen Avantgarde von 1910-1930, in: Literatur in einer industriellen Kultur, Hrsg.: G. Großklaus; E. Lämmert, Stuttgart 1989, S. 96; zur Phasenverschiebung vgl. auch Köster, U.: Die Moderne, die Modernisierung und die Marginalisierung der Literatur, a. a. O., S. 359). Letztlich liegen die Unterschiede der Forschungspositionen weniger in der Sache selbst als in der jeweiligen Definition des künstlerisch Modernen: so nimmt SCHÖNERT eine Entwicklung von Ausklammerung und Kritik zu stärkerer literarischer Verarbeitung lebensweltlicher Moderne an (vgl. S. 403) und vergleichbar nimmt HEMMERICH eine generell *zunehmende* Adaption der künstlerischen Modernität an die wissenschaftliche an (vgl. S. 32ff.).

⁵¹ Besonders der Expressionismus revoltierte gegen das ‚wilhelministische‘ Bürgertum, das einerseits Industrialisierung und Urbanisierung förderte, sich aber andererseits „an konservative und staatshörig übernommene Leitbilder, entleerte Kultur-, Moral- und Religionsvorstellungen [klammerte].“ (Rusch, G.; Schmidt, S. J.: Das Voraussetzungssystem Georg Trakls, Braunschweig 1983, S. 210.)

Terminus der gesamtgesellschaftlichen Moderne, deren Relevanz für die literarische Moderne unbestritten ist.

In der Forschung herrscht über die Anerkennung des prinzipiellen Zusammenhangs beider Bereiche⁵² und die Deskription der Einflußnahme vor allem seitens der gesamtgesellschaftlichen auf literarische Phänomene hinaus auch weitgehend Übereinstimmung hinsichtlich der möglichen Spannweite literarischer ‚Reaktionen‘ bzw. dem insgesamt „spannungsvollen Verhältnis“⁵³, wobei „von scheinbar völliger Kongruenz bis zum nicht minder scheinbaren absoluten Gegensatz alles möglich ist.“⁵⁴ Mit der Thematisierung und (tendenziellen) Widerspiegelung zum einen, Negierung oder Gegenentwurf zum anderen sind simplifizierend die zwei häufig aufgeführten Hauptmanifestationen literarischer Erfahrungsverarbeitung genannt.⁵⁵ Beide Grundtendenzen können dabei mannigfach miteinander verknüpft sein. So wird z. B. die literarische Moderne bzw. ihr enorm irrationalistisches Potential oft als „kritische Opposition“ zur zunehmenden gesellschaftlichen Rationalisierung angesehen⁵⁶ –, „an deren Säkularisations- und Fortschrittsdenken sie gleichwohl teilhat.“⁵⁷

Die literarische Gestaltung der Jahrhundertwende läßt sich natürlich nie vollständig aus gesamtgesellschaftlichen Phänomenen erklären⁵⁸, sondern entwickelt anhand autorenspezifischer Eigenheiten sowie wechselseitiger Einflußnahme verschiedener literarischer Strömungen aufeinander⁵⁹ auch ‚Eigenleben‘. Inwiefern sie als ästhetische Bezugnahme auf zeitbedingte Erfahrungen zu interpretieren ist und welcher Art diese Bezugnahme ist, muß genauer im Einzelfall untersucht werden. Aufgrund der disparaten Phasen und Stilrichtungen innerhalb der Moderne sowie der Variationsbreite und Ambiguität literarischer Formen scheinen allgemeingültige Aussagen nicht möglich zu sein; d. h. die nachfolgend aufgezeigten Verbindungslinien sind *insgesamt* durchaus gegeben, besitzen aber innerhalb der konkreten Richtungen und Werke unterschiedliches Gewicht.

⁵² Vgl. z. B. **Schulz, G.:** „Eine Epoche, die sobald nicht wiederkehrt“, a. a. O., S.144; vgl. **Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 46; vgl. **Kreuzer, H.:** Eine Epoche des Übergangs (1870-1918), in: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 18, Hrsg.: K. von See, Wiesbaden 1976, S. 1. Unterschiede sind allerdings festzustellen bzgl. der angenommenen Dichte der Vernetzung. Während **KÖSTER** ‚Zusammenhänge‘ früherer Modernisierungskonzepte beschreibt und in ihrer Konstruiertheit kritisch hinterfragt, nimmt **LOBSIEN** fast eine Art Abbildungsverhältnis zwischen literarischer Produktion und epochalen Erfahrungen an. Vgl. **Köster, U.:** Die Moderne, die Modernisierung und die Marginalisierung der Literatur, a. a. O., S. 360; vgl. **Lobsien, E.:** Das literarische Feld. Phänomenologie der Literaturwissenschaft, a. a. O., S. 18.

⁵³ **Anz, T.:** Gesellschaftliche Modernisierung, literarische Moderne und philosophische Postmoderne, a. a. O., S. 3.

⁵⁴ **Hemmerich, G.:** Überlegungen zum Phänomen der Moderne und ihrer Geschichte, a. a. O., S. 25.

⁵⁵ Vgl. z. B. **Kreuzer, H.:** Eine Epoche des Übergangs (1870-1918), a. a. O., S. 23.

⁵⁶ Vgl. **Schönert, J.:** Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne, a. a. O., S. 402; vgl. **Kreuzer, H.:** Eine Epoche des Übergangs (1870-1918), a. a. O., S. 23.

⁵⁷ (Beide Zitate aus:) **Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 10. Durch dieses ‚sowohl – als-auch‘ stellt sich (mit anderen Worten bzw. anderem Schwerpunkt) „die Epoche der Moderne in ihrer Ambivalenz zwischen Metaphysik und Antimetaphysik“ dar (**Vietta, S.:** Die Modernekritik der ästhetischen Moderne, in: Ästhetische Moderne in Europa, a. a. O., S. 535).

⁵⁸ Dies bekräftigt auch **KLINGER**, indem sie festhält, daß „die ästhetische Modernität [...] im Modernitätsbegriff der anderen Wertsphären nicht auf[geht].“ (**Klinger, C.:** Flucht, Trost, Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten, Wien 1995, S. 38.)

⁵⁹ Bezüglich dieser (allgemein bekannten) Einflußnahme sei **KREUZER** beispielhaft zitiert: „Denn die ‚Modernismen‘ des Jahrhundertendes sind [...] dialektisch aufeinander bezogene Gegentendenzen, spannungsvolle Richtungsbündel, die nicht zufällig in verschiedenen Gattungen ihre Schwerpunkte gefunden haben.“ (**Kreuzer, H.:** Eine Epoche des Übergangs (1870-1918), a. a. O., S. 22.)

2.4 Die gesamtgesellschaftliche als Kontext der literarischen Moderne

Wichtige Bedingungsfaktoren einschneidender gesellschaftlicher Veränderungen sind der Industrialisierungsschub der Jahrhundertwende⁶⁰, zunehmende Urbanisierung⁶¹ und damit z. B. einhergehender Ausbau des modernen Verkehrswesens⁶² sowie eines anonymen Verwaltungsapparates⁶³, intra- und interwissenschaftliche Spezialisierung⁶⁴ und Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Funktionsbereiche⁶⁵, die rasante Entwicklung in bzw. der Bedeutungszuwachs von Technologie und Naturwissenschaft mit entsprechendem Funktionsverlust von Religion und Metaphysik⁶⁶ sowie die Entstehung und Ausbildung der Massenmedien⁶⁷ etc. Von Interesse sind im folgenden nicht umfassende Deskriptionen dieser und anderer (schon oft explizierter) konkreter gesamtgesellschaftlicher Umwälzungen und ihre Widerspiegelung in der Literatur.⁶⁸ Im Vordergrund stehen vielmehr sich aus diesen konkreten Veränderungen ergebende generell lebens- und bewußtseinsprägende Phänomene, m. a. W. erkennbare Konsequenzen bzw. in der Zusammenschau des Partikularen sich manifestierende allgemeinere Phänomene. Ähnliches gilt für die ebenso bedeutsamen ideellen Einflüsse von Philosophie, Psychologie, Soziologie, Kunst etc., für die hier – stellvertretend für viele – einige wichtige Namen genannt seien: Nietzsche als *der* die Moderne prägende Autor⁶⁹, Freud⁷⁰, Vaihinger⁷¹ und Bergson⁷². Dabei unterminieren die Komplexität und unüberschaubare Vielfalt der Bezi-

⁶⁰ Vgl. z. B. **Petersen, J. H.:** ‚Das Moderne‘ und ‚die Moderne‘. Zur Rettung einer literarästhetischen Kategorie, in: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, a. a. O., S. 141; vgl. **Grimminger, R.:** Aufstand der Dinge und der Schreibweisen, a. a. O., S. 18.

⁶¹ Vgl. z. B. **Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 242; vgl. **Becker, S.:** Urbanität und Moderne: Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900 – 1930, St. Ingbert 1993, S. 11 (u. a.).

⁶² Vgl. **Schönert, J.:** Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne, a. a. O., S. 400.

⁶³ Vgl. **Scherpe, K.:** Ausdruck, Funktion und Medium. Transformationen der Großstadterzählung in der deutschen Literatur der Moderne, in: Literatur in einer industriellen Kultur, a. a. O., S. 141.

⁶⁴ Vgl. **Kreuzer, H.:** Eine Epoche des Übergangs (1870-1918), a. a. O., S. 19.

⁶⁵ Vgl. **Schnackertz, H. J.:** Die Entwicklung der literarischen Moderne in der englischen Prosa: Henry James und Joseph Conrad, in: Die literarische Moderne in Europa, Hrsg.: H. J. Piechotta (u. a.), Opladen 1994, S. 186.

⁶⁶ Vgl. **Kreuzer, H.:** Eine Epoche des Übergangs (1870-1918), a. a. O., S. 16; vgl. **Schönert, J.:** Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne, a. a. O., S. 400.

⁶⁷ Vgl. z. B. **Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 247.

⁶⁸ Solche direkten literarischen Bezugnahmen auf gesellschaftliche Neuerungen in expliziter Thematisierung dessen sind hier auch deshalb weniger interessant, da die Verbindungen relativ offensichtlich sind und daher weniger Erklärungsbedarf hervorrufen.

⁶⁹ Nietzsches immenser und vielfältiger Einfluß auf die literarische Moderne ist immer wieder – autoren-, phasenspezifisch wie generell – hervorgehoben worden. Vgl. z. B. **Plumpe, G.:** Ästhetische Kommunikation der Moderne, Bd. 2, Opladen 1993, S. 36; vgl. **Zmegac, V.:** „In Ketten tanzen“. Nietzsches literarhistorische Perspektiven, in: Weltbürger – Textwelten, Hrsg.: L. Bodi (u. a.), Frankfurt/M (u. a.) 1995, S. 111; vgl. **Meyer, T.:** Nietzsche als Paradigma der Moderne, in: Die literarische Moderne in Europa, a. a. O., S. 145. Zu Nietzsches Einfluß auf den Expressionismus vgl. z. B. **Vietta, S.;** **Kemper, H.-G.:** Expressionismus, München 1975, S. 134ff.; vgl. **Vietta, S.:** Zweideutigkeit der Moderne: Nietzsches Kulturkritik, Expressionismus und literarische Moderne, in: Die Modernität des Expressionismus, a. a. O., S. 16ff.; vgl. **Martens, G.:** Im Aufbruch das Ziel. Nietzsches Wirkung im Expressionismus, in: Nietzsche. Werk und Wirkung, Hrsg.: H. Steffen, Göttingen 1974, S. 115-166.

⁷⁰ Vgl. z. B. **Worbs, M.:** Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende, Frankfurt/M. 1983.

⁷¹ Zum Einfluß Vaihingers im Expressionismus vgl. z. B. **Philipp, E.:** Expressionistische Lyrik, in: Jahrhundertwende, Hrsg.: F. Trommler, Reinbek 1982, S. 323f.; vgl. **Anz, T.;** **Stark, M. (Hrsg.):** Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 – 1920, Stuttgart 1982, S.115.

⁷² Wie Vaihinger war Bergson besonders für den Expressionismus von Bedeutung, vgl. z. B. **Knapp, G. P.:** Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung – Bestandsaufnahme – Kritik, München 1979, S. 19; vgl. **Vietta, S.;** **Kem-**

ge zwischen diesen allgemeineren Erscheinungen jeglichen Wunsch nach erschöpfender Darstellung und erlauben im folgenden nur ein beispielhaftes Aufzeigen einzelner Momente und Verbindungslinien.

Die prozessualen Steigerungen von Säkularisierung und Rationalisierung sind allgemein bekannte Kennzeichen der modernen Welt.⁷³ Wenn Industrialisierung und Verstädterung diese Prozesse auch nicht in Gang gesetzt haben, so haben sie diese zumindest beschleunigt.⁷⁴ Neben dem Einfluß positivistischen und naturwissenschaftlichen Denkens ist im Kontext der Säkularisierung bzw. ihrem komplementären traditionellen Glaubens- und Wertverlust – sowie entsprechendem Bedürfnis neuer Wertsetzung⁷⁵ – Nietzsches Religionskritik und Nihilismuskonzeption zu nennen. Eine Folge des Verlusts absoluter Sinnbezüge zeigt sich bei Nietzsche – und in dessen Nachfolge später laut JAPP z. B. bei Thomas Mann und Ernst Bloch – im Verständnis des Lebens generell bzw. des eigenen Daseins als Experiment.⁷⁶ JAPP erwähnt weiterhin den modernen Perspektivismus als (eine) Konsequenz der bewußten Negation eines transzendenten Letztgegebenen.⁷⁷ Das moderne Bewußtsein der Perspektiviertheit, und damit zusammenhängend der subjektiven Begrenztheit, des Relativismus aller Wahrheit⁷⁸ und des konventionellen Charakters aller Werte ist stark von Nietzsche geprägt worden.⁷⁹ Darüber hinaus hat jedoch auch die progressive Ablösung des positivistisch-mechanischen Denkens durch einen zunehmenden Relativismus *innerhalb* der Naturwissenschaften Anteil an solcherart modernem Bewußtsein.⁸⁰ Meilensteine dieser Entwicklung sind in Einsteins Relativitätstheorie und Plancks Quantentheorie zu sehen, durch die „der Glauben an die Verbindlichkeit des Sichtbaren mit der Einsicht in die Vieldimensionalität der Wirklichkeit und die Subjektivität ihrer Vermittlung verloren [ist].“⁸¹

Diese ‚Violdimensionalität der Wirklichkeit‘, auch als ‚Pluralisierung von Lebenswelten‘⁸² oder Unübersichtlich-Werden der Welt⁸³ gekennzeichnet, führt zu einem weiteren Paradigma der Moderne: dem sogenannten Wirklichkeitszerfall. Wichtige Bedingungsfaktoren

per, H.-G.: Expressionismus, a. a. O., S. 144f.

⁷³ Vgl. z. B. **Kemper, D.; Vietta, S.:** Einleitung, a. a. O., S. 46.

⁷⁴ Vgl. **Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 242.

⁷⁵ So meint M. WEBER: „Je mehr der Intellektualismus den Glauben an die Magie zurückdrängt, und so die Vorgänge der Welt ‚entzaubert‘ werden, ihren magischen Sinngehalt verlieren, nur noch ‚sind‘ und ‚geschehen‘, aber nichts mehr ‚bedeuten‘, desto dringlicher erwächst die Forderung an die Welt und ‚Lebensführung‘ je als Ganzes, daß sie bedeutungshaft und ‚sinnvoll‘ geordnet seien.“ (Zitiert nach **Lobsien, E.:** Das literarische Feld, a. a. O., S.12.)

⁷⁶ Vgl. **Japp, U.:** Literatur und Modernität, a. a. O., S. 323f.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 270f.

⁷⁸ Obgleich Perspektivismus, Subjektivismus und Relativismus nicht erst in der Moderne sichtbar werden, gewinnen sie durch ihre verstärkte Bewußtwerdung und Signifikanz in dieser Epoche den Status ‚moderner‘ Kategorien.

⁷⁹ PÜTZ betont dessen Auswirkung auf die Kunst: „Der erkenntnistheoretische Perspektivismus Nietzsches setzt sich im Bereiche der Dichtung fort als perspektivisches Sehen, Beschreiben und Erzählen; er kehrt wieder als ästhetischer Perspektivismus.“ (**Pütz, P.:** Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann: zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne, Bonn 1975, Einleitung ohne Seitenangabe.) ZIMA bezeichnet Nietzsche als *den* „Denker der Ambivalenz“ (**Zima, P. V.:** Moderne – Postmoderne : Gesellschaft, Philosophie, Literatur, Tübingen 1997, S. 24).

⁸⁰ Vgl. auch MCFARLANES Beschreibung der zunehmenden Infragestellung herkömmlicher Logik in den Naturwissenschaften (vgl. **McFarlane, J.:** The Mind of Modernism, in: Modernism 1890 – 1930, Hrsg.: Ders.; M., Bradbury, London (u. a.), 2. Aufl. 1991, S. 84).

⁸¹ **Wiethage, K.:** Jede Metapher ein kleiner Mythos, a. a. O., S. 71; vgl. **Pachter, H.:** Theorien und Ideologien, in: Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus, Hrsg.: F. Trommler, Reinbek 1982, S. 43f.

⁸² **Schnackertz, H. J.:** Die Entwicklung der literarischen Moderne in der englischen Prosa, a. a. O., S. 186.

⁸³ Vgl. **Grimminger, R.:** Aufstand der Dinge und der Schreibweisen, a. a. O., S. 17.

der Erfahrung eines Realitätsverlustes sind neben oben Genanntem auch die Reiz- und Informationsüberflutung durch die sich ausbreitenden Massenmedien, mit anderen Worten: die durch die beginnende massenmediale Kommunikation konstituierten schnelllebig-multiplen ‚Welten‘, wie auch die erfahrene „Entrealisierung“ der modernen Stadt, die durch die Leere der zu vielen Sensationen bzw. die allgemeine Verdeckung des „Bezeichneten“ durch die „Fülle der Zeichen“⁸⁴ entsteht. Die Einsicht in diese Vieldimensionalität, das Bewußtsein der Partikularität⁸⁵ von Erkenntnisprozessen bzw. das Bewußtsein der subjektiv-relativ begrenzten Qualität des Denkens, der Verlust eines ‚archimedischen Punktes‘ (vor allem im Zerfall des christlichen Weltbildes), die mit dem Zweifel an einer objektiven Realität gegebene Erfahrung der Wirklichkeit als bloße Möglichkeit oder, um mit Vaihinger zu sprechen, als ‚Als-Ob‘⁸⁶, eine Erfahrung, die sich auch in moderner Erkenntnistheorie niederschlägt⁸⁷ – all dies sind Aspekte der vielberufenen Erkenntniskrise⁸⁸ der Moderne. Eng mit dieser verbunden ist die moderne Sprachkrise. Neben dem deutlichen Ausdruck der Erkenntnis- und speziell der Sprachkrise in der künstlerischen Gestaltung wird Sprache auch in anderen Wissenschaften, besonders in der Philosophie zum (problematischen) Thema.⁸⁹

Ein weiteres allgemeines Phänomen, das die existentielle Verunsicherung der modernen Umbruchserfahrung reflektiert, ist die tief empfundene Auflösung der Einheit und Identität des Individuums.⁹⁰ Diese Ich-Dissoziation bzw. Ich-Entfremdung gründet neben psychologischen Erschütterungen traditioneller Persönlichkeitskonzepte – vor allem mittels der Freud-schen Popularisierung des Unbewußten⁹¹ –, neben Einflüssen des speziell seit dem 19. Jahrhundert verbreiteten empiristisch-positivistischen Denkens (Atomisierung des früheren ‚Ganzen‘ in dessen Einzelteile) u. a. deutlich in der besagten Wirklichkeitsauflösung: „Das Subjekt, dem die Welt nicht mehr als *eine* [Hervorhebung V. H.] entgegensteht, an der und durch die es sich selbst verwirklicht, ist nicht das zu sich gekommene Ich, sondern gerade eines, das sich selbst fremd ist.“⁹² Umgekehrt könnte man auch sagen, daß der Wirklichkeitsverlust im Zerfall eines „identischen Selbst“ begründet ist, da mit diesem Zerfall auch „Erfah-

⁸⁴ (Alle Zitate aus:) **Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 281.

⁸⁵ Vgl. **Welsch, W.:** Unsere postmoderne Moderne, a. a. O., S. 77.

⁸⁶ Zu VAHINGERS These eines notwendigen Auseinanderklaffens von ‚subjektivem‘ Denken und ‚objektivem‘ Sein bzw. der utilitaristisch-fiktionalen Natur aller ‚Wahrheit‘ vgl. vor allem die Einleitung seines Werkes. **Vaihinger, H.:** Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus, Neudruck d. 10 Aufl. (1927), Aalen 1986.

⁸⁷ VIETTA spricht von „ihrer [d. i. der mod. Erkenntnistheorie] Auflösung von Wirklichkeit in Deutungen, Deutungssysteme, Kalkulationen, Schemabildungen des Subjekts“ (**Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 152).

⁸⁸ Vgl. z. B. **Piechotta, H. J.:** Einleitung: Die Differenzfunktion der Metapher in der Literatur der Moderne, in: Die literarische Moderne in Europa, a. a. O., S. 9.

⁸⁹ Vgl. z. B. Nietzsches frühe Schrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (in: **Nietzsche, F.:** Werke, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 3.2, Hrsg.: G. Colli; M. Montinari, Berlin (u. a.) 1973, S. 369-384); vgl. auch GRIMMINGERS Resümee der Sprachkritik Nietzsches, Mauthners und Hofmannsthals (in: **Grimminger, R.:** Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende, in: Literarische Moderne, a. a. O., S. 174ff.).

⁹⁰ Dieses Phänomen betrifft die Moderne im engeren Sinn ebenfalls weitaus drastischer als die Makroepoche insgesamt (vgl. auch **Saul, N.:** Experimentelle Selbsterfahrung und Selbstdestruktion: Anatomie des Ichs in der literarischen Moderne, in: Ästhetische Moderne in Europa, a. a. O., S. 336).

⁹¹ Vgl. u. a. **Brinker-Gabler, G.:** Feminismus und Moderne: Brennpunkt 1900, in: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, a. a. O., S. 230.

⁹² **Bürger, P.:** Prosa der Moderne, a. a. O., S. 258.

nung in eine endlose Reihe von punktuellen Gefühlsregungen, Wahrnehmungen und Bewußtseinsakten, denen sich keine Kontinuität mehr abgewinnen läßt⁹³, zerfällt. Der evidente Bezug zur modernen Erkenntnisproblematik bedarf keiner weiteren Erklärung.⁹⁴ VIETTA sieht den geschichtsphilosophischen Beginn der Entfremdung des Ich von seiner Umwelt (und sich selbst) und damit den Beginn der modernen Erkenntniskrise in der „frühmoderne[n] Subjekt-Objekt-Spaltung“, die sich als „methodische Isolation und Ausgrenzung des Erkenntnissubjekts“⁹⁵ vollziehe, die zwar einerseits einen Zugewinn rationaler Selbständigkeit impliziert, der aber andererseits ein „Verlust an sinnlicher Nähe und kollektivem Eingebundensein“⁹⁶ entspricht. Die Vernetzung der Entzweiung von Ich und Umwelt mit dem Verlust der eigenen Selbstgewißheit und Einheit zeigt sich besonders im zwischenmenschlichen Bereich: „Die Auflösung der Kontinuität des Ich und die Unfähigkeit, soziale Beziehungen einzugehen, greifen ineinander.“⁹⁷ Der Ich-Verlust manifestiert sich demnach auch in der epochalen Einsamkeitserfahrung als moderner Grunderfahrung extremer Vereinzelung.⁹⁸

Die Fremdheit der veränderten, pluralisierten Welt wie auch die Schwächung individuellen Selbst-Bewußtseins bedingen u. a. ebenfalls die Erfahrung der bedrohlichen ‚Übermacht der Objekte‘⁹⁹. Die Außenwelt wird *insgesamt* verändert wahrgenommen, d. h. nicht nur die Inhalte der Wahrnehmung ändern sich, sondern auch – analog der verwandelten Welt, ihre Strukturen partiell adaptierend – die Struktur der Wirklichkeitsaneignung. LÄMMERT nennt als Innovationen modifizierter Wirklichkeitsaneignung – sich (u. a.) in Technik und Künsten gleichermaßen äußernd –: „Beschleunigung [...]; raum-zeitlicher Distanz-Schwund: Herstellung von Nähe, Herstellung von Gleichzeitigkeit; – Zergliedern und Zusammensetzen: Montage, Feldvernetzung etc.“¹⁰⁰ Hervorzuheben ist zum einen die Akzeleration, die auch als Dynamisierung des Statischen in Erscheinung treten kann, zum anderen die Tendenz von „der diachronen und sukzessiven Sinn-Erschließung zum synchronen, ganzheitlichen Informationsangebot“¹⁰¹. Diese Neigung zum Denken in synchronen statt diachronen Dimensionen ist zudem als Ausdruck des Verlustes der Verwurzelung in der Tradition bzw. der Geschichte zu werten, die z. T. eine bewußt ahistorische Haltung provoziert.¹⁰² Mit diesen Momenten asso-

⁹³ Ebd., S. 260.

⁹⁴ NIETZSCHE stellt fest: „Die Annahme des Einen Subjekts ist vielleicht nicht notwendig; vielleicht ist es ebensogut, eine Vielheit von Subjekten anzunehmen, deren Zusammenspiel und Kampf unserem Denken und überhaupt unserem Bewußtsein zugrundeliegt. [...] Meine *Hypothese*: das Subjekt als Vielheit“ (Nietzsche, F.: Fragment aus dem Nachlaß, in: Werke, Kritische Gesamtausgabe, Hrsg.: G. Colli; M. Montinari, Bd. 7.3, Berlin (u. a.) 1972, S. 382).

⁹⁵ Vietta, S.: Die literarische Moderne, a. a. O., S. 131.

⁹⁶ Strohmeier, K.: Zur Ästhetik der Krise. Die Konstitution des bürgerlichen Subjekts in der Aufklärung und seine Krise im Expressionismus, Frankfurt a. M. 1984, S. 13.

⁹⁷ Bürger, P.: Prosa der Moderne, a. a. O., S. 148.

⁹⁸ Die wichtige Rolle des Kaffeehauses als ‚Insel‘ literarischer Geselligkeit zu Beginn des Jahrhunderts erklärt sich u. a. aus dieser modernen Vereinzelung: Die Bohème drängt darauf, „die Geselligkeit des literarischen Cafés zum Existenzraum zu erklären, dem letzten, der inmitten zweckrational dominierter Lebenswelten noch verblieben sei.“ (Seibert, P.: Ästhetischer Geselligkeitsraum: Romantischer Salon, Literatencafé, Cyber-Kommunikation, in: Ästhetische Moderne in Europa, a. a. O., S. 373.)

⁹⁹ Vgl. Grimminger, R.: Aufstand der Dinge und der Schreibweisen, a. a. O., S. 32.

¹⁰⁰ Großklaus, G.; Lämmert, E. (Hrsg.): Literatur in einer industriellen Kultur, Stuttgart 1989, S. 15.

¹⁰¹ Ebd., S. 11.

¹⁰² Vgl. hierzu auch die Erläuterung des zyklischen anstelle des teleologischen Denkens unter 2.5.3.

ziiert ist zudem das notwendig Transitorische, Selektive und damit Fragmentarische der modernen Wahrnehmung.

Diese beispielhaft aufgezeigten Momente und Zusammenhänge sollen genügen, um die grundlegenden Wandlungen zu illustrieren, die die gesamtgesellschaftliche Moderne konstituieren. Im Kontext dieser allgemeinen Charakteristika, an denen Einflußfaktoren verschiedenster Art ursächlich beteiligt sind, von denen nur einzelne aufgezeigt werden konnten, werden die im folgenden skizzierten allgemeinen Neuerungen, aber auch die spezifischen Gestaltungsformen in ihrer gesamtgesellschaftlichen Verankerung verständlich.

2.5 Grundzüge der literarischen Moderne: allgemeine Neuerungen und spezifische Gestaltungsformen

Zunächst stellt sich die Frage, ob die ganze Bandbreite literarischer ‚Entgegnungen‘ auf Entwicklungen der gesamtgesellschaftlichen Moderne, d. h. ob auch bewußte Rückgriffe auf traditionelle Formen – in reaktionärer Heimatkunst z. B. – Richtungen der literarischen Moderne darstellen. Obgleich diese Varianten durchaus auch als (eskapistische oder negierende) Antworten auf Zeiterscheinungen interpretiert werden können¹⁰³, werden sie doch zumeist nicht zur Literatur der Moderne gerechnet¹⁰⁴ – zumindest, wenn die Moderne zwar zeitlich fixiert, aber nicht nur über das temporale Kriterium definiert wird. Solche un- bzw. antimodernen Tendenzen innerhalb des zeitlichen Rahmens der Moderne kann man laut JAPP zum einen als periodische Ablösungen modernistischer Richtungen verstehen, zum anderen ist aber in jeder Epoche eine Koexistenz moderner und nicht-moderner Werke festzustellen.¹⁰⁵ Wenn allerdings bei poetischen Rückgriffen auf Traditionelles eine Melancholie erkennbar wird, die den tatsächlichen Verlust dieses Früheren, die irreversible Desillusionierung des Subjekts kenntlich macht, wenn das Spielerische, Konstruierte, Kompensatorische (etc.) sich in der Verwendung des ‚Alten‘ manifestiert – wie z. B. in Wendungen zum Mythisch-Regressiven¹⁰⁶ –, dann sind solche poetischen Rückwendungen durchaus als Ausdrucksformen der literarischen Moderne zu begreifen.¹⁰⁷ Infolgedessen werden hier als Charakteristika der Moderne eine Auswahl derjenigen signifikanter literarischer Epochenphänomene vorgestellt, die neben traditionellen Komponenten verstärkt innovative Züge aufweisen. Die Selektion wird determiniert

¹⁰³ Vgl. **Schönert, J.:** Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne, a. a. O., S. 404; vgl. **Kreuzer, H.:** Eine Epoche des Übergangs (1870-1918), a. a. O., S. 17.

¹⁰⁴ Vgl. **Kreuzer, H.:** Zur Periodisierung der ‚modernen‘ deutschen Literatur, a. a. O., S. 515; vgl. **Piechotta, H. J.:** Vorwort von: Die literarische Moderne in Europa, a. a. O., S. 7; vgl. **Petersen, J. H.:** ‚Das Moderne‘ und ‚die Moderne‘, a. a. O., S. 138.

¹⁰⁵ Vgl. **Japp, U.:** Kontroverse Daten der Modernität, a. a. O., S. 132.

¹⁰⁶ Vgl. besonders 2.5.2 und 4.6.3.2. So schreibt auch VONDUNG, daß den „mystischen Einheitsvisionen der Expressionisten“ ein Verlangen nach (verlorener) Einheit zugrunde liegt, das „aus Leidenserfahrungen geboren“ sei (**Vondung, K.:** Mystik und Moderne : Literarische Apokalyptik in der Zeit des Expressionismus, in: Die Modernität des Expressionismus, a. a. O., S. 148.

¹⁰⁷ VIETTA/KEMPER bestätigen diese Komplexität der Moderne: „In diesem Sinne sind auch die Melancholie über das Vergehen der alten Zeiten und Lebensformen, die historische Idylle [...] selbst modern, da sich in ihnen eine sentimentalische, mithin spezifisch moderne Bewußtseinslage ausdrückt.“ Im Unterschied zu vormoderner Traditionsbindung rekurren diese Ausdrucksformen nicht mehr auf sichere, „externe Autoritäten“ (**Kemper, D.; Vietta, S.:** Einleitung, a. a. O., S. 6).

durch das Kriterium der Untersuchungsrelevanz im thematischen Rahmen der Arbeit, d. h.: nach einem ersten Überblick über die wichtigsten allgemeinen Neuerungen im literarischen Bereich werden einige derjenigen spezifischen Gestaltungsformen der Moderne skizziert, die im Umfeld des Zyklus anzusiedeln sind bzw. mit diesem assoziiert werden können.

2.5.1 Allgemeine Neuerungen

Die die literarische Moderne konstituierenden Merkmale der tendenziell synchronischen Stilpluralität¹⁰⁸, der „sich selbst überholenden“¹⁰⁹ Innovation und damit der Handhabbarkeit verschiedenster Traditionen¹¹⁰ sowie der Sprach- und Erkenntnisproblematik¹¹¹ wurden im Kontext der Datierungsfrage der literarischen Moderne bzw. der gesamtgesellschaftlichen Moderne schon erwähnt. Die ferner immer wieder genannten allgemeinen Topoi der literarischen Moderne, mit obigen Kategorien und untereinander eng verknüpft, sind: die Autonomisierung der Kunst, ihr Gewinn an Selbstbezüglichkeit und ihre Ablösung vom mimetischen Kunstverständnis einerseits, erweiterte Fremdreferenz andererseits sowie der Übergang von normativer zu experimenteller Poetik. Aufgrund der Signifikanz dieser Kriterien (als generalisierende Merkmalszuschreibungen ohne definitorischen Anspruch) werden sie anschließend präzisiert.

Die Eigenständigkeit des Ästhetischen, die seit der Romantik bzw. z. T. auch früher schon proklamiert¹¹², jedoch erst im 20. Jahrhundert verstärkt realisiert wird¹¹³, wird häufig als das Kennzeichen der ästhetischen Moderne schlechthin angesehen. Diese Autonomisierung basiert zum einen auf der Säkularisierung und Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Funktionsbereiche: „Da Kunst als schöne oder nicht mehr schöne Kunst in der Moderne nicht mehr unauflöslich mit religiösen, metaphysischen, kognitiven und moralisch-praktischen Fragestellungen verknüpft ist, kann sie als eigensinnige Wertsphäre Autonomie für sich beanspruchen, die erhebliche ästhetische Verfahrenszugewinne ermöglicht.“¹¹⁴ Zusammenhängend mit dieser Ausdifferenzierung wächst auch der Legitimationsdruck, „im Wettbewerb mit anderen Aussagesystemen die Eigenwertigkeit und spezifische Leistungsfähigkeit ästhetischer Diskurse zu behaupten.“¹¹⁵ Des Weiteren wird auf den tiefgreifenden Wirklichkeitswandel und die damit verbundene Fragwürdigkeit konventioneller Bedeutungen literarisch reagiert durch

¹⁰⁸ Vgl. auch **Gumbrecht, H. U.:** Modern, Modernität, Moderne, in: Geschichtliche Grundbegriffe, Hrsg.: O. Brunner, Stuttgart 1978, S. 93-126.

¹⁰⁹ **Müller, H.:** Giftpfeile, a. a. O., S. 101.

¹¹⁰ Vgl. **Japp, U.:** Literatur und Modernität, a. a. O., S. 42, 321; vgl. auch **Schönert, J.:** Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne, a. a. O., S. 395.

¹¹¹ Vgl. u. a. **Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 8f.

¹¹² ZMEGAC nennt hier z. B. auch Kant und Schiller, die bereits „die Autonomie von Dichter und Dichtung auf den Begriff brachten“ (**Zmegac, V.:** Tradition und Innovation, Wien (u. a.) 1993, S. 14).

¹¹³ Vgl. ebd., S. 43. Vgl. auch **Kemper, D.; Vietta, S.:** Einleitung, a. a. O., S. 30f.; vgl. **Bürger, P.:** Moderne, in: Fischer Lexikon Literatur, Bd. 2, Hrsg.: U. Ricklefs, Frankfurt a. M. 1996, S. 1288. Zu überdenken ist allerdings auch HEMMERICHS kritische Anmerkung, „daß sich die künstlerische Moderne zunehmend gar nicht in jene autonome Freiheit bringt, die zu erringen sie angetreten war.“ (**Hemmerich, G.:** Überlegungen zum Phänomen der Moderne und ihrer Geschichte, a. a. O., S. 34.)

¹¹⁴ **Müller, H.:** Giftpfeile, a. a. O., S. 45.

¹¹⁵ **Schnackertz, H. J.:** Die Entwicklung der literarischen Moderne in der englischen Prosa, a. a. O., S. 186; vgl. auch **Lob-sien, E.:** Das literarische Feld, a. a. O., S. 12.

die „auf sich selbst verwiesene, ihre Ausdrucksmöglichkeiten überdenkende und eigenlegitimierte Literatur“¹¹⁶. Eine weitere mögliche Begründung der Autonomisierung, die HEMMERICH expliziert, liegt in der im Rahmen der Ausbildung des neuzeitlichen technisch-wissenschaftlichen Weltbildes zunehmenden Emanzipation des Wissenschaftlers und in dessen Nachfolge auch des Künstlers und der Kunst.¹¹⁷ Man kann ‚autonome‘ Kunst jedoch auch als Abgrenzung von wissenschaftlich-technischem Denken verstehen wie BÜRGER, der das moderne Kunstprojekt als „ein Stück Protest gegen die moderne Rationalität“¹¹⁸ interpretiert. Die Frage, von welchen Einflußfaktoren genau die Autonomisierung letztlich deduzierbar sei, muß offen bleiben – die Frage, wie sich besagte Autonomie in der Literatur äußern kann, wird in der Forschung recht einheitlich beantwortet, und zwar: primär in Selbstthematization und -reflexion.¹¹⁹

Eng verbunden mit dieser Selbstbezüglichkeit der Kunst und oft in einem Atemzug mit ihr genannt¹²⁰ wird der komplementäre Verlust an Außenreferenz, der sich deutlich in der Ablösung von der europäischen Mimesistradition, der Abkehr von mimetischem Kunstverständnis dokumentiert. Diese Abwendung korreliert mit der Pluralität bzw. dem Zerfall von Wirklichkeit: Wie kann eine Wirklichkeit, die als tatsächlich seiende, einheitliche und sinnvolle verloren ist, abgebildet werden? Kunst wird hier zur Gegensphäre des Lebens¹²¹, ‚kompensiert‘ den Verlust, indem sie eine neue Wirklichkeit „konstruiert, herstellt, setzt“¹²². Neben „der Unlesbarkeit der Welt“ ist auch die „Unkenntlichkeit des Ich“¹²³ für den häufig festzustellenden artistischen Hermetismus moderner Kunst verantwortlich. Wenn die Annahme einer objektiven Realität und eines Ich, das diese prinzipiell erfassen kann, als illusionär dementiert ist, wird ein mimetisch orientiertes Kunstprojekt problematisch. Dennoch ist der grundsätzliche Bezug von Kunst und Wirklichkeit auch bei nicht-realistisch konzipierter Kunst vorhanden, und so stellt sich z. B. die Frage, ob die Intention der von WIETHEGE als nicht-mimetisch bezeichnete Kunst – „die oberflächliche Erscheinungswelt zu transzendieren und ihre hintergründige Wirklichkeit, Zusammenhänge der Welt jenseits der kausalen Dingbezüge sichtbar zu machen“¹²⁴ – nicht ein *vertieftes* Mimesisverständnis impliziert.¹²⁵ Auch VIETTA betont, daß die literarische Moderne sich „bei aller Tendenz zur Autonomie – gerade

¹¹⁶ **Piechotta, H. J.:** Einleitung: Die Differenzfunktion der Metapher in der Literatur der Moderne, a. a. O., S. 10.

¹¹⁷ Vgl. **Hemmerich, G.:** Überlegungen zum Phänomen der Moderne und ihrer Geschichte, a. a. O., S. 27.

¹¹⁸ **Bürger, P.:** Prosa der Moderne, a. a. O., S. 17.

¹¹⁹ Vgl. **Müller, H.:** Giftpfeile, a. a. O., S. 45; vgl. **Schnackertz, H. J.:** Die Entwicklung der literarischen Moderne in der englischen Prosa, a. a. O., S. 186; vgl. **Lobsien, E.:** Das literarische Feld, a. a. O., S. 12.

¹²⁰ Vgl. z. B. PIECHOTTAS Bezugsetzung, indem er die moderne „Entmimetisierung sowie in deren Folge immanente literarische Verweisungsphänomene“ anspricht (**Piechotta, H. J.:** Einleitung: Die Differenzfunktion der Metapher in der Literatur der Moderne, a. a. O., S. 10).

¹²¹ Vgl. **Wuthenow, R.-R.:** Der Europäische Ästhetizismus, in: Die literarische Moderne in Europa, a. a. O., S.113.

¹²² **Petersen, J. H.:** ‚Das Moderne‘ und ‚die Moderne‘, a. a. O., S. 137.

¹²³ **Japp, U.:** Literatur und Modernität, a. a. O., S. 334.

¹²⁴ **Wiethege, K.:** Jede Metapher ein kleiner Mythos, a. a. O., S. 74.

¹²⁵ Zur gleichen Erkenntnis einer „Steigerung des Mimetischen“ der „anscheinend antirealistischen Verfahrensweisen“ gelangt auch **Kravar, Z.:** Gattungen, in: Moderne Literatur in Grundbegriffen, a. a. O., S. 179.

nicht durch ihre Abnabelung von der geschichtlichen Wirklichkeit, sondern durch die in ihr ausgetragene vertiefte Auseinandersetzung mit jener [definiert].“¹²⁶

Neben der selbstreflexiven Tendenz moderner Literatur ist demnach durchaus auch der Versuch erkennbar, sich der veränderten Wirklichkeit durch veränderte, erweiterte – inhaltliche und/oder strukturelle – Fremdreferenz zu bemächtigen, mit anderen Worten: „durch Entgrenzung ihren [den literarischen] Darstellungsbereich zu erweitern sowie durch die Komplexitätssteigerung textueller Verfahren den Zugriff auf eine als uneinheitlich erlebte Wirklichkeit zu gewährleisten.“¹²⁷ Beispiele ‚mimetischer‘ textueller Gestaltungsformen werden unter 2.5.2 erörtert. Als Beispiele inhaltlicher Erweiterung seien die Thematisierung der Großstadt¹²⁸, die bis dahin tabuisierte Deskription des Häßlichen¹²⁹ sowie die literarische Neuentdeckung des menschlichen Körpers¹³⁰ genannt. Insgesamt läßt sich eine die literarische Moderne kennzeichnende Koexistenz von Fremd- und Eigenreferenzformen feststellen. LOBSIEN leitet die moderne „Selbstthematization“ vom „Keim der Destruktion“ in moderner Kunst ab, die sich somit „vor jeder Funktionalisierung und Bezugnahme auf kunstexterne Probleme und Sachverhalte wiederholt ihrer Identität versichern“ müsse, die moderne „Entgrenzung“ hingegen „vom Bewußtsein der vielen Welten [...], vom Bewußtsein einer bloß partiellen und voraussetzungsreichen Position jener scheinbar so selbstverständlich gegebenen Lebenswelt.“¹³¹

Die differierende Akzentuierung von Selbst- oder Fremdreferenz zeigt sich auch in konkurrierenden Stilrichtungen der Moderne, besonders deutlich in ästhetizistisch versus realistisch ausgerichteten literarischen Strömungen.¹³² Dabei ist der Naturalismus – über sein modernistisch-experimentelles Selbstverständnis¹³³ hinaus – mehr durch „Eindringen der Fülle des Wirklichen ins Kunstwerk“¹³⁴, d. h. thematisch ‚entgrenzte‘ Fremdreferenz als durch strukturelle Erweiterung oder künstlerisch-sprachliche Selbstthematization als ‚modern‘ gekennzeichnet. Dies indiziert, daß der generelle Wirklichkeitszweifel hier noch nicht so tief ausgeprägt war, daß die traditionelle Abbildungsfunktion/-fähigkeit von Kunst in Frage ge-

¹²⁶ **Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 45.

¹²⁷ **Schnackertz, H. J.:** Die Entwicklung der literarischen Moderne in der englischen Prosa, a. a. O., S. 186; vgl. auch **Schönert, J.:** Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne, a. a. O., S. 396.

¹²⁸ Vgl. z. B. **Scherpe, K.:** Ausdruck, Funktion und Medium, a. a. O., S. 143.

¹²⁹ Vgl. z. B. **Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 219ff.

¹³⁰ Vgl. **Grimminger, R.:** Aufstand der Dinge und der Schreibweisen, a. a. O., S. 34.

¹³¹ **Lobsien, E.:** Das literarische Feld, a. a. O., S. 25 – vgl. aber auch den oben genannten Zusammenhang von Selbstthematization und Wirklichkeitspluralität. JAPP gebraucht hier die Termini der „Verdichtung“ und „Verstreuerung“, rekurrend auf Kandinskys Unterscheidung der modernen Kunstformen der „großen Abstraktion“ vs. „großen Realistik“ (**Japp, U.:** Literatur und Modernität, a. a. O., S. 307, 313).

¹³² Vgl. **Müller, H.:** Giftpfeile, a. a. O., S. 45. Analog bemerkt **Plumpe:** „In ‚realistischer‘ und in ‚ästhetizistischer‘ Literatur erblicken wir die beiden paradigmatischen Möglichkeiten der ‚Literatur der Moderne‘; er sieht sie als Pole, „zwischen denen die moderne Literatur oszilliert“ (**Plumpe, G.:** Epochen moderner Literatur, a. a. O., S. 62). Entsprechend ist eine Definition der Moderne wie diejenige **Beckers**, die eine dieser beiden Hauptcharakteristika ausschließt, fragwürdig (vgl. **Becker, S.:** Urbanität und Moderne, a. a. O., S. 18).

¹³³ Vgl. **Kreuzer, H.:** Zur Periodisierung der ‚modernen‘ deutschen Literatur, a. a. O., S. 512. Im modernistischen Experiment sieht **Kreuzer** auch eine Gemeinsamkeit von Symbolismus und Naturalismus (ebd., S. 514). Auch **Horch** betont die Selbstverständlichkeit des Experiments als „Bestandteil der Poetologie der Moderne seit dem Naturalismus“ (**Horch, H. O.:** Experiment, in: Moderne Literatur in Grundbegriffen, a. a. O., S. 140).

¹³⁴ **Bürger, P.:** Prosa der Moderne, a. a. O., S. 29; siehe auch **Bürgers** treffende Differenzierung bzgl. Balzacs: „Balzac ist ein moderner Autor, weil er sich auf die Fülle des Wirklichen einläßt. [...] Aber er ist kein moderner Erzähler; denn die Form wird ihm noch nicht zum Problem“ (ebd., S. 275).

stellt worden wäre (wie beispielsweise im Expressionismus) – sie soll vielmehr vervollkommen werden. Die Modernität des ästhetizistischen Symbolismus¹³⁵ liegt hingegen in seiner erhöhten Autoreflexivität, „in der konsequenten Künstlichkeit des Kunstprinzips, im entschlossenen Stilwillen, den sich entwickelnden Formen des Hermetismus.“¹³⁶ Zu betonen ist jedoch, daß beiden ästhetischen Verfahrensweisen die gegenüber traditionellen Formen intensivierte Herausforderung der Produktivität des Rezipienten eigen ist, indem das Kunstwerk einerseits durch Abstraktion bzw. tendenziellen Hermetismus, andererseits aber auch durch die Hereinnahme einer Vielzahl sprachlich vermittelter Weltbezüge verstärkte Ambiguität bzw. Ambivalenz aufweist, d. h. den Rezipienten zu komplexer statt unilinearinterpretation animiert.¹³⁷ So konstatiert auch LOBSIEN, daß „Selbstreflexion (Abstraktion) und Entgrenzung (Realistik) [...] unsere Wahrnehmungsgewohnheiten [blockieren], sie problematisieren und thematisieren die Einstellungen des Rezipienten durch Erschwerung und Unterlaufen.“¹³⁸

Diese gesteigerte Mehrdeutigkeit moderner Literatur¹³⁹, die eine verstärkte Eigenleistung des Rezipienten fordert, ist Signum des prinzipiell experimentelleren Charakters moderner Kunstwerke, die noch weniger als früher bzw. „nicht mehr von Rhetoriken, Regelpoetiken oder irgendwelchen Mimesis-Konzepten gelenkt“¹⁴⁰ werden. JAPP sieht ähnlich wie ZMEGAC¹⁴¹ in der Ablösung der traditionell-normativen durch eine experimentelle Poetik das entscheidende Kriterium moderner Literatur¹⁴² und spricht spezifizierend von einem Experiment mit der Sprache bzw. einem Experiment mit Sinn, indem „eine scheinbare Einheit des Sinns von dem ostentativen Experiment mit dem Sinn überlagert“¹⁴³ werde. Da jedoch, wie BÜRGER treffend bemerkt, „der moderne Formbegriff strikt an das Einzelwerk gebunden“ ist und „die unverwechselbare Individualität des Werks“¹⁴⁴ meint, kann man von einer ‚Poetik‘ als verbindlicher Theorie in der Moderne eigentlich nicht mehr sprechen, was bedeutet, daß auch der Terminus einer Poetik des Experiments vorsichtig zu gebrauchen ist. Das literarische Experiment ist allerdings ein wesentlicher Faktor der literarischen Moderne, eng verknüpft mit obigen Kategorien der Innovation und Autonomie. Literatur, die bewußt Leerstellen setzt, verschiedene Deutungsmöglichkeiten offen läßt bzw. provoziert, die insgesamt mit Sinn expe-

¹³⁵ Literarische Stilrichtungen wie Jugendstil, Neoromantik, Ästhetizismus und Symbolismus weisen viele gemeinsame Merkmale auf, so daß die Begriffe häufig recht synonym verwendet werden (vgl. **Lehnert, H.:** Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil zum Expressionismus, Stuttgart 1978, S. 606, 608). Da in diesem Kontext die feineren Unterschiede irrelevant sind, wird der einheitlichen Terminologie halber der Begriff des Symbolismus hier und im folgenden mit umfassender Bedeutung verwendet, zumal er – früher bezogen auf eine kurze französische literarische Strömung – heute ausgeweitet wird auf „die Vorläufer und Parallelen dieser Bewegung in ganz Europa“ (**Wilpert, G. von:** Sachwörterbuch der Literatur, 7. Aufl., Stuttgart 1989, S. 910).

¹³⁶ **Wuthenow, R.-R.:** Der Europäische Ästhetizismus, a. a. O., S. 133.

¹³⁷ Vgl. **Japp, U.:** Literatur und Modernität, a. a. O., S. 322f.

¹³⁸ **Lobsien, E.:** Das literarische Feld, a. a. O., S. 28.

¹³⁹ BODE erkennt in der Schwerverständlichkeit und Mehrdeutigkeit nicht nur Eigenschaften, sondern *Paradigmen* der Literatur der Moderne (vgl. **Bode, C.:** Ästhetik der Ambiguität : zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne, Tübingen 1988, S. 1ff.).

¹⁴⁰ **Müller, H.:** Giftpfeile, a. a. O., S. 101.

¹⁴¹ Vgl. **Zmegac, V.:** Moderne/Modernität, a. a. O., S. 282.

¹⁴² Vgl. **Japp, U.:** Kontroverse Daten der Modernität, a. a. O., S. 130.

¹⁴³ **Japp, U.:** Literatur und Modernität, a. a. O., S. 38.

¹⁴⁴ **Bürger, P.:** Prosa der Moderne, a. a. O., S. 16.

rimentiert, reflektiert insbesondere die allgemeinen Phänomene der Auflösung und Facettierung von Ich und Welt und demonstriert die produktive Seite der Sprach- und Erkenntniskrise, die Freisetzung kreativ-schöpferischen Potentials. Erwähnt sei hier nochmals Nietzsches Sicht aller sogenannten Tatsachen als Interpretationen und des Menschen generell als Experiment, auch später des öfteren explizit thematisiert, z. B. von Musil, der das ‚Experiment‘ Mensch und das ‚Experiment‘ Kunstwerk parallelisiert: „der Mensch als Inbegriff seiner Möglichkeiten, der potentielle Mensch, das ungeschriebene Gedicht seines Daseins“¹⁴⁵.

Hinsichtlich der Einschränkung, daß auch vormoderne Kunst experimentelle Züge tragen kann, stellt sich abschließend die Frage nach der speziellen Bedeutung des modernen Experiments, die JAPP folgendermaßen beantwortet: „Diese Bedeutung liegt aber darin, daß die moderne Literatur die allgemeine Signatur des Experiments in den Modus des Extrems [...] transformiert.“¹⁴⁶ Ähnlich benennt auch BÜRGER das „Auseinandertreten eines Prinzips in seine Extreme“ als „charakteristisches Merkmal der Moderne“¹⁴⁷. Diese Aufspaltung und Pluralisierung eines vordem Einheitlichen signalisiert auf semantischer Ebene eine zunehmende Mehrdeutigkeit, eine potenzierte Ambivalenz bzw. Polyvalenz. Die z. T. gegenläufigen, in vielerlei Hinsicht komplementären Tendenzen der Moderne zeigen sich in der umfassenden wie der detailorientierten Betrachtungsweise: im Vergleich der diversen literarischen Strömungen der Zeit – subjektivistischer Reduktionismus versus Spiegelung verschiedenster konkreter Wirklichkeitsfragmente wurden bereits erwähnt¹⁴⁸ –; innerhalb der Literatur, die einer Phase der Moderne zugeordnet wird – im Expressionismus wird bekanntlich global zwischen der utopisch-‚messianischen‘ und pessimistisch-kritischen Richtung differenziert –; des weiteren partiell auch innerhalb eines Werkes¹⁴⁹ bzw. im Schaffen eines Autors – VIETTA erwähnt z. B. Nietzsches Kritik und gleichzeitige Bindung an die traditionelle Metaphysik¹⁵⁰, und auch die Werke Stadlers und Benns weisen, dies sei vorwegnehmend angedeutet, deutliche Schwankungen zwischen Extremen auf –; letztlich sogar innerhalb mancher ambivalenter literarischer Gestaltungsformen wie dem Zyklus, in dem sich, generalisierend formuliert, sowohl der moderne Totalitätsverlust als auch der Versuch neuer Einheitsstiftung manifestieren kann.¹⁵¹

2.5.2 Beispiele moderner Gestaltungsformen

Zusammenhängend mit den allgemeinen Phänomenen gesamtgesellschaftlicher Moderne, speziell der Pluralisierung von Wirklichkeit und korrespondierender modifizierter Wirklichkeitswahrnehmung offenbaren die im folgenden exemplarisch skizzierten strukturellen Innovationen eine Krise traditionellen Erzählens, sind interpretierbar als „Ausdrucksmittel einer poeti-

¹⁴⁵ Musil, R.: Der Mann ohne Eigenschaften, Hrsg.: A. Frisé, Reinbek 1978, S. 251.

¹⁴⁶ Japp, U.: Literatur und Modernität, a. a. O., S. 326.

¹⁴⁷ Bürger, P.: Prosa der Moderne, a. a. O., S. 389.

¹⁴⁸ BÜRGER formuliert dies pointiert in seiner Befürwortung, daß man „die ästhetische Moderne nicht auf Subjektausdruck einschränkt, sondern gerade auch das [...] Eindringen der Fülle des Wirklichen ins Kunstwerk als Merkmal der Moderne begreift. Anders formuliert: nicht nur der Subjektivismus ist modern, sondern auch die Subjektverleugnung.“ (Ebd., S. 29.)

¹⁴⁹ Vgl. Welsch, W.: Unsere postmoderne Moderne, a. a. O., S. 78.

¹⁵⁰ Vgl. Vietta, S.; Kemper, H.-G.: Expressionismus, München 1975, S. 142.

¹⁵¹ Dies wird im Laufe der Untersuchung vielfach erkennbar werden.

schen Methode, mit der eine diskursiv nicht mehr erfaßbare Wirklichkeit darstellbar und komplexe Erfahrungen sagbar werden“¹⁵². BÜRGER nennt im Kontext des „Geltungsverlust[es] welt-deutenden Erzählens“¹⁵³, d. h. eines Erzählens, das dem Leser mittels eines (auktorialen) Erzählers die dargestellte Welt zugleich interpretiert, die ‚neuen‘ Techniken ‚des perspektivischen Erzählens und des inneren Monologs‘¹⁵⁴, wobei im inneren Monolog die Vermittlungsinstanz einer Erzählfigur überhaupt eliminiert ist. Diese Erzählkrise wird in literarischen Texten auch explizit thematisiert, z. B. von Musils Erzähler, der die Ansicht vertritt, daß „öffentlich schon alles unerzählerisch geworden ist und nicht einem ‚Faden‘ mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet“¹⁵⁵. Die hier zutage tretende epochale Erfahrung der Simultaneität des Disparaten sowie der Unmöglichkeit der Integration dessen in logisch-sukzessiver Verknüpfung in ein Totales wird nicht nur in der Auflösung traditioneller und der Entstehung neuer Verfahren und Strukturen der Prosa verarbeitet¹⁵⁶, sondern mit differierender Akzentuierung in den gattungsübergreifend feststellbaren Gestaltungsmodi der Montage, der Assoziation, dem Fragmentarismus, der ‚mythischen‘ Bildlichkeit – und dem Zyklus.

Die Montagetechnik, d. h. die Verbindung ungleichartiger Sprachteile (wie Werbeslogans, Zitate, Sprüche, Klischees, fach- und umgangssprachliche Redeweisen etc.), gilt als wichtiges Darbietungsmittel moderner Kunst. GRIMMINGER stellt explizit einen ‚mimetischen‘ Bezug zwischen fragmentarischer Alltagserfahrung und montagetechnischer Ausdrucksform fest.¹⁵⁷ Die geschilderte Disparatheit soll vom Rezipienten wahrgenommen werden, und das geschieht, indem „Brüche zwischen den Textblöcken bewußt akzentuiert werden“¹⁵⁸. Im Unterschied zu der Bemühung traditioneller Kunst, Brüche zwischen Textteilen zu verwischen, um die Illusion von Realistik zu erzeugen, werden hier die Montiertheit und Pluralität der sogenannten Realität bewußt gemacht. Diese Pluralität kann sich auch in erzählerischer Multiperspektivität als Montage im weiteren Sinne äußern, indem sie „verschiedene disparate Ansichten nebeneinander stellt, ohne sie zu integrieren“ und dadurch den Zusammenhang von „Wahrnehmungsperspektive und Gegenstandseindruck“¹⁵⁹ verdeutlicht, d. h. dem allgemeinen Zweifel an einer objektiv gegebenen, für alle verbindlichen Wirklichkeit künstlerischen Ausdruck verleiht. Laut LOBSIEN wird mittels solcher Montagetechniken der Text „zu einer schier beliebigen Folge von Textstücken ohne erkennbar regulierte Reihenfolge“¹⁶⁰; eine völlige Be-

¹⁵² **Wiethege, K.:** Jede Metapher ein kleiner Mythos, a. a. O., S. 19. Die Aussage WIETHEGES bezieht sich auf mythische Bildlichkeit des Frühexpressionismus, gilt aber für die hier genannten Konkretisationsformen insgesamt.

¹⁵³ **Bürger, P.:** Prosa der Moderne, a. a. O., S. 393.

¹⁵⁴ Ebd., S. 394.

¹⁵⁵ **Musil, R.:** Der Mann ohne Eigenschaften, a. a. O., S. 650.

¹⁵⁶ BECKER konstatiert: „Diese ‚Unerzählbarkeit‘ der technisierten Moderne bedingt zum einen die formale Auflösung des traditionellen realistischen Romans und zum anderen die Bevorzugung ‚kleiner Formen‘ sowie die Entstehung ‚urbaner‘ Gattungen wie Skizze und Prosagedicht.“ (**Becker, S.:** Urbanität und Moderne, a. a. O., S. 13). Vorwegnehmend sei hier bereits darauf hingewiesen, daß der Prosazyklus sich (u. a.) insofern als Gattung der Moderne anbietet, als hier die Großform des Romans durch eine losere Verbindung prosaischer Kleinformen abgelöst wird.

¹⁵⁷ Vgl. **Grimminger, R.:** Aufstand der Dinge und der Schreibweisen, a. a. O., S. 32.

¹⁵⁸ **Lobsien, E.:** Das literarische Feld, a. a. O., S. 30f.

¹⁵⁹ Ebd., S. 30.

¹⁶⁰ Ebd.

liebigkeit schließt JAPP dagegen aus: „Die ‚Poetik des Sammlers‘ [Joyce] setzt folglich nicht nur die souveräne Verfügung über ein weit verstreutes Material voraus, sondern auch die artistische Kompetenz der Gestaltung.“¹⁶¹ Die bewußte Akzentuierung der Verschiedenheit der Textstücke mittels ihrer Plazierung zeigt, daß die Reihenfolge tatsächlich nicht völlig gleichgültig ist, sondern nur modifiziert gegenüber konventionelleren Anordnungsmustern direkter Bezugnahme benachbarter Textteile aufeinander, oft kausal-sukzessiver Art. Hier hingegen zeigt die Reihenfolge mehr ein ‚Nebeneinander‘ als ‚Nacheinander‘, damit tendenziell eine größere Selbständigkeit des Einzelnen auf, eine Verknüpfungstendenz, die sich in vielen modernen Gestaltungsformen manifestiert, so z. B. im Simultan- bzw. Reihungsstil expressionistischer Gedichte als auch im Stationendrama.

Diese neue, nicht logisch motivierte Art der Verknüpfung wird besonders in der assoziativen Kohärenz moderner Literatur deutlich. Assoziationen können dabei verschiedentlich sichtbar werden: vor allem sprachlich – so spricht VIETTA von der Tendenz moderner sprachreflexiver Literatur, „die normalen syntagmatischen Reihenbeziehungen aufzulösen (den normalen Satzbau) und durch assoziative Sprachzusammenhänge zu ersetzen“¹⁶² – und bildlich: „Die Strukturen dieses Bilddenkens sind andere als die des logisch-sukzessiven Denkens und dessen gedanklich motivierten Verbindungen. Ordnung und Verknüpfung erfolgt hier in assoziativer Verfahrensart auf der Ebene der Bildhaftigkeit.“¹⁶³ LÄMMERT deduziert das moderne textkonstituierende Prinzip der Assoziation (neben der Kontrastierung) primär aus der Wahrnehmungsveränderung infolge des technischen Wandels¹⁶⁴, LOBSIEN hebt im Rahmen dieser Veränderung besonders die relativistisch-kontingente Zeiterfahrung hervor, die ihr ästhetisches Äquivalent in der *Überwindung* traditioneller Zeitdarstellung „als kontinuierliche Abfolge fester Einheiten“¹⁶⁵ findet – wie sie sich besonders in assoziativer Schilderung manifestiert. Einerseits könnte man also von der Assoziation als ‚mimetischer‘ struktureller Erweiterung sprechen hinsichtlich ihrer Funktion, die neue Welterfahrung ‚abbilden‘ zu können, andererseits findet mittels sprachlicher Assoziationen häufig auch eine Ablösung von der Wirklichkeit statt mit einer komplementären Tendenz zu selbstbezüglichem sprachlichen Spiel, wobei gerade der subjektive Charakter von Assoziationen hermetische Strukturen fördern kann. Wie dem im Einzelfall auch sei: generell zutreffend ist PETERSENS Feststellung der erhöhten Anforderung an den Leser, der „Erscheinung, auf dem Wege einer *Assoziationsästhetik* den Leser zum Souverän und textherstellenden Subjekt zu machen.“¹⁶⁶

Diese erhöhte Mitgestaltung des Rezipienten wurde hinsichtlich des romantischen Fragments als mögliche ‚Vervollständigung‘ dessen zu einem Ganzen schon erwähnt, ebenfalls die andersgeartete Erscheinung des Fragmentarischen¹⁶⁷ der literarischen Moderne (im engeren

¹⁶¹ **Japp, U.:** Literatur und Modernität, a. a. O., S. 331.

¹⁶² **Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 161.

¹⁶³ **Wiethege, K.:** Jede Metapher ein kleiner Mythos, a. a. O., S. 110.

¹⁶⁴ Vgl. **Lämmert, E.:** Einleitung zu: Literatur in einer industriellen Kultur, a. a. O., S. 10.

¹⁶⁵ **Lobsien, E.:** Das literarische Feld, a. a. O., S. 32.

¹⁶⁶ **Petersen, J. H.:** ‚Das Moderne‘ und ‚die Moderne‘, a. a. O., S. 139.

¹⁶⁷ Die Termini des generell ‚Fragmentarischen‘ der Moderne versus des textuellen ‚Fragments‘ der Romantik verdeutlichen auch, daß in der Moderne ein umfassenderer Fragmentarismus vorherrscht.

Sinne) als Ausdruck eines prinzipiellen, unwiederbringlichen Totalitätsverlusts¹⁶⁸, so daß die gesteigerte Produktivität des Lesers hier mehr durch die fragmentarischer Darstellung inhärente Mehrdeutigkeit bedingt ist. Als ein Kennzeichen des epochalen Totalitätsverlustes ist dieser Fragmentarismus zugleich ein „Ausdruck des Utopieverlustes der Moderne“¹⁶⁹, wie VIETTA konstatiert und ähnlich auch BÜRGER, der „in bewußter Fragmentierung“¹⁷⁰ eine Spielart moderner Destruktion sieht. Zusammenhängend mit der pluralisierten Wirklichkeit und der transitorisch-selektiven Wahrnehmung ist fragmentarische Gestaltung auch als ‚Spiegel‘ dieser tendenziell fragmentarischen Welterfahrung und infolgedessen als Form von Erkenntnis¹⁷¹ interpretierbar. Literarische Äquivalente bzw. Verstärkungen der gleichsam ‚fragmentarischen‘ *personalen* Wahrnehmung sind in der modernen Darstellung von „Unbestimmtheit und Kontingenz von Identität“ und „Relativität und Uneindeutigkeit von Gestalten“ gegeben, die *insgesamt* als dissoziiert erfahrene Realität zeigt sich – wie in Montage und Assoziation beispielhaft sichtbar – besonders deutlich als „Fragmentarisierung von Kausalfolgen“ sowie im „Zerfall von Raum- und Zeitkontinuen“¹⁷². Die häufig moderne Literatur kennzeichnende Derealisation, z. B. resultierend aus surrealistisch-phantastischen oder grotesken Schilderungen, kann sich, Stoff und Textstruktur betreffend, auch aus solcherart fragmentierter Handlung oder Figurenzeichnung ergeben. Den experimentellen Konkretisationsformen der Assoziation und der Montage vergleichbar ergibt sich hier wiederum der Befund einer strukturellen Adaption – und Verschärfung¹⁷³ – der veränderten Wirklichkeitserfahrung korrelierend mit der Abwendung von traditioneller Mimesis.

Auch die extensive Metaphorik verschiedener Strömungen der Moderne, besonders des Expressionismus, hängt laut WIETHEGE eng mit der gewandelten, in traditioneller ‚Abbildung‘ nicht mehr faßbaren Welt zusammen; d. h. diese Metaphorik formuliert *eine* „schöpferische Antwort der Poesie“¹⁷⁴ auf die Sprach- und Erkenntniskrise, da sie in assoziativ-imaginativer Verknüpfung ein tieferes, hinter den Dingen liegendes Dasein zu erfassen sucht. Diese Bildlichkeit kann insofern als ‚mythisch‘ charakterisiert werden, als sie in Auflehnung gegen die wissenschaftlich entfremdete, technologisch verfremdete Welt eine vorvernünftige Wirklichkeit kreiert, die Regression zu einer früheren Form der Wirklichkeitserfassung intendiert, Ausdruck einer alternativen Sinnfindung ist.¹⁷⁵ Diese Metaphorik bzw. Symbolik ist indes

¹⁶⁸ „Eichendorffs romantische Einheit zwischen dem Dichter, seiner Sprache und der Natur ist grundsätzlich zerstört und also der Tendenz nach unwiederholbar.“ (Grimminger, R.: *Aufstand der Dinge und der Schreibweisen*, a. a. O., S. 28.)

¹⁶⁹ Vietta, S.: *Die literarische Moderne*, a. a. O., S. 238.

¹⁷⁰ Bürger, P.: *Prosa der Moderne*, a. a. O., S. 272.

¹⁷¹ Vgl. Vietta, S.: *Die literarische Moderne*, a. a. O., S. 238f.

¹⁷² Die angeführten Zitate sind Beispiele aus LOBSIENS ‚Katalog‘ von Analogia der erlebten und der literarischen Momenten der Moderne: Lobsien, E.: *Das literarische Feld*, a. a. O., S. 26.

¹⁷³ Da im lebensweltlichen Handeln Logik, Kausalitätsprinzipien bzw. ‚totalisierende‘ Verallgemeinerungen trotz aller Zweifel unverzichtbar sind, zeigt sich neben der Adaption eine Verstärkung der verschiedenen Wandlungsmomente innerhalb der Literatur, die somit die Autonomie literarischer Strukturen fördert.

¹⁷⁴ Wiethege, K.: *Jede Metapher ein kleiner Mythos*, a. a. O., S. 18.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 3. Ganz ähnliche Überlegungen – ohne daß WIETHEGE sich darauf bezieht – sind schon im früheren Essay McFARLANES zu finden, siehe z. B.: „Born of the irrational, and obeying a logic much closer to the subjective and associative promptings of the unconscious mind than to the formal progression of scientific inquiry, myth offered a new kind of insight into the wayward realities“ (McFarlane, J.: *The Mind of Modernism*, a. a. O., S. 82f.).

nicht nur in der Dichtung der 20. Jahrhundertwende erkennbar¹⁷⁶, sondern wiederum bereits in der Romantik, in der der ‚Mythos‘ ebenfalls primär „aus der Kritik an Wissenschaft und Technik und deren entmythisierender Inbesitznahme von Mensch und Natur“¹⁷⁷ entstand. Während bei WIETHEGE das Mythische recht weit verstanden wird als irrationale Bildlichkeit – hier sei angemerkt, daß das Irrationale *generell* ein wichtiges Moment moderner Kunst darstellt¹⁷⁸ –, spielt der Mythos auch im engeren Wortsinn eine Rolle im literarischen Schaffen der Zeit. MÜLLER erwähnt hinsichtlich der Kunst als positiver ‚Gegenwelt‘ das Aufkommen von Entdifferenzierungsträumen, „die z. B. das Programm einer ‚Neuen Mythologie‘ auf ihre Fahne schreiben.“¹⁷⁹ GRIMMINGER hebt den Einfluß Nietzsches hervor und dessen Bevorzugung der Metaphorik, mittels der das menschliche Dasein „sprechend zu sich selbst finden soll: in den Ausdrucksformen des Traums, des Mythos und der Kunst.“¹⁸⁰ Während diese Aspekte die antimimetische Funktion der modernen Bildlichkeit akzentuieren, die in Tendenzen zunehmender Hermetisierung und Chiffrierung ihre Steigerung erfährt, seien ebenfalls die deutlichen Bezüge der Bilder zur erfahrenen Wirklichkeit erwähnt, so z. B. der „wiederkehrende[n] Bilder dieser literarischen Epoche: Bilder der Vernachtung, der Erkaltung, des Labyrinths zum Beispiel, die offensichtlich einer bestimmten Befindlichkeit der Moderne entsprechen.“¹⁸¹ Sehr wichtig ist auch die Beachtung der potenzierten Mehrdeutigkeit metaphorischer Gestaltung¹⁸², die wiederum exemplarisch den sinn-experimentellen Charakter moderner Kunst bzw. die erhöhte Freiheit und Sinn-Produktivität des Rezipienten illustriert.

Unter der Fragestellung, welche Funktion oder Fähigkeit nun die genannten Gestaltungsformen *gemeinsam* als spezifisch moderne auszeichne, läßt sich die Antwort (entsprechend allgemein) folgendermaßen formulieren: Es ist die Fähigkeit, die Zersetzung der Wirklichkeit zu demonstrieren wie auch, zumindest andeutungsweise, eine neue, – montiert, assoziativ, fragmentarisch zusammengesetzte bzw. bildlich evozierte –, mehrdeutige ‚Wirklichkeit‘ literarisch zu formieren.¹⁸³ Diese Fähigkeit ist das Bindeglied zwischen den skizzierten und dem im folgenden zu explizierenden zyklischen Gestaltungsmodus.

¹⁷⁶ Auch BOHRER sieht die Rückbindung an den erinnerten Mythos als typisch für das frühe 20. Jhd. an (vgl. **Bohrer, K. H.:** Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin, Frankfurt/M. 1996, S. 29).

¹⁷⁷ Ebd., S. 7.

¹⁷⁸ Vgl. z. B. WYSS' Deskription des Chaotischen: „Vor dem Chaos warnen alle Kulturkritiker der Moderne. [...] Chaotisch in phänomenaler Rede ist: das Dunkle, der Schmutz und das Fließende; alles Unkontrollierte und Unkontrollierbare, wie es in der Kunst der Moderne zum Vorschein kommt. Im anthropologischen Sinn ist im ‚Chaos‘ das Triebhafte bezeichnet“ (**Wyss, B.:** Trauer der Vollendung : Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne, München 1985, S. 299).

¹⁷⁹ **Müller, H.:** Giftpfeile, a. a. O., S. 102.

¹⁸⁰ **Grimminger, R.:** Der Sturz der alten Ideale, a. a. O., S. 186.

¹⁸¹ **Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 170.

¹⁸² Diese Ambivalenz eignet metaphorischer Gestaltung generell, d. h. auch in vor-modernen Werken; sie erscheint jedoch durch metaphorische Extensivität und Tendenzen der Chiffrierung in moderner Kunst nochmals erhöht.

¹⁸³ So beschreibt auch MCFARLANE die Konstruktion einer ‚neuen‘ Realität als Folge der Zerstörung der ‚alten‘: „Initially, the emphasis is on fragmentation, on the breaking up and the progressive disintegration of those meticulously constructed ‘systems’ and ‘types’ and ‘absolutes’ that lived on from the earlier years of the century [...]. As a second stage – though, as in the case of all these changes, never in obedience to any tidy or consistent chronological pattern – there came a restructuring of parts, a re-relating of the fragmented concepts, a re-ordering of linguistic entities to match what was felt to be the new order of reality.“ (**McFarlane, J.:** The Mind of Modernism, a. a. O., S. 80.)

2.5.3 Der Zyklus als ‚multifunktionale‘ moderne Kompositionsform

Zunächst signalisieren die gattungsübergreifend feststellbare Verwendung und vor allem die gehäufte Präsenz¹⁸⁴ des zyklischen Gestaltungsmodus seine Signifikanz in der Literatur der Moderne. Dabei erweist sich der Zyklus in mehrfacher Hinsicht als eminent wichtiges, geeignetes Ausdrucksmittel der literarischen Moderne. So ermöglicht die Flexibilität und Spannweite dieser literarischen Textsorte die Integration der genannten modernen Gestaltungselemente in die Texte des Zyklus, beispielsweise in fragmentierter Handlung und Charakterzeichnung, in der Darstellung gedanklicher Assoziationen, in Bilderreichtum und anderem mehr. Zudem sind deutliche strukturelle Affinitäten über die zuvor genannte generell-abstrakte Gemeinsamkeit hinaus zu ermitteln, die verdeutlichen, daß anhand verschiedener Gestaltungsformen z. T. ähnliche ‚Antworten‘ auf Phänomene der gesamtgesellschaftlichen Moderne gegeben werden. Damit zusammenhängend ist mittels des Spektrums zyklischer Ausprägungsformen die Aktualisierung aller oben genannten allgemeinen Neuerungen der literarischen Moderne möglich und auch tatsächlich erkennbar. Diese Multifunktionalität und besagte Affinitäten werden nun kurz in Form thetisch-genereller Überlegungen formuliert, die in den folgenden Kapiteln genauer ausgeführt, exemplarisch konkretisiert und spezifiziert werden. Auf der Grundlage der folgenden Kurzcharakterisierung¹⁸⁵ werden die Formen und Funktionen des modernen Zyklus formuliert: Der Zyklus ist gekennzeichnet durch gleichzeitige Independenz und Interdependenz seiner Untereinheiten (wie Gedichte, Novellen), die als selbständige Einzeltexte – mittels semantischer Bezüge untereinander und in ihrer spezifischen Abfolge aufeinander – zugleich Teilttexte eines synergetischen Gesamttextes bilden, der als solcher eine eigenwertige Aussage formiert, die eine bloße Summierung des Einzelnen übersteigt.

Wie die etymologische Bedeutung des griechischen *kýklos* gleich ‚Kreis‘ andeutet, eignet sich der Zyklus traditionellerweise zur literarischen Abbildung eines komplexeren, aber gerundet-geschlossenen ‚Ganzen‘, d. h. er stellt eine adäquat-umfassende Darstellungsform einer häufig entsprechend zentralen Grundthematik¹⁸⁶ in ganzheitlich-zusammenschauender Sichtweise dar. Dies kann sich z. B. im christlichen Lob der in den diversen Naturgegebenheiten sichtbar einheitlichen göttlichen Schöpfung bei Brockes äußern, oder (noch) in der Romantik in Novalis’ Integrierung des Todes ins Leben¹⁸⁷ oder der dichterisch-weltanschaulichen Spiegelung des „All-Einen“¹⁸⁸ in Gedichten Tiecks. Hier liegt der Akzent sichtlich auf dem einheitlichen Prinzip, unter das sich das Verschiedene subsumieren läßt; die Existenz einer sol-

¹⁸⁴ Dieser Präsenz liegt weniger eine bewußte ästhetische Programmatik zugrunde; sie scheint vielmehr das Resultat eines allgemeinen stilgeschichtlichen Prozesses zu sein.

¹⁸⁵ Eine ausführliche Definition erfolgt im nächsten Kapitel (3.2), in dem nicht die Moderne, sondern der Zyklus im Mittelpunkt steht. Um allerdings den Zyklus als spezifische Kompositionsform der Moderne beschreiben zu können, bedarf es bereits an dieser Stelle zumindest einer kurzen terminologischen Begriffsklärung.

¹⁸⁶ Für die Behandlung zentraler, komplexer Sachverhalte bietet sich die ‚umfassende‘ zyklische Form geradezu an; vgl. hierzu auch **Kasper, K.; Wuckel, D. (Hrsg.):** Grundbegriffe der Literaturanalyse, Leipzig 1982, S. 254.

¹⁸⁷ Vgl. den Übersichtsartikel von **Ort, C.-M.:** Zyklische Dichtung, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Hrsg.: K. Kanzog; A. Masser, Bd. 4, 2. Aufl., Berlin; New York 1984, S. 1114f.

¹⁸⁸ Vgl. die frühe Zyklenuntersuchung von **Reitmeyer, E.:** Studien zum Problem der Gedichtsammlung mit eingehender Untersuchung der Gedichtsammlungen Goethes und Tiecks, Bern; Leipzig 1935, S. 131.

chen faßbaren Totalität ist noch relativ selbstverständlich und unbestritten – anders als in der durch Wirklichkeitszerfall und -pluralität gekennzeichneten Moderne. Auch hier sind durchaus Zyklen mit solcher Fixierung eines aufgrund „einer einheitlichen Weltansicht“ gegebenen semantischen ‚Zentrums‘ zu finden, konkretisiert in Form einer offensichtlichen „poetische[n] Einheit“¹⁸⁹ des Zyklus. Allerdings stellt sich diese Einheit dann inhaltlich anders dar: so z. B. bei Heym als einheitlich-negative Weltanschauung, als Lebensverständnis eines konsistent düsteren, deterministischen Seins zum Tode.¹⁹⁰

Insgesamt jedoch erscheint die Schilderung eines solchen ‚Ganzen‘ abgelöst von der modernen *Suche* nach neuer Totalität¹⁹¹, der Ersetzung des Verlorenen in Versuchen neuer Einheitstiftung¹⁹² – in denen die Klage um den ursprünglichen Verlust noch mitklingt und das Konstruierte der neuen Einheit auf ihn verweist. KLINGER hält fest, daß die neuen Formen bzw. die moderne Art „der Einheits-, Ganzheits- und Sinnstiftung von den Formen, die sie traditionell angenommen hat, wesentlich verschieden ist.“¹⁹³ Diese im Rückgriff auf die zyklische Form vorrangig manifeste Suche nach Einheit bildet eine wichtige Modifikation der traditionellen Zyklusfunktion. Wie GERHARDS Zyklusuntersuchung dokumentiert, zeigt sich diese Einheitssuche und -stiftung in symbolistischen wie expressionistischen Zyklen übergreifend als „alleinvertikende Sehnsucht nach der Essenz“¹⁹⁴ bzw. nach einem hintergründigen Sein. In der Bezugnahme auf hintergründig-existentielle Themen wie auch in den charakteristischen Motiv- und Bildwiederholungsfiguren zeigen sich deutliche Affinitäten zwischen dem Mythischen in der Bildlichkeit und dem Zyklus, deren simultane ‚Renaissance‘ in der Moderne somit nicht unbegründet erscheint.¹⁹⁵

Während sich die ‚Suche‘ im Symbolismus, besonders deutlich bei George, allerdings mehr in der antimimetischen Konstruktion einer artistisch-ästhetischen Gegensphäre zur em-

¹⁸⁹ **El-Hassan, K.:** Die Kurzgeschichten Norman Levines. Ein Beitrag zum Problem des literarischen Zyklus, in: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, Heft 29, 1981, S. 156. Kritikwürdig ist allerdings El-Hassans Ansicht, daß *nur* mittels einer solchen konsistent-stabilen Weltanschauung Zyklen zustandekommen können. Zumindest für die *modifizierten* Formen des Zyklus in der Moderne trifft dies nicht zu.

¹⁹⁰ Vgl. hierzu genauer 3.5.

¹⁹¹ Diese Suche nach „Ganzheit, Einheit und Sinn“, die literarische Moderne beschäftigende Fragen, „die für die objektiven und öffentlichen Bereiche und ihr Funktionieren obsolet werden, behalten auf der subjektiven Ebene nicht nur ihre Bedeutung, sondern sie gewinnen und entwickeln sie im Zuge dieses Prozesses hier eigentlich erst.“ (**Klinger, C.:** Flucht, Trost, Revolte, a. a. O., S. 12.) Die Einheits- und Ganzheitswünsche, die als Antwort auf die zunächst als Verlust erfahrenen Fragmentarisierungs- und Pluralisierungsprozesse begriffen werden können, markieren auch einen wichtigen Unterschied zwischen Moderne und Postmoderne (vgl. z. B. **Anz, T.:** Gesellschaftliche Modernisierung, literarische Moderne und philosophische Postmoderne, a. a. O., S. 6).

¹⁹² Diese Einheitssehnsucht (mit ihren möglichen Äußerungsformen) ist in der Moderne-Forschung vielfach dokumentiert, z. B. von WYSS, der hier das moderne Schlagwort des ‚Gesamtkunstwerks‘ ins Spiel bringt und die Ganzheitssehnsucht als ‚Motor‘ expressionistischer Konzepte sieht (**Wyss, B.:** Trauer der Vollendung, a. a. O., S. 298), während z. B. BRINKER-GABLER besonders den Einheitswunsch in ästhetizistisch-vitalistischen Strömungen beschreibt (**Brinker-Gabler, G.:** Feminismus und Moderne, a. a. O., S. 230).

¹⁹³ **Klinger, C.:** Flucht, Trost, Revolte, a. a. O., S. 59.

¹⁹⁴ **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘. Untersuchungen zur Zyklus-Bildung in der expressionistischen Lyrik, Frankfurt a. M. 1986, S. 222.

¹⁹⁵ Vgl. **Esselborn, H.:** Wiederkehr und Ende. Zyklische und finale Strukturen in Gedichten Georg Trakls, in: Károly, C. (Hrsg.): Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung, Tübingen 1996, S. 89. Zu Affinitäten des Zyklus und des Mythischen vgl. auch **Braungart, W.:** Zur Poetik literarischer Zyklen. Mit Anmerkungen zur Lyrik Georg Trakls, in: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung, Hrsg.: C. Károly, Tübingen 1996, S. 4; vgl. **Ingram, Forrest L.:** Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre, New Orleans 1971, S. 24.

pirischen Wirklichkeit äußert¹⁹⁶ – deren abgerundet-geschlossener Charakter z. T. sogar im Titel reflektiert wird¹⁹⁷ –, wird im Expressionismus die ‚Essenz‘ mehr in der subjektivistisch-kritischen Auseinandersetzung mit bzw. daraus partiell resultierender Transformation der erfahrenen Wirklichkeit¹⁹⁸ formiert. Während die einheitsstiftende Funktion des Zyklus in moderner Selbstreferenz¹⁹⁹ und Formierung (tendenziell) hermetisch-autonomer Kunstwelten erkennbar wird, stellt sich die Frage, welche ‚zyklische Einheit‘ sich in einer Kunst, die durch Verarbeitung und Thematisierung der epochalen Erfahrung eines dissoziierten Ichs und Wirklichkeitsverlustes gekennzeichnet ist wie die des Expressionismus, manifestiert? BRAUNGART argumentiert, daß die moderne „Fragmentierung des Sinns nicht notwendig zur Fragmentarisierung der Form“ zwingt und daher „zyklisches Sich-Abschließen des Kunstwerks nicht aus[schließen].“²⁰⁰ Dies ist zwar denkbar – vor allem, wenn die Fragmentierung des Sinns mehr indirekt thematisiert wird und der Zyklus eine Art symmetrischer, ordnunggebender Gegenwelt kreiert wie bei George²⁰¹ –, jedoch bei vielen modernen Zyklen weniger festzustellen. Hierin zeigt sich dagegen eine noch deutlichere Veränderung der traditionellen zyklischen Form, indem diese vielfach den Eindruck gesteigerter Disparität und Offenheit vermitteln, wie im folgenden genauer expliziert wird.

Die hinsichtlich des traditionellen Zyklus im Sinne des in sich geschlossenen *kyklos* undenkbare, in der modernen, deutlich modifizierten Form des Zyklus jedoch erkennbare Offenheit entsteht zunächst durch erweiterte Fremdreferenz. Diese stellt sich als Spiegelung moderner Realitätsfragmentierung dar, d. h. als (im Expressionismus im Unterschied zum Naturalismus betont subjektivistische) Schilderung verschiedenster Wirklichkeitspartikel und als Erfassung moderner Themen und Probleme. Die Schilderung des Disparaten kann partiell noch auf höherer Ebene in eine bestimmte Weltanschauung integriert werden, aber oft werden auch moderne Sinn- oder Totalitätsverlustserfahrungen bzw. die Fragmentierung selbst als letzte *einheitsstiftende* Aussage des gesamten Zyklus oder als Superintegration des vordergründig

¹⁹⁶ Auch RAU-GUNTERMANN charakterisiert die symbolistische zyklische Suche nach einem Wesentlichen als Suche „jenseits der wirklichen Welt der Erscheinungen“ (**Rau-Guntermann, M.:** Die Einheit von W. B. Yeats' THE TOWER (1928). Zu einer Poetik des lyrischen Zyklus im Symbolismus, Köln 1974, S. 20).

¹⁹⁷ Vgl. Georges *Der siebente Ring* und *Der Stern des Bundes*.

¹⁹⁸ Exemplarisch für den expressionistischen Gestaltungswillen der Wirklichkeit in der Kunst ist PINTHUS' programmatische Aussage: „Die Wirklichkeit vom Umriß ihrer Erscheinung zu befreien, uns selbst von ihr zu befreien, sie zu überwinden nicht mit ihren eigenen Mitteln, nicht indem wir ihr entfliehen, sondern, sie um so inbrünstiger umfassend, durch des Geistes Bohrkraft, [...], durch des Gefühls Intensität [...], das ist der gemeinsamste Wille der jüngsten Dichtung.“ (**Pintus, K.:** Zur jüngsten Dichtung, (Nachdruck) in: Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung, Hrsg.: P. Raabe, Zürich 1987, S. 70.)

¹⁹⁹ Eng zusammenhängend mit der Autoreferenz des Kunstwerks wird auch das Allgemeine der Sprache selbst häufig zum Thema zyklischer Dichtung, so daß MEUTHEN nicht zu Unrecht von einer „zyklisch organisierte[n] Sprachreflexion der Moderne“ (**Meuthen, E.:** Bogengebete : Interpretationsansätze zu George, Rilke u. Celan; Sprachreflexion und zyklische Komposition in der Lyrik der Moderne, Frankfurt/M. (u. a.) 1983, S. 74) spricht, deren Entstehung er mit der zyklischen Komplexität begründet, die der komplexen Sprachproblematik adäquaten Ausdruck verleihen kann: „Diese Darstellung des ‚Schwebens‘ der Worte zwischen Außen- und Innenbezug, in dem das Sprechen sich selbst zu deuten versucht, sprengt die Möglichkeiten des Kurzgedichts. Sie bedingt notwendig komplexe sprachliche Figuren, die als solche schon von einem Zustand der Entfremdung zeugen.“ (Ebd., S. 76.)

²⁰⁰ **Braungart, W.:** Zur Poetik literarischer Zyklen, a. a. O., S. 2.

²⁰¹ Siehe BRAUNGARTS Aussage zu Georges Zyklen, bei denen sich zeigt, „daß die Strenge der zyklischen Form Skepsis, Müdigkeit und Melancholie keineswegs ausschließt. [...] Die rituelle, zyklische Form läßt sich deshalb gerade als Versuch der bannenden Bewältigung begreifen.“ (Ebd., S. 24.) Siehe die ähnliche Deutung als „eine Art tröstlichen ästhetischen Rituals“ von **Esselborn, H.:** Wiederkehr und Ende, a. a. O., S. 88.

Desintegrierten²⁰² erkennbar. Statt der traditionellen Akzentuierung der Einheit (in der Vielfalt) scheint sich bei modernen Zyklen häufig die Betonung auf die Komplexität und Disparität des Dargestellten zu verlagern, dies öfter verstärkt durch sprachlich-stilistische Vielfalt bzw. Neuerungen. Die Affinität zwischen modernem Fragmentarismus und dieser zunächst als Ausdruck eines Einheitsverlustes erscheinenden Heterogenität ist so offensichtlich, daß sie keiner näheren Erläuterung bedarf. Die von MCFARLANE generell konstatierte und auch in solch ‚heterogenem‘ Zyklus manifeste Verschmelzung disparater, verschiedenster Teile zu einer neuen ‚Einheit‘²⁰³ verbindet insbesondere montage-technische und zyklische Modernismen: „a dissolving, a blending, a merging of things previously held to be forever mutually exclusive.“²⁰⁴

Diese Art ‚disparater Einheit‘ formiert sich, ihren inhaltlichen Erweiterungen entsprechend, meist zugleich in signifikanten strukturellen Modifikationen. Diese äußern sich darin, daß die deutliche Integration, die bei früheren Zyklen mittels insgesamt erkennbarer epischer Kontinuität bzw. finaler Entwicklung, aber auch mittels leicht variierender Kohärenz²⁰⁵ – tendenziell abgelöst wird durch eine weniger direkte Kontinuität bzw. verstecktere Sinnbezüge der Einzeltexte des Zyklus untereinander. Das ist speziell aus rezeptionsästhetischer Perspektive äußerst wichtig, da die diskontinuierliche Abfolge heterogener Zyklostexte den traditionell sukzessiv orientierten Lese- bzw. Hörprozeß irritiert und die Reflexion des Rezipienten, sein Vor- und Zurückschweifen verstärkt provoziert, um Zusammenhänge herstellen zu können, so daß der Leser in einem zweiten Lektüreschritt mehr zu synchron-ganzheitlicher Sinnerschließung hingeführt wird.²⁰⁶ Die dieser Art der Sinnerschließung zugrundeliegende, Wahrnehmungsveränderungen analoge literarische Auflösung logisch-sukzessiver zugunsten simultan-assoziativer Verknüpfungen weist auf die strukturelle Affinität solcherart zyklischer und assoziativer Verbindungen hin, aus der auch eine größere Selbständigkeit und Gleichwertigkeit des Einzelnen im zyklischen Kontext resultiert. GERHARD beschreibt die nicht mehr aufeinander aufbauenden, sondern gleich-gültigen Untereinheiten des expressionistischen Zyklus als Radikalisierung des im ‚symbolistischen‘ Zyklus-Typ schon Angelegten, der im Unterschied zum narrativ integrierten ‚naturalistischen‘ Zyklus-Typ²⁰⁷ durch mehr kontrastive – anschau-

²⁰² Siehe z. B. das Ergebnis von PETERSONS Analyse eines Gedichtzyklus des symbolistischen Dichters Alexander Blok: „In fact, that fragmentedness is all that is finally unambiguous here.“ (Peterson, L. B.: Heinrich Heine and Aleksandr Blok, a. a. O., S. 202.) Auch MANN hebt in ihrer Analyse moderner short-story-Zyklen die Fragmentation als eines der Hauptthemen hervor (vgl. Mann, S. G.: The short story cycle : a genre companion and reference guide, Westport 1989, S. 11). Die Beispiele zeigen auch, daß Fragmentation in modernen Zyklen verschiedener literarischer Strömungen, nicht nur im Expressionismus, eine Rolle spielt.

²⁰³ IBLER erwähnt diese „gattungsspezifischen Möglichkeiten zur Schaffung neuer, oftmals origineller Zusammenhänge“ als eine wichtige Funktion des modernen Zyklus. (Ibler, R.: Iosif Brodskijs „Cast’ reci“ als lyrischer Zyklus, in: Neueste Tendenzen in der Entwicklung der russischen Literatur und Sprache, Hamburg 1992, S. 70.)

²⁰⁴ McFarlane, J.: The Mind of Modernism, a. a. O., S. 80.

²⁰⁵ Vgl. die Beispiele unter 3.4.

²⁰⁶ STIERLE erwähnt diese ‚inhaltend-diskontinuierliche‘ als von W. Benjamin generell geforderte Rezeptionshaltung, um tiefere Zusammenhänge wie auch Bruchstellen des jeweiligen Textes zu erkennen (vgl. Stierle, K.: Walter Benjamin: Der inehaltende Leser, in: Fragment und Totalität, Hrsg.: L. Dällenbach; C. L. Nibbrig, Frankfurt/M. 1984, S. 338). Die Lektüre des hier beschriebenen Zyklostyps provoziert diese Art der Sinn- bzw. Zusammenhangssuche in verstärktem Maße.

²⁰⁷ Zur Begrifflichkeit von naturalistischem/symbolistischem Zyklostyp vgl. Gerhard, C.: Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a.

lich benannt als zwischen zwei Polen pendelnde – Integration gekennzeichnet sei, und erläutert die Radikalisierung wie folgt: „Bestimmte in den symbolistischen Dichtungen noch offen der Wille zu konstruktiver Ordnungstiftung die Gestaltung des Zyklus [...], so löst sich ein solches auch äußerlich Harmonisch-Gerundetes zunehmend in ein nurmehr heterogenes Nebeneinander auf, das wohl auf einen gemeinsamen ‚Hintergrund‘ fixiert bleibt“²⁰⁸.

Der Gesamteindruck einer ‚Pendelbewegung‘ zwischen verschiedenen Grundgegebenheiten (anstelle einer im ganzen konstant-progressiven Entwicklung), der bei der Lektüre diverser moderner Zyklen entstehen kann, weist tatsächlich stärkere Affinitäten zum antithetisch als narrativ integrierten Zyklusprinzip auf, zusammenhängend mit der größeren Fähigkeit kontrastiver Anordnung Relativierungen vorzunehmen, Widersprüchliches zu erfassen, unterschiedliche Perspektiven zuzulassen, verbunden auch mit der problematisch gewordenen traditionellen Mimesis. Die Destruktion finaler Sinnmuster²⁰⁹ hängt im größeren Kontext betrachtet auch mit dem Verlust des teleologisch-christlichen Weltbildes zusammen und mit der zunehmenden Infragestellung optimistischen Fortschrittsglaubens.²¹⁰ Anstelle eines solcherart teleologischen zeigt sich ein verstärkt *zyklisches* Denken – wobei der Zyklus im allgemein gebräuchlichen Verständnis nicht völlig gleichzusetzen ist mit dem literarischen Zyklus²¹¹ – vor allem in geschichtsphilosophischen Entwürfen²¹², sei es in Nietzsches folgenreichem Gedanken der ewigen Wiederkehr des Gleichen²¹³ oder sei es z. B. in Paretos Theorie vom ‚Kreislauf der Eliten‘.²¹⁴ Die größere Analogie der in der Moderne vorherrschenden und von GERHARD als pendelnd benannten Zyklusausprägung zu dieser Lebenssicht wird auch von DUNN/MORRIS bezüglich der Ablösung des ‚linearen‘ viktorianischen Romans durch den

O., z. B. S. 208. Diese Terminologie ist allerdings mißverständlich, da hier der Eindruck erweckt wird, als seien diese Zyklus-kategorien erst in den besagten Epochen entstanden, was jedoch nicht der Fall ist (vgl. 3.3 und 3.4). Man kann deshalb auch nicht vom expressionistischen (wenn auch umformenden) ‚Erbe‘ des symbolistischen Typus sprechen.

²⁰⁸ Ebd., S. 218.

²⁰⁹ LÄMMERT spricht hier genauer von der Destruktion der „linearen, narrativen, syntagmatischen oder finalen Muster der Sinn-Herstellung. Die neuen Verfahren operieren eher auf der Fläche [...] und vor allem eher simultan als im Nacheinander.“ (Lämmert, E.: Einleitung zu: Literatur in einer industriellen Kultur, a. a. O., S. 16f.)

²¹⁰ FAAS versteht die zunächst fortschrittoptimistische „moderne Geschichtsauffassung seit der Aufklärung“ dabei als „säkularisierte Form der teleologisch-linearen Denkweise jüdisch-christlichen Ursprungs“ (Faas, E.: Offene Formen in der modernen Kunst und Literatur. Zur Entstehung einer neuen Ästhetik, München 1975, S. 48).

²¹¹ Die beim literarischen Zyklus nicht generell notwendige ‚Rundung‘ und ‚Geschlossenheit‘, die zudem nicht nur durch semantische Rekurrenzen – das Wiederkehrmoment des allgemeinen Zyklus –, sondern auch durch Variationen und Modifikationen hergestellten Sinnbezüge, die selbst bedeutungstragende Abfolge der Einzeltexte, die (idealtypisch) ein Bewegungsmuster des tendenziell gleichbleibenden Schwankens aber auch das einer Entwicklung bzw. deutlichen Veränderung aufweisen kann, weisen die Hauptunterschiede zum nicht-literarischen Zyklusbegriff auf.

²¹² Siehe hierzu den differenzierten und fundierten Aufsatz PLUMPES, in dem die Dominanz zyklischer Denkmodelle speziell um die 20. Jahrhundertwende mit dem Verlust an Fortschrittsglauben assoziiert werden, so: „Zusammenfassend kann festgehalten werden, daß ‚Zyklus‘ als Anschauungsform historischer Zeit im Kontext von Krisenerfahrungen gegenüber ‚Fortschritt‘ mehr Elastizität und Verarbeitungskapazität zu besitzen scheint und bessere Prognosemöglichkeiten verspricht.“ (Plumpe, G.: Zyklus als Anschauungsform historischer Zeit, in: Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen, Hrsg.: J. Link; W. Wülfing, Stuttgart 1984, S. 207.)

²¹³ Eines von vielfältigen Beispielen dieses Gedankens im Werk Nietzsches sei genannt: „Muß nicht, was geschehn kann von allen Dingen, schon einmal geschehn, getan, vorübergelaufen sein? [...] – und wiederkommen [...] – müssen wir nicht ewig wiederkommen?“ (Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra, in: Ders.: Werke, Kritische Gesamtausgabe, Hrsg.: G. Colli; M. Montinari, Band 6.6, Berlin (u. a.) 1968, S. 196.)

²¹⁴ Beides wie auch später Spenglers Untergangsphilosophie zeugen „von derselben Disposition zu zyklischem Denken“ (Kreuzer, H.: Eine Epoche des Übergangs (1870-1918), a. a. O., S. 21). Zum diesbezüglichen Einfluß Nietzsches auf Trakls literarisches Schaffen vgl. Methlagl, W.: Zur „ewigen Wiederkehr“ in Trakls Lyrik, in: Károlyi, C. (Hrsg.): Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung, Tübingen 1996, S. 107-120.

Short-Story-Zyklus aufgezeigt.²¹⁵ BRAUNGART sieht in diesem Denken und in dessen Folge in literarischem zyklischen Gestalten gewissermaßen eine Rekurrenz auf bzw. Spiegelung von elementarer, natürlich-biologischer zyklischer Lebensstrukturierung, die ordnungsstiftende, haltgebende Funktion habe.²¹⁶ Diese Ordnungsstiftung ist allerdings, wie obige Ausführungen verdeutlichen, nur *eine* mögliche Funktion des Zyklus, die gerade auf die offeneren, heterogeneren, nicht durch deutlich-konstante Ordnungsmuster geprägten Zyklen der Moderne weniger zutrifft.

Um den Eindruck eines solchen Ordnungsmusters zu vermeiden, muß an dieser Stelle auch auf die starke Simplifizierung des ‚heterogenen Nebeneinanders‘ im Bild der Pendelbewegung hingewiesen werden, welches den (falschen) Eindruck einer gleichmäßig-kontrastiven Abfolge evozieren kann. Dieses Bild sollte als Ausdruck des zusammenfassenden Orientierungsversuches des Lesers verstanden werden und nicht als Ergebnis einer differenziert-detaillierten Analyse. Abgesehen von der nicht mehr zwingend gleichmäßig-geregelten Anordnung tendieren im Unterschied zur traditionellen antithetischen Integration, in der die Gegensätze deutlich markiert sind und eine klare ‚Wertigkeit‘ besitzen (Gut/Böse, Schön/Häßlich etc.), die Gegensätze in der Moderne dazu, ihren Gegensatz-Status zu verlieren – hier ist wiederum vor allem Nietzsches Einfluß zu nennen²¹⁷ –, d. h. nicht mehr eindeutig voneinander getrennt zu sein und keine eindeutige Wertung zu erfahren. Diese Entgrenzung des früher klar Umrissenen, die im Extrem als gleichzeitige paradoxe Identität und Differenz erscheint, ist demnach nicht der dialektischen Synthese von an sich deutlich abgrenzbaren Antipoden auf höherer Ebene zu vergleichen, die auch in vormoderner Kunst schon existiert. MCFARLANE belegt den Hang moderner Kunst zu solcherart potenziertes Ambivalenz beispielhaft mit Zitaten von Strindberg, Benn, Eliot, Anderson und Hesse.²¹⁸ Für diese Aussageintention moderner Kunst, Gegensätzen gleichzeitig eine getrennte und geteilte Identität zuzubilligen, bildet der Zyklus in besonderer Weise eine adäquate Realisationsform, was ANDERSON bezüglich seiner wiederholten Verwendung der zyklischen Gestaltungsform von *Winesburg, Ohio*, andeutet: „I have decided to return to a form I used in *Winesburg, Ohio*; that is to say, taking a related group of people, their lives touching, never quite touching. . . . I find myself curiously at ease in the form. It seems to relate itself to life as I feel it.“²¹⁹ Dieses gleichzeitige ‚Berühren‘ und ‚Nicht-Berühren‘ wird in der zyklischen Integration gewährleistet, in der auch widersprüchliche Aussagen als solche in ihrer Einzeltextualität bestehen bleiben und doch als

²¹⁵ **Dunn, M.; Morris, A.:** *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*, New York; Toronto 1995, S. 120.

²¹⁶ Vgl. **Braungart, W.:** *Zur Poetik literarischer Zyklen*, a. a. O., S. 16f.

²¹⁷ Hier nun zwei recht willkürlich ausgewählte Textbeispiele, einmal den konventionellen des demnach nicht apriori gegebenen Charakters des Gegensatzes Wahrheit/Lüge betonend: „Jetzt wird nämlich das fixirt, was von nun an ‚Wahrheit‘ sein soll, d. h. es wird eine gleichmässig gültige und verbindliche Bezeichnung der Dinge erfunden und die Gesetzgebung der Sprache giebt auch die ersten Gesetze der Wahrheit: denn es entsteht hier zum ersten Male der Contrast von Wahrheit und Lüge“ (**Nietzsche, F.:** *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, a. a. O., S. 371), einmal die Vergänglichkeit und Insignifikanz des Gegensatzes von Gut und Böse hervorhebend: „Denn alle Dinge sind getauft am Borne der Ewigkeit und jenseits von Gut und Böse; Gut und Böse selber aber sind nur Zwischen-Schatten und feuchte Trübsale und Zieh-Wolken.“ (**Nietzsche, F.:** *Also sprach Zarathustra*, a. a. O., S. 205.)

²¹⁸ Vgl. **McFarlane, J.:** *The Mind of Modernism*, a. a. O., S. 86ff.

²¹⁹ Zitiert nach **Mann, S. G.:** *The short story cycle*, a. a. O., S. 11.

Teiltex te in die Gesamtaussage integriert und somit modifiziert werden.²²⁰ Die schon Einzeltexten möglicherweise inhärente Ambivalenz und Disparatheit kann in der zyklischen Verknüpfung nochmals potenziert werden, so z. B. indem bestimmte Begriffe in unterschiedlichen Zyklustexten differierende Bedeutungsmomente enthalten.

Interpreten moderner Zyklen konstatieren immer wieder solche Mehrdeutigkeiten²²¹, die erhöhte Interpretationsanforderungen und -schwierigkeiten implizieren und die insgesamt eine größere Interpretationsvielfalt begünstigen können. Partiiell werden die Ambiguitäten im komplexen Inhalt begründet gesehen²²², partiiell in der loseren, semantisch weniger eindeutigen Abfolge der Einzeltext e, durch die eine verstärkte Herausforderung an den Leser gestellt wird, Sinnbezüge aktiv herzustellen.²²³ Die zuvor geschilderte zusätzliche Ambiguität des Zyklus durch die Doppelwertigkeit zyklischer Untereinheiten als Teil- und Einzeltext – die natürlich bei vielschichtigen Inhalten und mehrdeutiger Abfolge verstärkte Wirkung zeitigt –, die prinzipielle Gegebenheit beider ‚Lesart‘-Möglichkeiten und das generelle Bestehen-Bleiben dieser Doppelfunktion im Zyklus wurde bisher als solche allerdings kaum gewürdigt.²²⁴ Alle drei Arten der Sinnpluralisierung, besonders in Assoziation miteinander, tragen bei zur Konstituierung des Zyklus als genuin moderner, da (sinn-)experimenteller Gestaltungsform, ein Charakteristikum des Zyklus, das bislang wenig Beachtung gefunden hat. Ob der Zyklusautor sich im einzelnen dieser verstärkten Provokation und Erzeugung verschiedener Lesarten und Interpretationsmöglichkeiten immer bewußt war oder diese mehr als unbewußte Spiegelung eigenen Sinnverlusts und -suche zu werten ist, ist dabei von untergeordneter Bedeutung.

Die Ausführungen zum Zyklus in der Moderne zeigen insgesamt sowohl die Verflechtung diverser moderner Techniken mit dem Zyklus als auch die spezielle Flexibilität und Multifunktionalität dieser Gattung, die als spezifische Konkretisationsform der genannten allgemeinen Kennzeichen moderner Literatur fungieren und sich konstruktiv mit den Phänomenen gesamtgesellschaftlicher Moderne auseinandersetzen kann. Dies geschieht, indem sie als ganzheitlicher Entwurf sowohl ein reduktiv-negatives ‚Abbild‘ als auch ein autonom-selbstreferentielles ‚Gegenbild‘ zur zerfallenden Realität darstellen kann, unteleologisches, zyklisches Denken spiegeln kann sowie in inhaltlicher und/oder struktureller erweiterter Fremdreferenz moderne Erfahrungen wie Fragmentarisierung, Simultaneität des Disparaten, die Zerstörung alter Sinnkonzepte bzw. Sinnpluralität und –suche²²⁵ usw. zu reflektieren vermag. Vor allem ist sie aber mittels ihrer komplexen Struktur fähig, differierende Funktionen

²²⁰ Auch MANN betont „the cycle’s ability to maintain apparently contradictory themes or philosophies“ (Ebd., S. 12.).

²²¹ Vgl. u. a. **Braungart, W.:** Zur Poetik literarischer Zyklen, a. a. O., S. 18.

²²² Vgl. z. B. **Peterson, L. B.:** Heinrich Heine and Aleksandr Blok, a. a. O., S. 193.

²²³ Vgl. **Dunn, M.;** **Morris, A.:** The Composite Novel, a. a. O., S. 18; vgl. **Mann, S. G.:** The short story cycle, a. a. O., S. 12.

²²⁴ Der ‚Mehr-Wert‘, der dem einzelnen Text im größeren Zyklus-Zusammenhang zukommt, d. h. die Bedeutungsmodifikation des Einzelnen im Gesamtkontext ist in der Zyklusforschung unbestritten; die hieraus resultierende Doppelwertigkeit und Ambivalenz wurden bislang jedoch kaum interpretiert. Zwar fällt eine solche ‚duale‘ Betrachtungsweise auch schwer – so wird man z. B. bei intensiver, mehrfacher Lektüre den Zyklus-Kontext wahrscheinlich (bewußt oder unbewußt) eher in die Einzelinterpretation einbeziehen als bei der Erstlektüre –, jedoch bleibt die Spannung zwischen Einzel- und Gesamttext und die Möglichkeit zweier ‚Lesarten‘ prinzipiell bestehen.

²²⁵ Das früher dominantere progressive Element findet sich in modernen Zyklen (wenn überhaupt) vor allem in diesem Moment der (Sinn-) Suche in deutlich weniger dominanter Form wieder.

miteinander zu koppeln, d. h. allgemein formuliert, *sowohl* modernem Totalitätsverlust *als auch* neuer Totalitätsstiftung (mehr oder weniger) mehrdeutigen, sinnexperimentellen Ausdruck zu verleihen. Welche der spezifischen Funktionen und Formen des modernen Zyklus im Expressionismus tatsächlich vorherrschen, d. h. welche konkreten Ausprägungen das hier skizzierte generelle Möglichkeitsspektrum²²⁶ erfährt und inwiefern die Ergebnisse dieser Überlegungen im folgenden noch modifiziert werden müssen, wird die detailliertere Untersuchung der expressionistischen Zyklen in den nächsten Kapiteln ergeben, der im folgenden zunächst eine Kurzcharakterisierung des Expressionismus vorangestellt wird.

2.6 Grundzüge des frühen Expressionismus als charakteristischer Phase der literarischen Moderne

Innerhalb der vorangehenden Skizzierung wesentlicher Elemente der literarischen Moderne wird exemplarisch an Naturalismus und Symbolismus verdeutlicht, daß literarische Strömungen mittels ihrer differierenden Akzentsetzungen und Merkmalskombinationen moderner (und immer auch traditioneller) Art jeweils unterschiedliche ‚Modernismen‘ darstellen. So stellt sich die Frage, inwiefern es nun gerechtfertigt ist, eine jener modernen Richtungen, den Expressionismus – der hier vornehmlich in seiner frühen Phase²²⁷ betrachtet wird – als charakteristische Formierung zu akzentuieren? Diese Hervorhebung läßt sich folgendermaßen begründen: Der Expressionismus gewinnt den Rang einer verstärkt repräsentativen Phase der literarischen Moderne mittels seiner vielfach konstatierten extremen Stilvielfalt²²⁸, die stark differierende Tendenzen der stilpluralistischen modernen Literatur in sich aufnimmt und (weiter-)entwickelt. Das Spektrum der im ganzen innovativen Auseinandersetzung mit Phänomenen der gesamtgesellschaftlichen Moderne wie auch mit den zeitgenössischen literarischen Richtungen – wie u. a. Naturalismus²²⁹ und Symbolismus²³⁰ – reicht von diversen Formen affir-

²²⁶ Die gelegentliche Erwähnung zykluskategorialer Präferenzen verschiedener literarischer Strömungen konnte hier zwar nicht ganz vermieden werden, da sie eng mit den Funktionen des Zyklus verknüpft sind, doch eine genauere Deskription und Beispielgebung erfolgt unter 3.3 und 3.4.

²²⁷ Die weitgehende Beschränkung auf den Frühexpressionismus begründet sich durch die Zugehörigkeit aller zu untersuchenden Zyklen zu dieser ersten Phase (ca. 1910-1916). Obgleich diese Unterteilung nur eine „historisierende Hilfsfunktion“ (**Paulsen, W.:** Deutsche Literatur des Expressionismus, Bern u. a. 1983, S. 57) darstellt, sind doch Unterschiede zum sogenannten Hochexpressionismus feststellbar, wie z. B. stichwortartig: frühere Betonung subjektivistischer Ich-Erfahrung vs. späterer Dominanz des Wir-Gefühls; Dominanz der lyrischen vs. der dann vorherrschenden dramatischen Gattungsform; stärkere Prägung frühexpressionistischer Lyrik durch symbolistischen Einfluß; im Hochexpressionismus: Zunahme des exklamatorisch-pathetisch geäußerten Menschheitsutopismus, kritischer Auseinandersetzung mit dem Krieg und (faktisch folgenloser) Politisierung. Diese hochexpressionistischen Tendenzen können demnach hier ausgeklammert bleiben.

²²⁸ Die Erwähnung dieser Stilvielfalt ist seit langem ein Gemeinplatz in der Expressionismus-Forschung, so daß BRINKMANN schon 1980 das *Zitat* eines Zitates der korrespondierenden Schwierigkeit einer Expressionismusdefinition anführen kann (vgl. **Brinkmann, R.:** Expressionismus, a. a. O., S. 1). Diese extreme Vielfältigkeit kennzeichnet nicht nur für den Expressionismus insgesamt, sondern auch schon den Frühexpressionismus.

²²⁹ Die Opposition gegen den Naturalismus äußert sich z. B. in der Ablehnung des mechanistisch-deterministischen Menschen- und Weltbildes, in der Hochschätzung des Geistig-Seelischen gegenüber der naturalistischen Betonung des Stofflichen (vgl. **Braak, I.:** Gattungsgeschichte deutschsprachiger Dichtung in Stichworten, Teil II c (Lyrik), Kiel 1981, S. 169) bzw. in der subjektivistischen Erfassung hintergründiger Realität anstelle der Abbildung ihrer empirischen Erscheinungsformen (vgl. **Braunroth, M.:** Einleitung, in: Ders. (Hrsg.): Prosa des Expressionismus, Stuttgart 1996, S. 6). Affinitäten zum Naturalismus zeigen sich primär in der expressionistischen Thematisierung sozialer Problematik (vgl. **Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 302).

mativ-adaptierender Verarbeitung bis hin zu verschiedensten Äußerungen deutlicher literarischer Opposition.²³¹ Zudem eignet sich der Expressionismus mittels seiner erstmalig solcherart manifesten *Radikalität* der literarischen Reaktion auf die umfassende Moderne in besonderem Maße für die deutliche Erkenntnis von Zusammenhängen zwischen beidem. Auch VIETTA konstatiert, daß die existentiellen modernen Erfahrungen „der Verunsicherung, ja Dissoziation des Ich, der Zerrissenheit der Objektwelt, der Verdinglichung und Entfremdung von Subjekt und Objekt, Erfahrungen [sind], die ebenfalls und in dieser Radikalität literaturgeschichtlich zum ersten Male im Expressionismus zur Darstellung kommen.“²³²

Die zuvor beschriebenen Charakteristika moderner Literatur im Kontext gesamtgesellschaftlicher Modernisierung sind allesamt – in unterschiedlichem Ausmaß und spezifischen Ausprägungen – auch im frühen Expressionismus erkennbar. Da sowohl expressionistische Themen- und Stil Tendenzen als auch ihre Zusammenhänge mit den unterschiedlichsten (geistesgeschichtlichen, sozialgeschichtlichen, wissenschaftlichen etc.) Aspekten der Moderne insgesamt wie auch ihre Auseinandersetzung mit dem wilhelministischen Bürgertum insbesondere²³³ und darüber hinaus ihre Affinitäten und Differenzen zur zeitgenössischen Literatur recht gut erforscht sind, erübrigt sich eine detaillierte Schilderung. Um dennoch das durch die bisherigen Erwähnungen des Expressionismus sehr fragmentarische Bild abzurunden und eine grobe epochale Kontextualisierung der zu untersuchenden Zyklen zu gewährleisten, sei hier ein kurzer Forschungsüberblick gegeben, der um die exemplarische Skizzierung einzelner wichtiger konkreter Themen- und Stil Tendenzen²³⁴ frühexpressionistischer Prosa und Lyrik als spezifischer Ausdrucksformen der literarischen Moderne erweitert wird.

2.6.1 Forschungsüberblick

Umfassende Darstellungen dieser literarischen Bewegung sind z. B. bei VIETTA/KEMPER²³⁵, HAMANN/HERMAND²³⁶, KNAPP²³⁷, ANZ/STARK²³⁸ und STROHMEYER²³⁹ zu finden. Die verschiedenen gesamtgesellschaftlichen Umwälzungen der Moderne werden hier (in individueller Selektion und Fokussierung) in ihren spezifischen Auswirkungen auf die expressionistische Literatur analysiert. So ist es primär VIETTAS und KEMPERS Verdienst, den tiefgreifenden Zu-

²³⁰ Abgelehnt wurde vor allem das wirklichkeitsabgewandte l'art pour l'art-Prinzip, zudem „der Kult der schönen Form, das Geschniegelte und Geglättete, das nur dem Anspruch des Vornehmen dient.“ (Hamann, R.; Hermand, J.: Expressionismus, München 1976, S. 11.) Einflüsse des Symbolismus sind im expressionistischen Wunsch des Welt-Schaffens statt -Abbildens, in den betont konstruktiven und z. T. selbstreflexiven Tendenzen expressionistischer Kunst sichtbar.

²³¹ Vgl. Anz, T.: Expressionismus, in: Moderne Literatur in Grundbegriffen, a. a. O., S. 139.

²³² Vietta, S.; Kemper, H.-G.: Expressionismus, a. a. O., S. 21.

²³³ Die expressionistische Protesthaltung gegen alles Bürgerliche richtet sich allerdings, wie HAMANN/HERMAND richtig bemerken, nicht so sehr gegen den Bürger als Repräsentant einer Gesellschaftsschicht, sondern als Menschentypus: „Nicht eine bestimmte Klasse wird in ihren Werken angegriffen, sondern eine abstrakte Front von Spießern, die sich quer durch die gesamte Gesellschaft zieht.“ (Hamann, R.; Hermand, J.: Expressionismus, a. a. O. S. 23.)

²³⁴ Die Auswahl erfolgt aufgrund der Wichtigkeit dieser Merkmale im Expressionismus insgesamt wie auch ihre Kennzeichnung der Dichtung Stadlers und/oder Benns.

²³⁵ Vgl. Vietta, S.; Kemper, H.-G.: Expressionismus, a. a. O.

²³⁶ Vgl. Hamann, R.; Hermand, J.: Expressionismus, a. a. O.

²³⁷ Vgl. Knapp, G. P.: Die Literatur des deutschen Expressionismus, a. a. O.

²³⁸ Vgl. Anz, T.; Stark, M. (Hrsg.): Expressionismus, a. a. O.

²³⁹ Vgl. Strohmeyer, K.: Zur Ästhetik der Krise, a. a. O.

sammenhang zwischen dem für die Moderne zentralen Phänomen der Ich-Dissoziation bzw. komplementärem Wirklichkeitszerfall und expliziten Äußerungsformen dessen wie auch (weniger umfangreich) entsprechenden Erneuerungsbestrebungen im Expressionismus herauszuarbeiten. Demgegenüber betonen HAMANN und HERMANN verstärkt die politisch-aktivistische Komponente des Expressionismus und seine Protesthaltung im „Totalaufstand gegen die bestehende Ordnung“ und der „Zielutopie der expressionistischen Revolution“²⁴⁰. STROHMEYERS detaillierte Untersuchung konkreter gesellschaftlicher Änderungen und korrespondierender expressionistischer „Krisensymptome“²⁴¹ ist soziologisch orientiert mit marxistischer Ausrichtung. KNAPP untersucht neben den vielfältigen Ursachen der zeitgenössischen Krisenerfahrung und dem ebenso vielgestaltigen Erscheinungsbild im Expressionismus auch diverse literarische Einflüsse. Der Schwerpunkt von ANZ/STARKS Einleitungen und Zusammenfassungen verschiedener expressionistischer Texte liegt auf der Programmatik dieser Bewegung.²⁴² Eine komprimierte Zusammenfassung verschiedener Epochencharakteristika und -analysen bieten u. a. RUSCH und SCHMIDT, die zudem auf den differenzierten Rückblick BENNS auf die von ihm direkt miterlebte und mitgestaltete Zeit des Expressionismus verweisen als die „eindringlichste Kurzcharakteristik des komplexen Zusammenhangs, der sich in dieser Zeit aufbaut aus Wirklichkeitszweifeln und Menschheitsutopismus, Rückgang zu den Urbildern und Mythen sowie Industriegymnik, Nihilismus und Humanismus“²⁴³.

Wie die antithetischen Formulierungen zum Expressionismus schon andeuten, unternimmt die Expressionismus-Forschung den Versuch, das extrem heterogene Bild dieser literarischen Richtung generalisierend in zwei (bzw. drei) Haupttendenzen aufzugliedern: zum einen in die emphatisch-salvationistisch-utopistische Richtung, zum anderen in die skeptizistisch-negierend-destruktive Variante. Eine dritte Gruppierung, die sich weniger inhaltlich, als formal-sprachlich von den beiden Haupttendenzen abgrenzt, ist die sogenannte Wortkunst²⁴⁴ des „Sturm“-Kreises, deren Weiterführung im Dadaismus mündete.²⁴⁵ Eine detailliertere Betrachtung diverser expressionistischer Dichtungen verdeutlicht allerdings die immer nur tendenzielle Zuordnungsgültigkeit: So zeigt ein Großteil der Gedichte von *Der Aufbruch* eine affirmativ-weltfreudige, erneuerungsgläubige Ausrichtung, während andere Gedichte auch be-

²⁴⁰ So die bezeichnenden Titel zweier Kapitel.

²⁴¹ Vgl. Kapitel 3 seiner Untersuchung.

²⁴² Entsprechend der Disparität der Stilrichtungen gab es allerdings weder damals eine einheitliche Programmatik, noch läßt sich retrospektiv ein fest umrissenes Konzept des Expressionismus ausmachen. Vgl. diesbezüglich folgende Untersuchungen: **Hillebrand, B.:** Expressionismus als Anspruch. Zur Theorie der expressionistischen Lyrik, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 96, Berlin 1977, S. 234-269; **Raabe, P.:** Der Expressionismus als historisches Phänomen, in: Der Deutschunterricht, Bd. 17, Stuttgart 1965, S. 5-20; **Best, O. F. (Hrsg.):** Theorie des Expressionismus, Stuttgart 1976.

²⁴³ **Rusch, G.; Schmidt, S. J.:** Das Voraussetzungssystem Georg Trakls, a. a. O., S. 198. BENNS Einleitung zur Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts findet sich in EuR, S. 413-424.

²⁴⁴ Vgl. z. B. die Kurzcharakterisierung bei PHILIPP: „Betonung des Wortwertes vor der Syntax, des Primats seines inneren Klanges (Kandinsky) und des durch ihn evozierten ‚Rhythmus‘ noch vor dem, was der Sprachwissenschaftler nüchtern ‚Bedeutung‘ nennt.“ (**Philipp, Eckhard:** Expressionistische Lyrik, a. a. O., S. 322.)

²⁴⁵ Zu dieser Untergliederung vgl. neben den Standardwerken von ANZ/STARK u. VIETTA/KEMPER auch: **Hillebrand, B.:** Expressionismus als Anspruch, a. a. O.; **Brinkmann, R.:** Expressionismus, a. a. O.; **Schneider, K.-L.:** Themen und Tendenzen der expressionistischen Lyrik, in: Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart, Hrsg.: H. Steffen, Göttingen 1967.

sagte Negation z. B. in der Darstellung des Häßlichen oder von Unzufriedenheit und Resignation zum Ausdruck bringen. Auch Benn, der aufgrund seiner zynisch-destruktiven frühen Gedichte und seiner erkenntnis- und zivilisationskritischen Prosa ‚typische‘ Repräsentant der zweiten Variante, zeigt sich der „Flucht in die Utopie“²⁴⁶ verwandt mittels seines Ausbruchs in Traum und Rausch und seiner regressiven Sehnsucht zu mythischem bzw. subhumanem Dasein.²⁴⁷

Die auf den ersten Blick aus extrem unterschiedlichen – zum einen oft ekstatisch-pathetisch²⁴⁸ anmutenden, zum anderen oft düster-verzweifelt, auch grotesken – Texten deduzierten Tendenzen erweisen sich als dialektisch aufeinander bezogene literarische Verarbeitungen der insgesamt ähnlich krisenhaften modernen Wirklichkeits- und Selbsterfahrung²⁴⁹ der Autoren. Die Komplementarität beider Aspekte wird in der Forschung mehrfach erwähnt: so z. B. als „Dialektik‘ von Ichdissoziation und Menschheitserneuerung, von Entfremdungserfahrungen und dem Aufruf zur Wandlung des Menschen“²⁵⁰, als unterschiedliche Ausformungen des *einen* „Aufstand[es] gegen die Wirklichkeit“²⁵¹ bzw. als sinnbildendes ‚Gegenbild‘ versus subjektivistisches ‚Abbild‘ des krisenhaft Erlebten²⁵². Die Dokumentation des Verfalls, der Negation, Hoffnungslosigkeit etc. einerseits und des (illusionären) Glaubens an Überwindung und Erneuerung andererseits demonstriert auch die Ambivalenz des Expressionismus als Epoche innerhalb der literarischen Moderne: „In der Konfiguration der Bedrängungen und Einschränkungen, im Gestus der Zertrümmerung und Formauflösung geht der Expressionismus der Ästhetik des 20. Jahrhunderts voran, in der Konfiguration jedoch eines Ganzheitspostulats, einer ungebrochen handlungsfähigen Identität schließt er das bürgerliche Zeitalter ab.“²⁵³

2.6.2 Konkrete Themen- und Stil Tendenzen

Ein Topos des utopistischen Expressionismus ist der sogenannte ‚Neue Mensch‘. Vor allem in den Wandlungsdramen, aber auch in Lyrik und Prosa wird die Erneuerung des Menschen herbeigesehnt und dargestellt. Die Entstehung dieser Leitidee stellt in mehrfacher Hinsicht eine literarische Reaktion auf Phänomene der gesamtgesellschaftlichen Moderne dar. Zum einen ist die Art und Weise, wie sich die Wandlung vollzieht, nämlich „als plötzlicher Ausbruchs- und Befreiungsakt, als psychologisch nicht motivierbarer irrationaler ‚Sprung‘ vom ‚uneigentlichen‘ ins ‚eigentliche‘ Dasein“²⁵⁴ bezeichnend – als eine Ausdrucksform rationa-

²⁴⁶ Hillebrand, B.: Expressionismus als Anspruch, a. a. O., S. 262.

²⁴⁷ Wegen der folgenden detaillierten Einzelanalysen zu Benn und Stadler wird hier auf Zitate/Belege verzichtet.

²⁴⁸ Das proklamatorische Pathos expressionistischer Texte erklärt sich zum einen aus dem Wunsch nach *Wirkungsmächtigkeit* der Utopie, zum anderen verweist es auf die *Intensität* der Angst vor Verdinglichung, Autonomieverlust etc., gegen die es ankämpft. Zu zweiterem vgl. Anz, T.; Stark, M. (Hrsg.): Expressionismus, a. a. O., S. 216.

²⁴⁹ So betonen auch SCHMIDT/RUSCH die „Krise des europäischen Wirklichkeitsmodells zu Beginn des 20. Jahrhunderts“ als „globale Perspektive, unter der die Richtung der genannten Tendenzen verständlich wird“ (Rusch, G.; Schmidt, S. J.: Das Voraussetzungssystem Georg Trakls, a. a. O., S. 204).

²⁵⁰ Vietta, S.; Kemper, H.-G.: Expressionismus, a. a. O., S. 14.

²⁵¹ Knapp, G. P.: Die Literatur des deutschen Expressionismus, a. a. O., S. 103. Vgl. auch S. 104ff, S. 131ff.

²⁵² Vgl. Braunroth, M.: Einleitung, a. a. O., S. 5f.

²⁵³ Strohmeyer, K.: Zur Ästhetik der Krise, a. a. O., S. 291.

²⁵⁴ Anz, T.; Stark, M. (Hrsg.): Expressionismus, a. a. O., S. 129.

lismuskritischer Tendenzen moderner Kunst. Des weiteren wendet sich der ‚Neue Mensch‘, der ein unentstelltes menschliches Dasein repräsentieren soll²⁵⁵, gegen die zunehmende Verdinglichung bzw. reagiert auf die erfahrene Übermacht der Objekte. Er fungiert als Ersatz des dissoziierten Subjektes: „Aus der Negation wird visionär, ja synthetisch der Neue Mensch proklamiert, dem alle enttäuschten Erwartungen und zerstörten Identitätselemente eingefügt werden.“²⁵⁶ Die Idealisierung und „Sakralisierung des Subjekts“²⁵⁷ im ‚Neuen Menschen‘ stellt darüber hinaus eine Kompensationsform des modernen Glaubens- und Metaphysikverlustes dar. Und nicht zuletzt richtet sich die humanistisch-menschheitsverbrüdernde Variante des ‚Neuen Menschen‘ gegen die als autoritär und verlogene empfundene wilhelminische Gesellschaft.²⁵⁸

Äußerungsformen des skeptizistisch-destruktiven Expressionismus sind vor allem in der Ästhetik des Häßlichen und des Verfalls einerseits, in Ironie, Parodie, Satire und Grotteske andererseits zu sehen. Während der ‚Neue Mensch‘ Ausdruck des Utopismus der literarischen Moderne ist, ist die Darstellung des Negativen wie die sich hier äußernde Deformierung Ausdruck des Desillusionismus, des Utopieverlustes der Moderne.²⁵⁹ HAMANN/HERMAND betonen, daß mittels dieser kritischen Stilmittel „das ‚eigentliche‘ Wesen der wilhelminischen Welt als etwas zutiefst Lebensfeindliches entlarvt“²⁶⁰ wird, STROHMAYER akzentuiert die „Parodie auf die Humanitätsideale“ und die Demontage von „Bestandteile[n] des metaphysischen Vorstellungshorizontes“²⁶¹ als Reaktion auf den modernen Transzendenzverlust. Während sich diese Kritik hauptsächlich gegen ethisch-gesellschaftliche (Un-)Werte richtet bzw. die Abdankung überkommener Werte reflektiert, drückt die Darstellung des Häßlichen und Schockierenden verstärkt eine Ablehnung ästhetischer Normen, eine Abgrenzung vom verfeinert-ästhetizistischen Symbolismus aus – und führt so die Erweiterung des Naturalismus in Richtung der bis dahin literaturunwürdigen Thematik weiter. Neben den Funktionen der Demontage und Kritik tritt hierin demnach auch die Widerspiegelung der subjektiv als zerfallend erlittenen Wirklichkeit zutage.

Die zuvor erwähnte Kritik an der Lebensfeindlichkeit der Wilhelminischen Ära ist auch im Zusammenhang zu sehen mit einer wichtigen Strömung innerhalb des Expressionismus: dem Vitalismus. Im Rückgriff auf vitalistische Motive und Vorstellungen zeigt sich neben dem Einfluß der Lebensphilosophie Nietzsches und des zeitgenössischen Bergson eine Affinität zu anderen literarischen Strömungen der Jahrhundertwende, vornehmlich des Jugend-

²⁵⁵ Vgl. **Rusch, G.; Schmidt, S. J.:** Das Voraussetzungssystem Georg Trakls, a. a. O., S. 210. Hier wird auch betont, daß der Wunsch nach dem unentstellten Menschen „zur erwähnten Aufwertung außereuropäischer Kunst und zur Renaissance von Mythen im Expressionismus führte.“

²⁵⁶ **Strohmeyer, K.:** Zur Ästhetik der Krise, a. a. O., S. 290.

²⁵⁷ **Vietta, S.; Kemper, H.-G.:** Expressionismus, a. a. O., S. 23.

²⁵⁸ Vgl. **Braunroth, M.:** Einleitung, a. a. O., S. 11; zu konträren Konzeptionen des ‚Neuen Menschen‘ vgl. **Knapp, G. P.:** Die Literatur des deutschen Expressionismus, a. a. O., S. 132ff.

²⁵⁹ Vgl. **Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 197. Zu Parodie, Satire, Ironie und der Ästhetik des Häßlichen als Formen der Dekonstruktion in der literarischen Moderne generell vgl. ebd., S. 196ff., 219ff.

²⁶⁰ **Hamann, R.; Hermand, J.:** Expressionismus, a. a. O., S. 57.

²⁶¹ **Strohmeyer, K.:** Zur Ästhetik der Krise, a. a. O., S. 281.

stils.²⁶² Die vitalistischen Sehnsüchte nach Reintegration in natürliche Lebenszusammenhänge, nach mehr Lebensintensität und Selbstverwirklichung in vital-elementarer Hinsicht antworten dabei auf die fortschreitende Entfremdung des Subjekts von der Natur durch sein Eingebundensein in eine zunehmend verwissenschaftlichte, rationalisierte, technisierte und konventionalisierte Kultur.²⁶³ Neben den vitalistischen Tendenzen des Expressionismus ist jedoch auch auf die intellektualistischen, selbstreflexiven, sprach- und erkenntniskritischen Texte vornehmlich innerhalb der Prosa²⁶⁴ hinzuweisen, in denen das vitale Element (wenn überhaupt) eine untergeordnete Rolle spielt. Bezeichnend ist allerdings, daß sowohl die vitalistischen als auch die nicht-vitalistischen Autoren den im Expressionismus zentralen Geistbegriff – nicht unbedingt als Gegensatz zu ‚Leben‘ verstanden – beanspruchen, was laut ANZ/STARK „auf eine oberhalb der kontroversen Standpunkte liegende abstrakte Gemeinsamkeit der Denkform hin[deutet]. Sie basiert auf der vielfach artikulierten Angst, daß der Mensch als Individuum oder auch als Gattungswesen angesichts der ‚Macht der Objekte‘ und ‚Tatsachen‘ [...] seine in Anspruch genommene Autonomie verliert.“²⁶⁵

Eine Möglichkeit des ‚Bannens‘ der Übermacht der Objekte, des Reduzierens der Komplexität des Wirklichen auf Wesentliches und des Ausdrucks des Autonomieanspruchs des Menschen gegenüber der äußeren Realität ist auch in der antimimetischen Neigung des Expressionismus zu Abstraktion und Typisierung gegeben.²⁶⁶ Die Suche nach der Essenz statt der vordergründigen Existenz der Dinge ist symptomatisch für die Erkenntnis Krise der Moderne; die mit der Transzendenz der Abbildungsfunktion indizierte Auflösung referentieller Sprachbezüge überhaupt ist Signum ihrer Sprachkrise.²⁶⁷ Darüber hinaus läßt sich das Stilmerkmal der Abstraktion jedoch auch ‚mimetisch‘ begründen: „Die Abstraktifizierung des Lebens, d.h. die Überführung subjektiv-individueller und sinnlich-konkreter Identitätselemente in geistig-abstrakte, objektivierende, gesellschaftliche Elemente dringt in den ästhetischen Bereich ein“²⁶⁸. Die Reduktion des Menschen auf einen Typus, einen Ideenträger bzw.

²⁶² Vgl. z. B. **Vietta, S.; Kemper, H.-G.:** Expressionismus, a. a. O., S. 193.

²⁶³ Vgl. **Anz, T.; Stark, M. (Hrsg.):** Expressionismus, a. a. O., S. 196.

²⁶⁴ Dieser Typus expressionistischer Prosa wird in der Forschung mit differierender Akzentuierung verschiedentlich benannt, so als weltanschaulich-ideelle, intellektuell-subjektivierende Prosa (vgl. **Sokel, W. H.:** Die Prosa des Expressionismus, in: Expressionismus als Literatur, Hrsg.: W. Rothe, Bern (u. a.) 1969, S. 153-170), als erkenntnistheoretische Reflexionsprosa (vgl. **Vietta, S.; Kemper, H.-G.:** Expressionismus, a. a. O., S. 153ff.), als Texte der Wissenschaftskritik und Sprachskepsis (vgl. **Krull, W.:** Prosa des Expressionismus, Stuttgart 1984, S. 17ff.), als experimentelle Reflexionsprosa (vgl. **Oehm, H.:** Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, München 1993, S. 192).

²⁶⁵ **Anz, T.; Stark, M. (Hrsg.):** Expressionismus, a. a. O., S. 216.

²⁶⁶ Zur Abstraktionsfunktion der Komplexitätsreduktion vgl. **Anz, T.; Stark, M. (Hrsg.):** Expressionismus, a. a. O., S. 560; zum hier zutagetretenden Autonomieanspruch vgl. ebd., S. 217. Die Präferenz des Abstrakten und der Zusammenhang zwischen Abstraktion und Fokussierung des Wesentlichen betrifft auch die anderen Künste und wird von KANDINSKY bereits am Anfang dieses Jahrhunderts festgehalten: „In allem Erwähnten sind die Keime des Strebens zum Nichtnatürlichen, Abstrakten und zu immerer Natur.“ (**Kandinsky, W.:** Über das Geistige in der Kunst, 9. Aufl. Bern 1970, S. 54.) Zu dieser Thematik vgl. auch die seinerzeit sehr populäre Abhandlung WORRINGER (**Worringer, W.:** Abstraktion und Einfühlung, Neuausgabe München 1959, besonders S. 35-86).

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 560. ANZ/STARK erwähnen hier auch Worringers Beschreibung des Abstraktionsdranges als „psychosoziale Folge einer Wahrnehmungskrise“.

²⁶⁸ **Strohmeyer, K.:** Zur Ästhetik der Krise, a. a. O., S. 125. ADORNO konstatiert: „Neue Kunst ist so abstrakt, wie die Beziehungen der Menschen es in Wahrheit geworden sind.“ (**Adorno, T. W.:** Ästhetische Theorie, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 7, Hrsg.: R. Tiedemann, 6. Aufl., Frankfurt/M. 1996, S. 53.)

eine abstrakte Funktion, besonders deutlich in Drama und Prosa²⁶⁹, aber auch in der Wortkunst eines August Stramm kann zudem als Konfiguration moderner Depersonalisation interpretiert werden. Diese im Expressionismus vielfach verdeutlichte Subjektauflösung zeigt sich oft auch in Personifizierungen des Dinglichen bzw. der Verdinglichung des Menschen.²⁷⁰ Entsprechend der den Expressionismus kennzeichnenden Vielzahl ‚dialektisch‘ aufeinander bezogener Gegensätzlichkeiten ist neben der Tendenz zur Abstraktion auch die komplementäre Neigung zur Schilderung des Konkret-Unmittelbaren zu erwähnen.²⁷¹

Bevor nun abschließend einige Thementendenzen des Expressionismus erläutert werden, seien die schon im Kontext konkreter Gestaltungsformen der Moderne erörterten literarischen Stilmerkmale hier nochmals aufgeführt als Kennzeichen des Expressionismus. Neben der extensiven Metaphorik speziell in frühexpressionistischer Lyrik²⁷² gewinnen Montage-Stil und Collage-Techniken an Kontur²⁷³. Außer dem hierin wie u. a. auch im auffälligen Trend der Auflösung geschlossener Formen, in aufgebrochener Handlungskontinuität und in harter, parataktischer Fügung unabhängiger Aussagen sichtbaren Fragmentarismus²⁷⁴ sind ebenfalls synthetisierende Tendenzen zu erkennen in verschiedenen Formen der Aufhebung des Gegensatzes von Ich und Welt, in Ganzheitspostulaten²⁷⁵, in Gattungsmischungen²⁷⁶ sowie in der expressionistisch-modernen Verschmelzung des Disparaten zu einer neuen ‚Einheit‘. Zwei wichtige expressionistische Stichworte sind in diesem Zusammenhang ‚Kausalitätsauflösung‘ – sich äußernd z. B. in direkter Kritik an kausallogischem Denken²⁷⁷, im Antipsychologismus der Figurenzeichnung sowie in assoziativen Verknüpfungen in Lyrik und Prosa –, und ‚Simultaneität‘, sichtbar in der oft disharmonischen Bildlichkeit, wiederum in wirkungsschnell-assoziativer Abfolge und im vielzitierten (u. a. filmtechnisch beeinflussten) parataktischen Reihungsstil²⁷⁸.

Häufig auftauchende Themen des Expressionismus sind beispielsweise das Thema des sozialen Außenseiters, des Generationskonfliktes und der Großstadt. Die literarische Vorliebe für soziale Außenseiter wie Huren, Säufer, Kranke und Irre²⁷⁹ erklärt sich zum einen aus ih-

²⁶⁹ Vgl. **Scheffer, Bernd**: Expressionistische Prosa, in: Jahrhundertwende, Hrsg.: F. Trommler, Reinbek 1982, S. 305.

²⁷⁰ Vgl. **Braunroth, M.**: Einleitung, a. a. O., S. 19; vgl. **Vietta, S.; Kemper, H.-G.**: Expressionismus, a. a. O., S. 40ff.

²⁷¹ Vgl. **Anz, T.; Stark, M. (Hrsg.)**: Expressionismus, a. a. O., S. 561. Vgl. auch SOKELS Unterteilung expressionistischer Prosa in die Grundtypen der weltanschaulich-ideellen (s. o.) vs. der anschaulich-konkret-objektivierenden Prosa (vgl. **Sokel, W. H.**: Die Prosa des Expressionismus, a. a. O., S. 154ff.).

²⁷² Vgl. z. B.: **Schneider, Karl Ludwig**: Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus, Heidelberg 1968.

²⁷³ Vgl. **Knapp, G. P.**: Die Literatur des deutschen Expressionismus, a. a. O., S. 89; vgl. **Hamann, R.; Hermand, J.**: Expressionismus, a. a. O., S. 122.

²⁷⁴ Vgl. **Braunroth, M.**: Einleitung, a. a. O., S. 19.

²⁷⁵ Vgl. **Hamann, R.; Hermand, J.**: Expressionismus, a. a. O., S. 90.

²⁷⁶ Vgl. **Rusch, G.; Schmidt, S. J.**: Das Voraussetzungssystem Georg Trakls, a. a. O., S. 196. Gattungsüberschreitungen zeugen nicht nur von synthetisierender Tendenz, sondern möglicherweise auch von Opposition gegen tradierte Gattungsnormen (vgl. **Oehm, H.**: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 193).

²⁷⁷ Vgl. **Anz, T.; Stark, M. (Hrsg.)**: Expressionismus, a. a. O., S. 216.

²⁷⁸ Vgl. z. B. **Vietta, S.; Kemper, H.-G.**: Expressionismus, a. a. O., S. 30ff. ANZ/STARK beschreiben die Parataxe als „Sinnbild gestörter Kommunikation“ und Thematisierung der „Erfahrungen mangelnden Wirklichkeitszusammenhangs“ (**Anz, T.; Stark, M. (Hrsg.)**: Expressionismus, a. a. O., S. 602).

²⁷⁹ KRULL hebt die Doppelfunktion der Irren-Figur hervor, „die nicht nur die gesellschaftliche Misere und den Protest dagegen zum Ausdruck bringt, sondern auch als Träger der Wahrheit und der Veränderungsmöglichkeit fungieren kann“, so-

rem Identifikationspotential für die Expressionisten, die selbst als literarische Bewegung eine „Parakultur“ bzw. „eine avantgardistische Rand- oder Gegenkultur“²⁸⁰ bildeten und moderne Isolations- und Einsamkeitserfahrungen häufig verstärkt erlebten, die als Menschen an der gesellschaftlichen Reglementierung litten und ihr Spießertum verachteten und die mittels dieser Abgrenzung von der ‚bürgerlichen‘ Norm dagegen opponierten. Eine ähnlich ‚antibürgerliche‘ Revolte gegen die Vätergeneration äußert sich im eklatant zutage tretenden Generationenkonflikt, wobei dieser als äußeres Kennzeichen des generell erlebten gesamtgesellschaftlichen Strukturwandels begriffen werden kann: „Hinter dem im Expressionismus ausgetragenen Generationskonflikt verbirgt sich der die Identitätskrise herbeiführende gesellschaftliche Umwälzungsprozeß.“²⁸¹ Das Thema der Großstadt wird vielfach literarisch verarbeitet. Zumeist wird die Stadt, des öfteren in dämonisch-verzerrter Personifizierung²⁸², als bedrohliche Macht gegenüber dem in ihr isoliert-anonym existierenden, ohnmächtig zum Massenwesen degradierten Menschen dargestellt.²⁸³ Als Stätte des industriell-technisierten, naturzerstörerischen, hektischen, pluralisiert-fragmentierten, nur Ersatzbefriedigungen offerierenden Lebens erscheint die Großstadt als Symbol des modernen Daseins schlechthin. Die entsprechend häufig zutage tretende Ablehnung mischt sich jedoch auch, hierin partiell beeinflusst vom italienischen Futurismus, mit Faszination besonders angesichts ihrer technischen Errungenschaften. Wenn auch *thematisch* die kritische Auseinandersetzung deutlich überwiegt und „eine im wesentlichen zivilisationsfeindliche, technologiekritische Haltung“ vertreten wird, so sei in diesem Kontext aber auch auf die *strukturelle* Adaption z. B. des neuen Lebenstempos im akzelebrierten expressionistischen Sprachrhythmus²⁸⁴ und in der Dynamisierung der Wahrnehmungsperspektive²⁸⁵ neben den oben genannten strukturellen Innovationen verwiesen.

Da das Ziel dieser Ausführungen nicht im Entwurf eines umfassenden Bildes des Expressionismus liegt – ein Unterfangen, dessen Scheitern ohnehin vorprogrammiert wäre –, sondern in einer groben literarhistorischen Einbettung der Zyklen Benns und Stadlers und der Herausstellung des Expressionismus als einer zentralen Literaturbewegung innerhalb der literarischen Moderne, sollen die exemplarisch skizzierten Themen- und Stil Tendenzen expressionistischer Prosa und Lyrik genügen. Eine detailliertere, zwischen den Gattungsformen differenzierende Untersuchung würde zu weit führen, da auch in Prosa²⁸⁶ und Lyrik²⁸⁷ eine solche Vielfalt an Ausdrucksformen vorherrscht, daß genauere Vergleichs- und Abgrenzungsmöglichkeiten kaum gegeben sind. Die neben den vielen Gemeinsamkeiten²⁸⁸ sichtbaren Unter-

eine „Kritik zweckrationaler Denkformen sowie die Überwindung konventioneller Realitätsauffassungen und Lebensweisen“ (**Krull, W.:** Prosa des Expressionismus, a. a. O., S. 33) aufweisend.

²⁸⁰ **Anz, T.:** Expressionismus, a. a. O., S. 133.

²⁸¹ **Strohmeier, K.:** Zur Ästhetik der Krise, a. a. O., S. 112.

²⁸² Ein prominentes Beispiel ist Heyms Gedicht „Der Gott der Stadt“.

²⁸³ Vgl. **Strohmeier, K.:** Zur Ästhetik der Krise, a. a. O., S. 148; vgl. auch 3.5.

²⁸⁴ **Vietta, S.; Kemper, H.-G.:** Expressionismus, a. a. O., Zitat S. 110; vgl. S. 114.

²⁸⁵ Vgl. **Vietta, S.:** Die literarische Moderne, a. a. O., S. 297.

²⁸⁶ Vgl. z. B. **Martini, Fritz (Hrsg.):** Prosa des Expressionismus, Stuttgart 1970, S. 12.

²⁸⁷ Vgl. z. B. **Anz, T.; Stark, M. (Hrsg.):** Expressionismus, a. a. O., S. 630.

²⁸⁸ Über oben Genanntes hinaus ist hier noch die frühexpressionistische Vorliebe für Kurzformen (auch in der Prosa) zu erwähnen (vgl. **Anz, T.; Stark, M. (Hrsg.):** Expressionismus, a. a. O., S. 631; 650).

schiede zwischen expressionistischer Lyrik und Prosa wie z. B. die Dominanz des reflexiven Momentes in der Prosa oder des Emotional-Pathetischen in der Lyrik²⁸⁹ oder gattungsbedingte Unterschiede wie die ‚Entdeckung‘ des inneren Monologs²⁹⁰ in der Prosa sind aufgrund der Kürze der Darstellung weitgehend unberücksichtigt geblieben, zumal die zyklischen Strukturen der unterschiedlichen Gattungen das Analysandum bilden, nicht die Gattungen selbst.

²⁸⁹ Vgl. **Braunroth, M.:** Einleitung, a. a. O., S. 24.

²⁹⁰ SOKEL beschreibt z. B. den inneren Monolog als „die häufigste, avantgardistischste und zukunftsreichste“ Erzähltechnik des Expressionismus (**Sokel, W. H.:** Die Prosa des Expressionismus, a. a. O., S. 169).

3. Der Zyklus: definitorische, kategoriale und gattungshistorische Betrachtung

3.1 Vorbemerkung

Um die unter 2.5.3 aus pragmatischen Gründen zwar genannte, aber nicht ausgeführte Bestimmung des Zyklus theoretisch zu fundieren, wird zunächst eine terminologisch-definitorische Erläuterung des Zyklus gegeben (3.2). Darauf folgt eine Untergliederung des Zyklus in seine zwei Hauptkategorien (3.3), da die Dominanz und spezifische Ausformung der einen oder anderen Kategorie in verschiedenen literarischen Strömungen eine wichtige Rolle spielt und eng mit der Funktionalität des Zyklus zusammenhängt. Dies wird bereits im anschließenden gattungshistorischen Überblick erkennbar, der die Entwicklungslinie von traditionellen hin zu neueren Zyklen grob skizziert und solcherart Differenzen zwischen modernen und früheren Formen sichtbar macht (3.4). Dem Untersuchungsgegenstand entsprechend erfolgt abschließend eine ausführlichere Thematisierung des expressionistischen Zyklus in Form exemplarischer Kurzanalysen (3.5). Diese anhand der Arbeitsdefinition vorgenommenen Untersuchungen untermauern die Bedeutung der Zykluskategorien und ermöglichen erste Schlüsse hinsichtlich einer expressionistischen Variante des Zyklus in der literarischen Moderne. Sie steigern nicht nur den exemplarischen Wert der Arbeit insgesamt, sondern bilden erst die Grundlage einer Erkenntnis der über das Individuelle hinausweisenden, zeittypischen Formen und Funktionen der beiden ausführlich analysierten Zyklen Stadlers und Benns.

3.2 Definition

Der Begriff des Zyklus wird hinsichtlich der drei großen Gattungen lyrischer, epischer und dramatischer Dichtung vornehmlich im Bereich der Lyrik verwendet¹, seltener bezüglich Prosadichtung – dort zumeist relativ kurze Erzähltexte² wie short stories oder Novellen betreffend – und ähnlich auch im dramatischen Bereich als Kennzeichnung von Werken, die aus recht überschaubaren Einzelszenen³ bestehen. Diese Bezeichnung von Ensembles speziell

¹ Eine plausible Erklärung der besonderen Beliebtheit lyrischer Zyklen gibt IBLER: „Das verstärkte Streben des lyrischen Textes nach Kontextualisierung hat seine gattungstypologische Begründung in der wesentlich größeren ‚Durchlässigkeit‘ und ‚Bedingtheit‘ der Grenzen zwischen den einzelnen Gedichten, als dies in epischen oder dramatischen Werken der Fall ist.“ (Ibler, R.: Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik, a. a. O., S. 26.)

² Vgl. Ort, C.-M.: Zyklische Dichtung, a. a. O., S. 1112.

³ Ein Beispiel eines solchen (sehr seltenen) dramatischen Szenenzyklus ist Schnitzlers *Anatol*. BRAUNGARTS Verständnis jener dramatischen Texte als Zyklen, die einen mythisch-zyklischen Inhalt haben wie z. B. die Tragödien des Sophokles (vgl. Braungart, W.: Zur Poetik literarischer Zyklen, a. a. O., S. 9), wird nicht geteilt, da hier die *textuell-strukturelle Kompositionsform* des Zyklus interessiert – die natürlich durchaus einen solchen Inhalt realisieren kann.

kürzerer Texte als Zyklen erklärt sich aus der hier bestmöglichen Erfahrung zyklischer Kohärenz, d. h. der Lesbarkeit dieser Texte als Einzel- wie als Teiltexthe eines umfassenderen Gesamttextes, eine Rezeptionsweise, die bei umfangreichen Texten, zumal diese zu größerer Selbständigkeit tendieren, schwierig ist.

Nur diejenigen textuellen Ensembles, bei denen diese doppelte Lesbarkeit möglich ist, sind als genuin zyklisch zu bezeichnen. Textkohärenz generell ist beschreibbar als Gesamtheit aller semantischen Zusammenhänge eines Textes.⁴ Die eine Dimension textueller Kohärenz, die „auf Bedeutungsrekurrenzen beruhende Dimension“ ist mit der anderen, der „diskursiv-syntagmatischen, tendenziell narrativ-epischen Komponente“⁵ verbunden. Die spezifisch zyklische Textkohärenz entsteht laut ORT durch diejenige Relation der beiden Dimensionen, „welche die Beziehung von Teiltexthen (als relativ selbständigen Einzeltexten) zum Gesamttext (als Corpus von Texten) auf eine semantisch funktionalisierbare und d. h. bedeutungstragende, interpretierbare Weise regelt, ohne die strukturell bestehende Unentscheidbarkeit zwischen den Beziehungstypen ‚Teiltexthe – Gesamttext‘ und ‚Einzeltexte – Textcorpus‘ endgültig aufzuheben.“⁶ Die zyklische Textkohärenz nimmt somit eine Zwischenposition ein zwischen dem möglichen (z. B. thematischen) Zusammenhang einer Sammlung⁷ und der meist primär syntagmatisch-epischen Kontinuität eines ‚langen Einzeltextes‘ wie eines Romans oder Versepos. Allgemein formuliert resultiert aus dieser Kohärenz eine Bedeutungsmodifikation des Einzelnen im zyklischen Kontext, die sowohl eine Bedeutungspräzisierung implizieren kann, indem der polyseme Charakter des Einzelnen als Glied des übergreifend sinnkonstituierenden Zyklus reduziert wird, die aber auch eine Bedeutungsextension in dem Sinne darstellen kann, als eine Erweiterung des Gesagten durch Anknüpfung an neue Kontexte stattfindet.

Vornehmlich auf ORTS semantisch-struktureller Definition⁸ basiert die hier verwendete Kurzdefinition des Zyklus als literarische Gattung, die gekennzeichnet ist durch gleichzeitige Independenz und Interdependenz seiner Untereinheiten, die somit als selbständige Einzeltexte

⁴ Vgl. z. B. **Sowinski, B.:** Textlinguistik. Eine Einführung, Stuttgart (u. a.) 1983, S. 83; vgl. **Vater, H.:** Einführung in die Textlinguistik: Struktur, Thema und Referenz in Texten, 2. Aufl., München 1994, S. 42f.

⁵ **Ort, C.-M.:** Zyklische Dichtung, a. a. O., S. 1108.

⁶ Ebd.

⁷ Siehe auch die Klassifizierung lyrischer Sammelwerke anhand ihrer dominierenden Textfunktion bzw. der Begründung ihrer Zusammenstellung (pragmatisch, syntaktisch, semantisch) bei **Ibler**, wobei nur die Dominanz der semantischen Funktion einen zyklischen Zusammenhalt und damit eine Interpretierbarkeit des Zyklus als Gesamttext, gewährleisten kann (vgl. **Ibler, R.:** Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik, a. a. O., S. 40ff.).

⁸ Während ältere Definitionen häufig auf psychische und textgenetische Faktoren zurückgreifen (einheitliches ‚Erlebnis‘, Weltbild, Stimmung des Autors zum einen als zyklusbedingend, Konstruktion des Zyklus ‚apriori‘ oder ‚aposteriori‘ zum anderen als Kriterium der Differenzierung zyklischer Geschlossenheit), wird mittlerweile die wissenschaftlichere textsemantische Zyklusdefinition bevorzugt. Obgleich solche Faktoren durchaus zur Zyklusbildung beitragen können (so kann ein von vornherein konzipierter Zyklus stärkere Interdependenzbildungen begünstigen), bilden sie keine Vorbedingung zyklischer Gestaltung. Vgl. z. B. die fundierte Kritik an älteren Zyklus-Modellen von **Wünsch, M.:** Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien „Literatur“ und „Realität“: Probleme und Lösungen, Stuttgart (u. a.) 1975, S. 239; oder **Kennedy, J. G.:** Toward a poetics of the short story cycle, in: Journal of the Short Story in English, Vol. 11, 1988, S. 13.

Da die meisten neueren Untersuchungen zum Zyklus sich ausführlich mit früheren Definitionen befassen (vgl. z. B. **Ibler, R.:** Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik, a. a. O., S. 7ff.), wird hier auf eine weitere (redundante) Diskussion der Forschungssituation verzichtet und die aus der Auseinandersetzung mit verschiedenen Ansätzen entstandene Definition direkt vorgestellt und expliziert.

– mittels semantischer Bezüge untereinander und in ihrer spezifischen Abfolge aufeinander – zugleich Teiltexthe eines synergetischen Gesamttextes bilden⁹. Folgende operationalisierbaren, d. h. für die Analysen zyklischer Strukturen und Zusammenhänge verwendbaren Zykluskonstituenten können nun aus dieser Definition ermittelt werden: zunächst ein *semantisches Zentrum*, d. h. die Grundthematik, der einheitsstiftende Aussagekern des Zyklus als Gesamttext, der somit den allgemeinen Mittel- und Ausgangspunkt der ‚semantischen Bezüge‘ bildet; des weiteren der *poetische Ablauf*, d. h. die selbst bedeutungstragende ‚spezifische Abfolge‘ der Einzeltexte; zuletzt die das Ganze betreffenden ‚semantischen Bezüge‘, hier benannt als *Interdependenzen im Gesamtzyklus*, d. h. das semantische Beziehungsgeflecht, das erst in der synchronen Zusammenschau, in der Gesamtbetrachtung des Zyklus erkennbar wird. Alle drei Zykluskonstituenten sind eng miteinander verknüpft: So ergibt sich eine differenzierte Erkenntnis des semantischen Zentrums erst aus der ausführlichen Analyse der gesamtzyklischen Interdependenzen und des poetischen Ablaufs. Diese determinieren sich gegenseitig: der poetische Ablauf wird erst durch die gesamtzyklischen Interdependenzen bedeutungstragend, die wiederum erst mittels ihrer sukzessiven Anordnung und Verknüpfung in ihren Beziehungen zueinander umfassend interpretierbar werden; sie stellen somit auch den Ausgangspunkt zweier aufeinander bezogener und zu beziehender Betrachtungsweisen des Zyklus dar: einmal den Schwerpunkt auf die „Simultaneität des Ganzen“, einmal auf die „Sukzession der Anordnung“¹⁰ setzend. Über die stichpunktartig-synonymen Benennungen hinaus sollen diese Faktoren nun etwas detaillierter expliziert werden.

Das als *semantisches Zentrum* bezeichnete Zykluskonstituens taucht in fast allen Definitionen (implizit oder explizit) auf. So spricht z. B. MÜLLER in seinem frühen, aber einflußreichen Aufsatz von einer „motivische[n] Schwerpunkts- oder Mittelpunktbezogenheit, die in allen Gedichten eines wirklichen Zyklus vorhanden ist.“¹¹ Die einzelnen Gedichte können eine größere oder geringere Distanz zu diesem Mittelpunkt aufweisen, haben aber immer einen verdeckten oder offensichtlichen Bezug dazu. Dieser Mittelpunkt wird als „das motivische oder noch besser thematische Apriori“¹² benannt, eine insofern kritikwürdige Bezeichnung, als das ‚Apriori‘ zu sehr auf ein vor der eigentlichen Gestaltung geplantes bzw. von vornherein ‚Gegebenes‘ abzielt, sich der thematisch-motivische Aussagekern aber auch erst im Schaffensprozeß entwickeln bzw. im Verlauf des Zyklus herauskristallisieren kann. Entsprechend wird dieser Begriff in späteren Definitionen meist vermieden und von Begriffen wie „Problemkreis“, „Grundthema“, „Schwerpunkt“¹³ oder einfach „Mittelpunkt“¹⁴ abgelöst.

⁹ Die Entstehung von Synergieeffekten bzw. eines semantischen ‚Mehrwertes‘ (gegenüber einer nur ‚additiven‘ Sammlung) wird in fast allen Zyklusdefinitionen hervorgehoben, so z. B. von IBLER: „der Bedeutungsgehalt des Zyklus ist größer als die Summe der Bedeutungen der Einzelgedichte.“ (Ebd., S. 30.)

¹⁰ **Ihekweazu, E.:** Goethes West-östlicher Divan, a. a. O., S. 32. Aufgrund des Analysefokus des Zyklischen werden hier anders als bei IHEKWEAZU die Einzeltexte zwar auch ‚für sich‘ (IHEKWEAZUS dritte Perspektive), aber nicht unter Ausklammerung des Zykluskontextes betrachtet.

¹¹ **Müller, J.:** Das zyklische Prinzip in der Lyrik, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. 20, Heidelberg 1932, S. 5.

¹² Ebd., S. 6.

¹³ **Träger, C. (Hrsg.):** Wörterbuch der Literaturwissenschaft, Leipzig 1986, S. 585.

¹⁴ **Wilpert, G. v.:** Sachwörterbuch der Literatur, 7. Aufl., Stuttgart 1989, S. 1053.

Hier wird nun der Begriff des ‚semantischen Zentrums‘ gewählt, da dieser – wie die Begriffe des *Problemkreises*, Mittel- oder Schwerpunktes auch – auf anschauliche, aber nicht-metaphorische Weise¹⁵ die mehr oder weniger direkte Bezugnahme der einzelnen Zyklustexte auf ein zentrales semantisches Phänomen darstellt. Die ‚neutrale‘ Kennzeichnung des Zentrums als ein semantisches ist umfassend genug, die möglicherweise unterschiedliche Qualität des jeweiligen Grundphänomens, sei es eher metaphorischer oder abstrakt-ideeller Natur, sei es, daß es sich eher als Motivkomplex oder eher als einheitliches Thema beschreiben läßt, zu erfassen und im Einzelfall dann zu spezifizieren.

Der Begriff des *poetischen Ablaufs* geht zurück auf MÜLLERS – nur auf Gedichtzyklen bezogenen, daher hier modifizierten – Terminus des lyrischen Ablaufes¹⁶. Dieser bedeutungstragende Ablauf entsteht im Zyklus immer aus einer Kombination der besagten diskursiv-syntagmatischen sowie auf Bedeutungsrekurrenzen beruhenden Kohärenzprinzipien. Ähnlich benennt INGRAM als zyklische Kohärenzprinzipien „the dynamic patterns of RECURRENCE and DEVELOPMENT“¹⁷ und betont deren engen Zusammenhalt im Terminus des „recurrent development“¹⁸. Die Untersuchung des poetischen Ablaufes fokussiert nun dieses ‚recurrent development‘ in der Sukzession der Einzeltexte. Dabei können diverse Rekurrenz- und Entwicklungsformen bzw. differierende Tendenzen der Dominanz des einen Kohärenzprinzips über das andere ein gewisses Spektrum an Anordnungsmustern konstituieren, die die Bildung verschiedener Zykluskategorien¹⁹ ermöglichen. Im Rahmen der Betrachtung des poetischen Ablaufes spielt außerdem die Art der Kontinuität zwischen benachbarten Zyklusgliedern eine wichtige Rolle, insofern eine unmittelbare Kontinuität mittels expliziter Anknüpfung des einen Textes an den vorhergehenden im allgemeinen den Eindruck größerer Geschlossenheit des Zyklus entstehen läßt als eine indirektere, nur mittelbar erkennbare Kontinuität. Abschließend sei die Bedeutsamkeit der Anordnung in der literarischen Konstruktion generell und im Zyklus insbesondere in Form des bedeutungstragenden poetischen Ablaufes nochmals hervorgehoben: „World structure is heavily dependent on order of elements and on comparative weight of kinds; and reordering and weight-shifting are among the most powerful processes used in making and remaking facts and worlds.“²⁰

Das Zykluskonstituens der *Interdependenzen im Gesamtzyklus* beschreibt die Beziehungen zwischen Einzeltext und Gesamttext des Zyklus bzw. zwischen allen Texten des Zyklus und zwar weniger diachron betrachtet als vielmehr in ihrer synchronen Existenz im gesamtzyklischen System. Wird die mögliche unmittelbare Kontinuität z. B. verstärkt bei der tendenziell sukzessiven Sinnerschließung des poetischen Ablaufes sichtbar, so zeigen sich die mittelbaren semantischen Bezüge besonders bei der mehr simultanen Sinnerschließung der Interde-

¹⁵ Aufgrund der Gebräuchlichkeit dieser ursprünglich metaphorischen Ausdrucksweise könnte man, wenn überhaupt, nur von den ‚toten‘ Metaphern des Kreises, Zentrums etc. sprechen. Dies wird hier hervorgehoben, da eine rein metaphorische Definition mittels ihres Ambiguitätspotentials ungeeignet ist für eine wissenschaftliche Deskription.

¹⁶ Vgl. Müller, J.: Das zyklische Prinzip in der Lyrik, a. a. O., S. 8.

¹⁷ Ingram, Forrest L.: Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century, a. a. O., S. 20.

¹⁸ Ebd., S. 21.

¹⁹ Vgl. die genauere Beschreibung unter 3.3.

²⁰ Zitat N. Goodmans nach Lobsien, E.: Das literarische Feld, a. a. O., S. 23.

pendenzen im Gesamtzyklus. Zur Aussage des isoliert betrachteten Einzeltextes kommt die zusätzliche synergetische Aussage als Teiltext eines Ganzen. Je stärker diese isoliert betrachtete Einzelaussage von der Gesamtaussage des Zyklus abweicht, desto größer ist seine Bedeutungsmodifikation im zyklischen Kontext. Sind beispielsweise die meisten Einzeltexte so angelegt, daß sie die Gesamtaussage gewissermaßen reflektieren, so entsteht primär ein ‚Verstärkungseffekt‘; bilden die Einzeltexte dagegen hauptsächlich kontrastierende Aspekte des semantischen Zentrums ab, so entsteht eher ein ‚Relativierungseffekt‘ im Gesamtzyklus, wobei hier wiederum der Anordnung besonderes Gewicht zukommt. Entsprechend können Einzeltexte, die den Gesamttext in nuce repräsentieren, an exponierter Stellung wie Anfang oder Ende des Werkes expositionell-programmatische bzw. zusammenfassend-abrundende Funktion haben. Aufgrund dieser Vielfalt an Relationen zwischen den Einzeltexten und dem Zyklusganzen ist die Prämisse, daß das Einzelgedicht für das Gesamt stehe, wie sie GERHARDS methodischer Vorgehensweise, „aus der eingehenden Betrachtung eines Einzelgedichts auf die innere Bewegung aller anderen Gedichte zu schließen“²¹ zugrunde liegt, problematisch. Da es allerdings unmöglich ist, jedes einzelne Gedicht bzw. jede Erzählung detailliert zu untersuchen und zu allen anderen in Beziehung zu setzen, scheint es sinnvoll, die wichtigsten kohärenzstiftenden Textelemente²² hinsichtlich ihrer semantischen Implikationen, Positionierungen, Frequenz und Verknüpfungen im Zyklus zu untersuchen.

Prinzipiell können (vereinfacht ausgedrückt) alle form- und inhaltsbestimmenden Elemente eines Textes insbesondere durch die wiederholt-modifizierte Verwendung bestimmter Äquivalenz- oder Kontrastformen²³ im Zykluskontext als Kohärenzsignale fungieren. Die Anzahl und Beschaffenheit der ‚einheitsstiftenden‘ Faktoren kann bei unterschiedlichen Texten variieren, entsprechend auch die wahrgenommene Stärke des zyklischen Zusammenhalts seitens des Rezipienten.²⁴ Dennoch treten bei der zyklischen Strukturierung und Kohärenzbil-

²¹ **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 23.

²² Eine Textanalyse, die die zyklischen Strukturen eines literarischen Werkes herausarbeiten und interpretieren möchte, muß im Unterschied zu einer Einzeltextanalyse primär solche Faktoren fokussieren, die nicht nur im einzelnen Text, sondern textübergreifend wichtig sind, die somit die Einzeltexte zum Zyklus verbinden.

²³ Deutliche Korrespondenzen und Differenzen sind die ‚Eckfeiler‘, die das Spektrum der Beschaffenheit semantischer Bezüge abstecken. Dazwischen liegen die verschiedensten Variationsformen, die von Bedeutungserweiterung oder -spezifizierung bis hin zur Bedeutungsveränderung eines Textelementes im Zyklus reichen können. Variationen entstehen dabei oft auch durch Verknüpfungen verschiedener Elemente bzw. durch ihre differierenden Relationen wie z. B. konnektive Bezüge kausaler, finaler, konditionaler, assoziativer (etc.) Natur. Zu letzterem vgl. auch **Hatakeyama, K.; Petöfi, J. S.; Sözer, E.:** Text, Konnexität, Kohäsion, Kohärenz, in: Kontinuität und Diskontinuität in Texten und Sachverhalts-Konfigurationen, Hrsg.: M.-E. Conte, Hamburg 1989, S. 22.

²⁴ Man könnte nun fragen, wieviele und welche verbindenden Elemente das Verständnis des Textes als Zyklus rechtfertigen – worauf DUNN/MORRIS etwas lapidar antworten: „The issue here is one of degree.“ (**Dunn, M.; Morris, A.:** The Composite Novel, a. a. O., S. 13.) Entsprechend der hier verwendeten Definition kann von einem Zyklus gesprochen werden, wenn die Zykluskonstituenten erfüllt sind, der gleichzeitige Teil- und Einzeltextcharakter ersichtlich ist – wobei diese Ersichtlichkeit natürlich auch rezipientenabhängig ist! Diese Rezeptionsabhängigkeit betont DENNELER: „so geht es doch nicht an, wie es strukturalistische (oder poststrukturalistische) Theorien tun, zu verdrängen, daß der Text nicht Kohärenzen hat, sondern sie erst aufgrund der Lektüre zugewiesen bekommt. Wir erzeugen Strukturen, wir rekonstruieren die sogenannte Stimmigkeit der Kompositionsweise. Warum? weil es [...] unserem Bedürfnis nach Chaosreduzierung entgegenkommt“ (**Denmeler, I.:** Textbegehrlichkeiten oder Was fasziniert am Zyklus? Zum Einfluß des Lesers auf die Textkonstitution am Beispiel von Georg Trakls Gedichtbänden, in: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung, Hrsg.: C. Károly, Tübingen 1996, S. 42) Dieser Ansicht wird hier in dieser Ausschließlichkeit nicht zugestimmt, da erstens dem *möglichen* ‚Bedürfnis‘ seitens des Lesers *textuelle* Kohärenzsignale entsprechen müssen und da zweitens mittels der These der ‚Zyklus-Begehrlichkeit‘ als ordnungsstiftenden ‚Kompensationsmechanismus‘ des Chaos (ebd., S. 46) die ambivalent-fragmentierten modernen Zyklusvarianten nicht erklärt werden können.

dung meist die gleichen Elemente als besonders gewichtig und kohärenzbildend hervor. Während durch Prolog, Numerierung, Einschübe, Rahmungselemente, Titel und Untertitel etc. eine äußere Strukturierung des Erzähl- oder Gedichtzyklus angezeigt wird²⁵, muß bezüglich der textinhärenten kohärenzstiftenden Elemente im allgemeinen zwischen Prosa und Lyrik differenziert werden. So sind zyklische Interdependenzen in der Lyrik stark anhand von Motiven gegeben bzw. gut erkennbar im jeweiligen Motivgeflecht als ‚Bedeutungsgerüst‘ des Zyklus.²⁶ Eng mit den motivischen Zusammenhängen verbunden und ebenfalls von großer Bedeutung sind zum einen die übergreifend-abstrakteren Themenschwerpunkte und zum anderen die konkret-symbolische Bildlichkeit des Zyklus. Häufig tragen auch stilistische Eigenschaften zum Eindruck der Einheitlichkeit des Zyklus bei.²⁷ Unterschiedliche Wichtigkeit besitzen darüber hinaus Faktoren wie die Sprechsituation, der Gedichtaufbau, Metrum und Rhythmus sowie zeitliche und räumliche Aspekte. Bei der Interpretation von Prosazyklen werden ebenfalls häufig Motive und Themen betrachtet, wobei hier den Motiven ein geringeres Gewicht beigemessen wird. Dies mag damit zusammenhängen, daß die Motive in der Lyrik nach FRENZEL meist „die alleinige stoffliche Substanz“²⁸ bilden, während sich die ‚Stofflichkeit‘ in Erzählungen verstärkt in der jeweiligen Handlung und – eng damit verbunden – den verschiedenen Charakteren zum Ausdruck kommt (wobei typische literarische Figuren und Handlungsaspekte hier auch als Motive bezeichnet werden²⁹). Entsprechend wichtig sind diese für die Untersuchung der Interdependenzen von Prosazyklen. Die Akzentuierung des Themas bzw. der Themen³⁰ erklärt sich zudem daraus, daß die konkrete Handlung bzw. die individuellen Figuren der Einzeltexte verstärkt auf abstraktere Gemeinsamkeiten (und Differenzen) im Zykluskontext hin untersucht werden, d. h. hinsichtlich ihrer Funktion als ‚Träger‘ übergeordneter Themen.³¹ Außerdem sind Fragen wichtig, die die Erzählweise betreffen; räumliche und zeitliche Aspekte können ebenfalls eine Rolle spielen wie auch Sprache und Stil, während die Metaphorik oft weniger ausgeprägt ist als in der Lyrik.

3.3 Kategorien

Vorab sei bemerkt, daß Typ- und Kategoriebildungen generell mit Vorsicht zu gebrauchen sind, da sie, bei allem heuristischen Nutzen der Einordnung des Individuellen in größere Zu-

²⁵ Die hier aufgezählten Elemente sind alle fakultativer Natur, außer dem obligatorischen Titel.

²⁶ Vgl. hierzu genauer 5.3.

²⁷ Vgl. **Mustard, H. M.:** *The Lyric Cycle in German Literature*. New York 1946, S. 109. Hierbei muß allerdings bedacht werden, daß ein einheitlicher Stil allein keine Zykluskohärenz stiftet, sondern nur die semantischen Bezüge der Texte verdeutlichen und hervorheben kann.

²⁸ **Frenzel, E.:** *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, 3. Aufl., Stuttgart 1970, S. 26.

²⁹ Bekannte Motive insbesondere der dramatischen und epischen Weltliteratur sind z. B. „Der Tyrannenmord“ oder „Bruderzwist“ (vgl. **Mölk, U.:** *Motiv, Stoff, Thema*, in: *Fischer Lexikon Literatur*, Bd. 2, Hrsg.: U. Riclefs, Frankfurt a. M. 1996, S. 1328). Entsprechend der Gattungsunterschiede sind lyrische Motive häufig weniger figurenzentriert und beschreiben mehr bestimmte Zustände (Dämmerungs-, Frühlings-, Traummotiv etc.) oder auch Handlungsaspekte (wie im Aufbruchsmotiv).

³⁰ Vgl. z. B. **Ingram, F. L.:** *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, a. a. O., S. 33; vgl. **El-Hassan, K.:** *Die Kurzgeschichten Norman Levines*, a. a. O., S. 157ff.

³¹ Hinsichtlich *Gehirne* kommt hinzu, daß sowohl die Figurenkonstellation als auch die Handlung hier deutlich an Bedeutung verloren haben (vgl. 4.3 und 4.4).

sammenhänge, aufgrund ihres abstrakt-generalisierenden Modellcharakters eine immer nur tendenzielle und simplifizierende Zuordnung des einzelnen Werks erlauben. Allgemein wird zwischen Typ und Kategorie insofern differenziert, als eine Typologie anhand mehrerer Merkmale gebildet wird, während eine Kategorisierung anhand eines Unterscheidungsmerkmals vorgenommen wird. So könnte man als Merkmale einer Ausdifferenzierung verschiedener Zyklustypen unter anderem z. B. folgende Kriterien (die dann noch genauer bestimmt werden müssten) verwenden: Geschlossenheit versus Offenheit der Konstruktion sowie symmetrische gegenüber asymmetrischen Rekurrenzformen kohärenzbildender Elemente. Tatsächlich verdienen diesbezügliche Besonderheiten bei einer Zyklusanalyse auch durchaus Beachtung; jedoch hat sich als wichtigstes, d. h. „heuristisch fruchtbares und historisch signifikantes Kriterium“³² besonders *ein* Unterscheidungsmerkmal als grundlegend herauskristallisiert, nämlich der poetische Ablauf, die selbst bedeutungstragende sukzessive Integration der Einzeltexte im Zyklus. Aufgrund dessen erscheint zum Zwecke einer elementaren Unterteilung eine Zyklustypbildung weniger sinnvoll als eine Kategorisierung anhand dieses auch in der Forschung anerkannt wesentlichen Unterscheidungsmerkmals. Entsprechend der möglichen Dominanz entweder der diskursiv-syntagmatischen oder der auf Bedeutungsrekurrenzen beruhenden Kohärenz bilden sich so die zwei besagten, oft vereinfacht als ‚narrativ‘ bzw. ‚variierend‘ bezeichneten Kategorien zyklischer Komposition³³ heraus, die im folgenden kurz erläutert werden.

Eine prägnant zusammenfassende Deskription dieser Zykluskategorien findet sich bei IBLER:

Semantische Impulse können sich im Zyklus dominant auf der paradigmatischen oder der syntagmatischen Achse der Bedeutungsbildung ergeben. Im ersteren Falle kommt es zu einer eher statischen Struktur von Vergleichsbezügen, während im letzteren Falle der Eindruck einer (der Narration ähnlichen) inhaltlichen Entwicklung von Gedicht zu Gedicht entsteht. Es handelt sich hier – wie gesagt – um Dominanzrelationen; prinzipiell müssen im Zyklus beide Typen struktureller Beziehungen präsent sein, da ansonsten die Grenze zu anderen Formen der Textorganisation (etwa der eher lockeren Gedichtsammlung) bzw. Genres (z. B. der Verserzählung) überschritten wird.³⁴

Die gewissermaßen dynamischere Qualität der ‚narrativen‘ Zykluskategorie erklärt sich aus ihrer Schilderung einer Entwicklung im eigentlichen Sinne, d. h. einer tatsächlichen Progression oder deutlichen Veränderung, während die Entwicklung in der ‚variierenden‘ Zykluskategorie mehr als Intensivierung zu verstehen ist³⁵: bei geringfügiger Variation im Sinne von Verstär-

³² Ort, C.-M.: Zyklische Dichtung, a. a. O., S. 1108. Zur historischen Signifikanz vgl. die diesbezüglich differierenden Präferenzen verschiedener literarischer Stilrichtungen unter 3.4, auch unter 2.5.2 schon kurz erwähnt.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Ibler, R.: Iosif Brodskijs „Cast‘ reci“ als lyrischer Zyklus, in: Neueste Tendenzen in der Entwicklung der russischen Literatur und Sprache, Hamburg 1992, S. 71. Diese Zykluskategoriebestimmung lehnt sich an die Unterteilung POYNTNERS an: „es soll jedoch unter ‚syntagmatischer Zyklus‘ ein Text verstanden werden, der innertextual eine fortschreitende Entwicklung erkennen läßt, indem also die dargestellte Welt durch Veränderungen konstituiert wird, während sie im paradigmatischen in erster Linie durch Äquivalenzen aufgebaut wird.“ (Poyntner, E.: Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. Blok, München 1988, S. 18f.)

³⁵ So bemerkt z. B. auch MERTNER, daß „Entwicklung nicht nur Fortschreiten, sondern auch zyklische Vertiefung bedeuten kann.“ (Mertner, E.: Kipling und die Gattung des Short-Story-Zyklus, in: Gattungsprobleme in der anglo-amerikanischen Literatur, Hrsg.: R. Borgmeier, Tübingen 1986, S. 142.)

kung und Erweiterung des Gesagten, bei starker Variation, wie speziell im antithetisch-kontrastiven Prinzip sichtbar, eher im Sinne von Relativierung der Einzelaussagen. ‚Statisch‘ bedeutet hier demnach *nicht*, daß keine Schwankungen oder Bewegungen im Zyklus festzustellen wären, sondern daß die Schwankungen gewissermaßen von Anfang an existieren und in der Sukzession nurmehr vertieft werden. ‚Statisch‘ kennzeichnet demnach auch die Gleichstellung der Teiltexthe, das eher assoziative ‚Nebeneinander‘ statt des mehr kausalen Ineinander-Gründens bzw. des temporalen ‚Nacheinanders‘ der tendenziell episch-finalen Entwicklung. Im zweiten Fall kann man insgesamt (d. h. von einzelnen Abweichungen abgesehen) von einer unidirektionalen Progression sprechen, während die variierende Entwicklung eher multidirektionaler Art³⁶ ist. Ein stark narrativ integrierter Zyklus mit deutlichem Teiltextharakter der einzelnen Zyklusglieder tendiert zudem meist zum langen Einzeltext, während ein deutlich variierender Zyklus mit sehr selbständigen Zyklustexten in Richtung einer Textsammlung weist.

Die Rezeptionsästhetischen Implikationen der jeweils dominierenden zyklischen Integrationsform, d. h. die in der ‚narrativen‘ Variante betonte Sukzession gegenüber der im variierenden Typus akzentuierten Simultaneität des Ganzen wurden im letzten Kapitel schon angesprochen und bedürfen daher keiner detaillierten Erläuterung mehr. In diesem Zusammenhang ist allerdings hervorzuheben, daß gerade die zweite Art zyklischer Textgestaltung einen tendenziellen Bedeutungsverlust des poetischen Ablaufes indiziert, indem die „Mehrdimensionalität der Kontiguitätsbeziehungen [...] zumindest theoretisch auch ein freies Spiel im Anordnungs- und Auswahlverfahren der Gedichte zu[läßt]“³⁷. Obwohl auch diese Art der Anordnung keineswegs gleichgültig ist, sondern gerade ihr diskontinuierlich-heterogenes oder insgesamt ‚schwankendes‘ Bewegungsmuster interpretatorisch von großer Wichtigkeit ist, ist die Abfolge *im einzelnen* weniger unabänderlich als diejenige einer narrativ-linearen Integrationsform.

Abschließend muß noch auf Probleme eindeutiger Zuordnung zu einer der beiden Kategorien hingewiesen werden. Die generelle Koexistenz verschiedener Integrationsformen, z. B. die gleichzeitige Bildung motivisch-linearer Verkettungen neben motivisch-antithetischer Variation in der Progression eines Gedichtzyklus, erschwert eine solche Zuordnung. Nur wenn eine Integrationsform – *insgesamt* betrachtet – deutlich dominiert und den Gesamteindruck bestimmt, kann eine entsprechende Einteilung erfolgen. Differenziert werden muß zudem zwischen möglicherweise konträren Arten zyklischer Entwicklung bezüglich der diversen Kohärenzstiftenden Faktoren und Textebenen. So kann beispielsweise eine Liebesgeschichte, deren verschiedene Stadien sukzessive im Zyklus dargestellt werden, auf eine primär narrative Integration hinweisen, während die Gefühle des lyrischen Subjektes (oder des Protagonisten im Prosazyklus) ein konstantes Schwanken zwischen Freude und Trauer, Nähe und Distanz

³⁶ Die dislineare Vielgestaltigkeit des poetischen Ablaufs im intensivierend-variierenden Modell, hier als Zyklus im eigentlichen Sinn verstanden, betont TRÄGER: „Das Wesen des Zyklischen erweist sich am stärksten in der durch Vielfalt von Abwandlungen bewirkten Intensivierung der in der Konzeption vorgegebenen Gestaltung; das aber wiederum bedeutet keine einfache lineare Kontinuität, vielmehr begegnen häufig motivisch weit ausholende und übergreifende, zurückblendende und vorausdeutende, in immer neuen Ansätzen das Grundthema spannungsreich verknüpfende poetische Abläufe.“ (Träger, C. (Hrsg.): Wörterbuch der Literaturwissenschaft, a. a. O., S. 585.)

³⁷ Ibler, R.: Iosif Brodskijs „Cast‘ reci“ als lyrischer Zyklus, a. a. O., S. 181.

usw. darstellen können, d. h. bezüglich des lyrischen Subjektes, das sich selbst im Laufe der Geschichte nicht ändert, müßte von einer primär variierenden Integration ausgegangen werden. Will man solche Fälle, in denen gegenläufige Entwicklungen festzustellen sind, unbedingt auf eine Zykluskategorie festlegen, so kann dies geschehen, indem diejenigen Textelemente, die für die Kohärenzstiftung im jeweiligen Zyklus am wichtigsten erscheinen, als Hauptkriterien ausgewertet werden: So ist gerade in der Lyrik die Natur des lyrischen Subjektes wichtig, d. h. im konkreten Beispiel wäre das emotional beständig-schwankende Wesen des lyrischen Ichs bedeutsamer als die nur temporal-chronologische Entwicklung.³⁸ Sinnvoller erscheint allerdings oft die Einführung verschiedener Ebenen wie die Oberflächen- und Tiefenstruktur des Zyklus, die dann natürlich vorab definiert werden müßten.³⁹ Der pragmatische Nutzen dieser Zykluskategorie-Erörterung zeigt sich im folgenden historischen Überblick als vereinfachende Darstellungs- und Gruppierungsmöglichkeit zyklischer Gestaltungstendenzen in verschiedenen Epochen, wobei neben kategorialen (bzw. damit verbunden) funktionale Aspekte im Vordergrund stehen.

3.4 Gattungshistorischer Überblick des Zyklus vom Barock bis zum Symbolismus

Im Kontext der exemplarischen Untersuchung des Zyklus als einer adäquaten Gestaltungsform der literarischen Moderne liegt der Zweck dieses gattungshistorischen Überblicks, der großteils auf Forschungsergebnisse zurückgreift⁴⁰, darin, eine fundierte Erkenntnis des spezifisch ‚Modernen‘ – wie auch der traditionellen Elemente – expressionistischer Zyklen zu ermöglichen. Dies geschieht durch den Vergleich mit früheren Formen und Funktionen bzw. durch die (notwendig komprimierte) diachrone Betrachtungsweise. Im folgenden werden besonders zyklenrelevante Epochen bzw. repräsentative Zyklen derselben in ihren dominanten Erscheinungsformen kurz vorgestellt: zunächst in der Lyrik, dann in der Prosa, da sich in der separaten Betrachtung die Entwicklungen innerhalb der jeweiligen Gattung übersichtlicher darstellen lassen. Ein gattungshistorischer Überblick dramatischer Zyklen wäre nicht nur aufgrund der Seltenheit zyklischer Dramen schwierig, sondern zudem überflüssig, da hier auf eine dramenzyklische Analyse verzichtet wird. Eine solche würde komplexe Fragen aufwerfen z. B. hinsichtlich des Verhältnisses von Textgrundlage und szenischer Umsetzung, Zuschauer-

³⁸ IBLER unterscheidet bezüglich lyrischer Zyklen die (abstrakten, gesamtzyklischen) Kategorien eines stabilen lyrischen Sprechers (d. h. die verschiedenen Gedicht-Sprecher können als identisch und konstant angesehen werden), eines dynamischen Sprechers (der – als lyrisches Subjekt – insgesamt eine Art Entwicklung durchläuft) und einer inhomogenen Konturierung von Sprechern (vgl. genauer **Ibler, R.:** Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik, a. a. O., S. 77ff.). Eine insgesamt Konstanz des lyrischen Sprechers findet sich vornehmlich bei variierenden Zyklen, eine gewisse Dynamik in genuin narrativen Zyklen, eine semantische Inhomogenität bei stark heterogenen Zyklen mit Tendenz zur Sammlung. In Prosazyklen fächert sich diese Differenzierung auf: zum einen läßt sich (vereinfacht) zwischen stabilem, dynamischem, inhomogenem (abstrakten) Erzähler unterscheiden, zum anderen zwischen solcherart grob klassifizierbarem (abstrakten) Protagonisten. (In der Lyrik spricht der lyrische Sprecher meist aus der Perspektive, dem Erlebnisraum des Ichs, bildet also eine Einheit mit diesem.)

³⁹ Im Falle des (oben angesprochenen) kausalen Ineinander-Gründens der jeweiligen Zyklostexte, d. h. der deutlichen inhaltlichen Entwicklung, wäre z. B. eher vom tiefenstrukturell ‚narrativen‘ Zyklus zu sprechen, im Falle der nur temporalen Progression mehr von der oberflächenstrukturell ‚narrativen‘ Zyklusvariante. Eine genauere Erörterung dieses sehr komplexen textlinguistischen Problemfeldes muß hier allerdings unterbleiben.

⁴⁰ Detaillierte Analysen aller aufgeführten Zyklen wären schon rein zeitlich nicht zu bewältigen; demzufolge stützen sich die folgenden Ausführungen neben der eigenen Lektüre auf die bereits geleistete Forschungsarbeit.

versus Leserrezeption etc., deren Untersuchung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden. Die durchaus vergleichbaren historischen Entwicklungen und Kategoriebildungen in den verschiedenen Gattungen lassen sich zudem anhand von Prosa und Lyrik skizzieren.

3.4.1 Lyrik

Als genuin zyklische Lyrik im hier beschriebenen Sinn lassen sich frühestens Werke des 16. und 17. Jahrhunderts⁴¹ bezeichnen, wobei zyklische Vorläufer, vor allem in Sonettform und mit Tendenz „zur zunächst primär episch-narrativen Verknüpfung“⁴² allerdings schon früher auftauchen wie beispielsweise Petrarca im 14. Jahrhundert entstandene *Canzoniere*. Solche Vorstufen zyklischer Dichtung zeichnen sich zum einen durch einen stärker auf textexternen (z. B. auf temporalen oder lokalen) Gliederungsprinzipien basierenden Zusammenhang aus, zum anderen durch eine eindeutige Tendenz entweder zur reinen Sammlung ohne bedeutungstragende Sukzession der zusammengestellten Texte oder zum langen Einzeltext.

Im Barockzeitalter sind relativ viele thematische Sammlungen⁴³ und entsprechend auch eher Zyklen vorzufinden, die tendenziell der Variationskategorie zugeordnet werden können wie z. B. die *Heilige Seelenlust* des Angelus Silesius oder der spannungsreichere Zyklus der vier Tageszeiten-Sonette von Gryphius. Die literarische Darstellung der Gegensätze von ewigem Leben und irdischer Vergänglichkeit in Gryphius' Zyklus dienen allerdings nicht ihrer gegenseitigen Relativierung und tendenziellen Aufhebung, sondern der verstärkten Hervorhebung des eindeutig ‚richtigen‘, gottesfürchtigen, das irdische Leben geringschätzenden Daseins. Zudem findet das kontrastive Prinzip auch mehr innerhalb der einzelnen Gedichte als in der Gedichtabfolge Anwendung. Die Abfolge weist entsprechend der ‚äußeren‘ zeitlichen Progression vom Tag zur Nacht (als symbolische Darstellung des christlich-teleologischen Lebensganges bis zum Zielpunkt des Jenseits) auch ein linear-sukzessives Moment auf. Die im poetischen Ablauf feststellbare leichte Gefühlsverlagerung des Sprechers von Gotteszuversicht zu Gottesfurcht ist jedoch insgesamt weniger als lineare Entwicklung, sondern als Intensivierung, als Verschärfung der relativ konstanten „existentiell-poetische[n] Gespanntheit“⁴⁴ zu verstehen.

Ein größerer historischer Sprung führt zum nächsten, wichtigeren Zeitraum literarischen Zyklenreichtums: in die Zeit des Eintritts ins 19. Jahrhundert, bedeutend zunächst durch Goethes zyklisches Schaffen. Generell zeigen sich in Goethes zyklischer Dichtung sowohl ‚narrative‘ als auch ‚variierende‘ semantische Integrationsformen⁴⁵ in vielfältiger Ausprägung.

⁴¹ Das wohl bekannteste und auch wirkungsgeschichtlich sehr wichtige Beispiel ist in Shakespeares Sonettenzyklen zu sehen.

⁴² **Ort, C.-M.:** *Zyklische Dichtung*, a. a. O., S. 1109.

⁴³ Vgl. z. B. **Reitmeyer, E.:** *Studien zum Problem der Gedichtsammlung [...]*, a. a. O., S. 16, 18.

⁴⁴ **Lohse, N.:** „Diss Leben kömmt mir vor als eine Renne Bahn“. Poetologische Anmerkungen zu einem Sonett-Zyklus des Andreas Gryphius, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 110/2, 1991, S. 175.

⁴⁵ Die Kombination beider Integrationsformen wird auch in BECKERS Untersuchung zum Buch *Suleika* herausgestellt. So entsteht zwar bedingt durch die äußere Liebesgeschichte der Eindruck eines relativ kontinuierlichen ‚chronologischen‘ Ablaufs, eine Entwicklung von Vereinigung über Trennung hin zu erneuter, tieferer Zusammenfindung zeichnet sich ab, doch zugleich wird der Eindruck eines „Liebesromans“ mehrfach irritiert, denn: „Nicht einen psychologisch durchschaubaren Verlauf der Liebe zweier Menschen [...] darzustellen ist das Ziel, sondern das Urphänomen der Liebe soll in verschiedenen Brechungen gespiegelt werden.“ (**Becker, C.:** *Das Buch Suleika als Zyklus*, in: *Studien zum West-östlichem Divan Goethes*, Hrsg.: E. Lohner, Darmstadt 1971, S. 418f.)

WÜNSCH konstatiert z. B. für die *Elegien* eine stärkere Betonung des „Nacheinander der Abfolge der Texte“, für die *Sonette* ein Gleichgewicht zwischen seiner synchronen und seiner diachronen Dimension und für den *West-östlichen Divan* eine Akzentuierung der „Gleichzeitigkeit der Bedeutung“⁴⁶, die zugleich eine Auflösung der zyklischen Form impliziert⁴⁷ – eine Entwicklung in Goethes Lyrik, die seine Tendenz zu immer komplexeren Formen und zunehmend abstrakterer zyklischer Einheit indiziert. Die *Sonette* können insofern als recht modern bezeichnet werden als hier Kontinuität und Teleologie nicht mehr selbstverständlich gegeben sind wie in den *Elegien*, sondern zunehmend als *Sinnproblem* des Wandels zu einem wichtigen Thema werden. Dennoch erscheinen „Störung und Diskontinuität später oder auf höherem Niveau als Teleologie und Kontinuität“⁴⁸. Die Integrierbarkeit des nur zunächst als unvereinbar Scheinenden steht hier also noch außer Frage. Die Modernität des *Divan* zeigt sich vor allem in seiner Multiperspektivität und Komplexität, die die Bestimmung eines einheitlichen semantischen Zentrums erschwert und vielfältige Lesarten provoziert. Eine gewisse Einschränkung erfährt dieser Sinnpluralismus allerdings durch die kommentierenden *Noten* Goethes zu seinem Werk wie auch innerhalb der einzelnen Bücher durch die „Rekurrenz der relevanten Relationen: die Redundanz wird also methodisch zur Vermeidung von Mißverständnissen eingesetzt“⁴⁹. Abschließend ist zu Goethes zunehmend komplexeren Versuchen der literarischen Umfassung einer Totalität – wie sie schon die directionale Ausweitung im Titel des *West-östlichen Divans* andeutet – noch anzumerken, daß hier im Unterschied zur literarischen Moderne die Existenz einer (Lebens-)Totalität weniger fragwürdig ist als vielmehr ihre ästhetische Darstellbarkeit sich als schwierig erweist.

In diesen Zeitraum um die und nach der Wende zum 19. Jahrhundert fällt auch die literarische Epoche der Romantik, in der sich Zyklen und zyklenähnliche Formen großer Beliebtheit erfreuen. Eine „Triebfeder für die Entwicklung des Gedichtzyklus“⁵⁰ sieht IBLER in der zunehmenden Auflösung des Versepos-Genres mittels lyrisierender Elemente und einer Vervollständigung fragmentarischer Einzelszenen, die die kontinuierliche narrative Fabel ersetzen. Als weiteren Grund der Popularisierung des Zyklus mit oft ‚variierender‘ Tendenz nennt er die Möglichkeit der Gefühls- und Gedankenassoziiierung des zentralen lyrischen Subjektes: „Hierbei bot sich ein Verfahren, die in den verschiedenen Gedichten gestalteten emotionalen und reflexiven Momentaufnahmen zueinander in Beziehung zu setzen, geradezu an.“⁵¹ Das Variationsprinzip ist meist weniger antithetisch ausgerichtet, als daß es verschiedene Aspekte *eines* Gefühls, häufig eines ursprünglichen Geschehens⁵² zur Geltung bringt, also wiederum

⁴⁶ **Wünsch, M.:** Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes, a. a. O., S. 229.

⁴⁷ Das Verständnis des gesamten *Divan* als Zyklus ist insofern problematisch, als der poetische Ablauf kaum noch als bedeutungstragend interpretierbar ist. Die einzelnen Bücher sind *so* heterogen, daß ihr ‚gemeinsamer Nenner‘ nur auf folgender abstrakter Ebene formuliert werden kann: „Die Ebene der Kohärenz des *Divan* besteht also in der Problematisierung der Möglichkeit von Kohärenz“ (ebd., S. 266). Genau diese ‚Kohärenz‘ kann man aber bei allen möglichen Sammlungen konstatieren! Dazu kommt, daß hier nicht nur die ‚narrative‘ Ebene des Zyklus demontiert wird, sondern auch eine „Abnahme der thematisch-inhaltlichen Kohärenz“ (ebd., S. 273) festzustellen ist.

⁴⁸ Ebd., S. 228. WÜNSCHS Untersuchung belegt ihre Schlußfolgerung.

⁴⁹ Ebd., S. 265.

⁵⁰ **Ibler, R.:** Iosif Brodskijs „Cast‘ reci“ als lyrischer Zyklus, a. a. O., S. 70.

⁵¹ Ebd.

⁵² Diese „variierende Wiederholung eines ursprünglichen Geschehens“ betont MEUTHEN wiederum als Bindeglied zykli-

eher verstärkende als relativierende Wirkung entfaltet, wie u. a. in Lenaus spätromantischen *Schilfliedern*⁵³ sichtbar wird. Die romantische Betonung der Einheit zwischen Mensch und Natur schlägt sich im dichterischen Versuch, auch Unterschiedliches als zusammenhängendes Ganzes zu sehen und darzustellen, nieder – ein Unterfangen, das sich in der Komposition von Zyklen in besonderem Maße verwirklichen läßt. So lassen Uhlands *Wanderlieder* mit ihrer „projizierten Rückkehr an den Ausgangspunkt“⁵⁴ eine Abrundung und „Einheit im Zerstreuten“⁵⁵ erkennen. Eine deutliche Einheit in der Vielfalt wurde anhand der Beispiele von Novalis und Tieck bereits im letzten Kapitel erwähnt; die enge Verwobenheit der einzelnen Texte des Zyklus zeigt sich (z. B. in Tiecks *Blättern der Erinnerung*) auch in der direkten Kontinuität, im Ineinanderübergehen der Gedichte⁵⁶ wie auch darin, daß die relative Formlosigkeit, die fragmentarische Offenheit romantischer Zyklen auf die Unendlichkeit der Lebenstotalität verweist – und weniger als Ausdruck ihres Verlustes erscheint.

Auch in der Übergangszeit zwischen Romantik und Realismus ist eine „auffällige Tendenz zur Zyklenbildung“⁵⁷ festzustellen. JÜRGENS sieht diese zum einen im Zusammenhang mit der Komplexität der zyklischen Form, die „das Bewußtsein einer mehrdimensional gewordenen Welt“ reflektieren kann. Zum anderen betont er aber auch die ‚restaurative‘, ordnungs- und damit haltstiftende Funktion der geschlossen-strengen (traditionellen) Form des Zyklus als Gegenbild zur ‚„offen“ gewordenen Realität“⁵⁸. Beides findet sich in unterschiedlicher Ausprägung in den Zyklen dieser Zeit. So erkennt BINEK den mittelalterlichen „Ordo-Gedanke[n] in der Natur und in der Gesellschaft“⁵⁹ in der zyklischen Struktur von Droste-Hülshoffs *Die Elemente* wieder. Hier dominiert demnach das ‚restaurative‘, idyllisierende Moment; Zyklik wird im Sinne einer Bekräftigung des Bestehenden als Unveränderliches genutzt – wenn auch das Potential für den Bruch mit dieser idyllischen Ganzheit bereits in der Motivik des Zyklus angelegt ist.⁶⁰ Droste-Hülshoffs Kurzzyklus *Am Weiher* integriert zwar in seiner „konzentrierten Komplexität“⁶¹ gegensätzlich Scheinendes, doch ist die antithetische

scher Gestaltung und mythischen Erlebens (Meuthen, E.: Bogengebete, a. a. O., S. 55).

⁵³ REITMEYER stellt hierzu fest: „Es wird das eine gleiche Gefühl der Sehnsucht fünffach variiert“ (Reitmeyer, E.: Studien zum Problem der Gedichtsammlung [...], a. a. O., S. 225). Allerdings sind hier *auch* das im einzelnen Gesagte relativierende Momente vorhanden (vgl. Ludwig, K.: Gegen das Genrebild angeschrieben. *Der Weiher* von Annette von Droste Hülshoff, in: *Naturlyrik : über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine*, Hrsg.: G. Vonhoff, Frankfurt/M. (u. a.) 1998, S. 93).

⁵⁴ Vonhoff, G.: Aus Zyklus wird Sequenz. Von Uhlands *Wanderliedern* zu Püttmanns *Wanderbildern*, in: *Naturlyrik*, a. a. O., S. 27.

⁵⁵ Ebd., S. 20.

⁵⁶ Vgl. Mustard, H. M.: *The Lyric Cycle in German Literature*, a. a. O., S. 48.

⁵⁷ Jürgens, D.: „Im unbefriedeten Ganzen“ : Zyklen und Sequenzen in der Restaurationszeit, in: *Naturlyrik : über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine*, Hrsg.: G. Vonhoff, Frankfurt/M. (u. a.) 1998, S. 11.

⁵⁸ Beide Zitate ebd., S. 11.

⁵⁹ Binek, M.: Eine Ordnung ‚zusammengebaut‘. *Die Elemente* von Annette von Droste-Hülshoff im Vergleich mit Harsdörffers Tageszeiten-Zyklus, in: *Naturlyrik*, a. a. O., S. 44.

⁶⁰ Eine ähnliche ‚Mischung‘ aus traditioneller zyklischer Geschlossenheit und Abrundung zum einen, einer (imaginierten) Offenheit „durch die Aneinanderreihung offener, nicht mehr ‚steuerbarer‘ Traumsequenzen“ (Bruch, G.: „Mein Auge zündet sich – wo bin ich? – wo?“, in: *Naturlyrik*, a. a. O., S. 78) zum anderen entdeckt BRUCH in Droste-Hülshoffs *Somertagstraum*.

⁶¹ Gombert, T.: Kurzzyklen als Ausdruck der Krise. Lenaus *Winternacht* und Annette von Droste-Hülshoffs *Am Weiher*, in: *Naturlyrik*, a. a. O., S. 65.

Spannung nur vordergründiger Natur: tatsächlich entfalten die Gedichte verstärkende Wirkung. In politisch geprägter Lyrik wie z. B. in Püttmanns *Wanderbildern* dominiert neben der ‚variierenden‘ Einheit im Disparaten zudem ein lineares Moment⁶², das das Drängen nach Veränderung des Bestehenden ebenso wie das Prozeßhafte dieser Umwälzung dokumentiert.

Ein herausragender Autor im Kontext spät- und nachromantischer Zyklenbildung ist Heinrich Heine. In seinen Werken ist – wie in den romantischen Zyklen partiell auch – „die Auflösung der nach Rundung strebenden, hierarchisch gliedernden Bauform“⁶³ des traditionellen Zyklus erkennbar zugunsten eines offeneren, neben- statt unterordnenden, Disparates integrierenden Zyklus. Seine gewissermaßen antithetisch ausgerichtete Zyklen und zyklusähnliche Sammlungen können dabei bereits als Zeichen einer inneren Zerrissenheit, eines Totalitätsverlustes interpretiert werden. Die Feststellung einer antithetischen Struktur erfolgt hier insofern unter Vorbehalt, als z. B. verschiedene Gedichtgruppen aus dem *Buch der Lieder* durchaus als „meaningful, linear groups or even short, autobiographical novels“⁶⁴ gelesen werden können bzw. dem „Grundsatz, nach epischen Gesichtspunkten aufzubauen“⁶⁵ folgen. Da jedoch z. B. im „Lyrischen Intermezzo“, von BELART auch als „kleine lyrische Novelle“⁶⁶ bezeichnet, ein beständiges Schwanken zwischen Freude und Leiden dargestellt wird, und dies kein Einzelfall in Heines zyklischer Dichtung ist, wird häufig zwischen einer episch-linearen Oberflächenstruktur (die temporal-chronologische Integration betreffend) und einer kontrastiven Tiefenstruktur (die motivische Integration betreffend) unterschieden.⁶⁷ Die tiefenstrukturell sichtbare innere Zerrissenheit macht primär die Modernität von Heines zyklischem Schaffen aus. Dennoch bestehen Unterschiede zu Zyklen der literarischen Moderne im engeren Sinn, von PETERSON exemplarisch im Vergleich mit einem symbolistischen Zyklus Alexander Bloks aufgezeigt: so seien die Themen dort moderner und eine fast schon dramatische Struktur komme (nicht nur innerhalb, sondern auch zwischen einzelnen Gedichten) stärker zum Vorschein⁶⁸ – anders ausgedrückt: die Antithesen zeigen dadurch stärkere Wirkung, daß sie nicht mehr in einen linear-narrativen Rahmen eingebettet sind, sondern in ‚variierender‘ Anordnung akzentuiert werden. Darüber hinaus scheint die Zerrissenheit des Helden bei Blok eine weniger individuelle als vielmehr existentielle, gesellschaftlich-

⁶² Vonhoff, G.: Aus Zyklus wird Sequenz, a. a. O., S. 27.

⁶³ Jürgens, D.: „Im unbefriedeten Ganzen“, a. a. O., S. 14. JÜRGENS verwendet (wie die Mitautoren des Sammelbandes) hierfür den Begriff der Sequenz anstelle des Zyklus. Allerdings hat sich der Begriff des Zyklus als Bezeichnung auch für die moderneren, modifizierten Varianten dieser traditionellen Bauform eingebürgert, zumal die hier im Anschluß an die moderne Forschung entwickelte Definition auf semantisch-textinternen Kriterien beruht.

⁶⁴ Ebd., S. 217.

⁶⁵ Belart, U. W.: Gehalt und Aufbau von Heinrich Heines Gedichtsammlungen, Bern 1925, S. 31. Auch JÜRGENS hält fest, daß die Chronologie „angesichts eines so bewußt durchkomponierten Werks“ durchaus „auf eine Entwicklung hin[weist]“ (Jürgens, D.: Der Schiffbruch des Ichs. Heines *Nordsee-Cyclen* als Teil des *Buchs der Lieder*, in: *Naturlyrik*, a. a. O., S. 121).

⁶⁶ Ebd., S. 43. Die vielfach wörtliche Bezugnahme aufeinander folgender Gedichte verstärkt diesen Eindruck: so heißt es z. B. in Gedicht XVII „Grolle nicht ob dem Verrat“, und Gedicht XVIII beginnt: „Ich grolle nicht“ und endet mit „Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist“, fortgeführt vom folgenden Gedichtbeginn: „Ja, du bist elend, und ich grolle nicht“ (Heine, H.: *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Hrsg.: K. Briegleb, München 1968, S. 81f).

⁶⁷ Vgl. Peterson, L. B.: Heinrich Heine and Aleksandr Blok, a. a. O., S. 221ff.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 405. ‚Dramatisch‘ meint hier die Existenz widerstreitender ‚Stimmen‘: der des Sturmes und der des Helden bzw. auch verschiedener Stimmen im Helden selbst: sie spricht hier von der „theatricalization of his [Bloks] hero’s soul“.

historisch bedingte zu sein als bei Heine: „the hero’s fragmentation may be attributable to the fragmentation of the world around him.“⁶⁹

Der Naturalismus, der die Gattungen des Dramas und Romans präferiert, d. h. nicht-lyrischer Großformen, zeichnet sich demgemäß nicht durch eine reiche Auswahl an Zyklen aus. Er wird hier allerdings als Literaturströmung, die der Moderne zugerechnet wird und im direkten Vorfeld des Expressionismus angesiedelt ist, unter zyklischen Gesichtspunkten etwas detaillierter betrachtet. Als eines der ganz wenigen Beispiele frühnaturalistischer Lyrik ist Hermann Conradis Gedichtzyklus *Lieder eines Sünders* zu nennen.⁷⁰ Die Gedichte beschreiben eine stufenweise aufwärtsstrebende individuelle Entwicklung von einem „Inferno“ über einen „Emporstieg“ bis hin zum Zielpunkt, dem „Triumphgesang der Lebendigen“⁷¹, ein Ziel, das trotz aller Rückschritte und Einbrüche erreicht wird.⁷² Der poetische Ablauf des im einzelnen als Auf und Ab gekennzeichneten, insgesamt gesehen aber linearen Vorwärtsschreitens indiziert eine Zugehörigkeit zum ‚narrativ‘ orientierten Zyklus. Die Betrachtung der Erlebnisse als Teil eines Lebenslaufs, d. h. einer deutlichen Entwicklung, wird in den *Liedern* auch explizit angeregt, indem der Autor in der Einleitung vorab die Intention „von meinem Leben / ein ziemlich treues Konterfei zu geben“⁷³ äußert. Anders als bei Heine bleibt sich das Ich in seinen Schwankungen nicht gleich, sondern wandelt sich im Ringen um innere Freiheit – ein schwieriger Prozeß, dessen Ziel am Ende erkämpft ist: „haben wir uns emporgereckt zu der Freiheit Gipfelrose!“⁷⁴ Ähnlich dominante narrative Integrationstendenzen konstatiert GERHARD auch für Avenarius’ *Lebe*⁷⁵ und Holz’ *Phantasmus*, in dem trotz inhaltlicher Häufungen und Variationen doch insgesamt „die deutlich narrative linear-progressierende und sich ausweitende, schließlich auf einen Schlußpunkt hinstrebende Bewegung des Zyklus“⁷⁶ hervortritt. Die Modernität des Naturalismus insgesamt und dieser Zyklen insbesondere zeigt sich also noch nicht in einer grundsätzlichen Infragestellung der sukzessiven Erzählbarkeit der Welt; zumindest wird der Versuch unternommen, die Wirklichkeit mimetisch-narrativ zu erfassen. Dennoch wird in Holz’ ausuferndem Versuch „to compass the universe in lyric form“⁷⁷ die Problematik der Realitäts-„Spiegelung“, die Schwierigkeit, aus unendlich fortführbaren Darstellungen heterogener Realitätsbruchstücke⁷⁸ eine Wirklichkeitstotalität ästhetisch abzubilden, deutlich erkennbar. Der Eindruck von Heterogenität und Fragmentarismus ent-

⁶⁹ Ebd., S. 406. Dagegen argumentiert JÜRGENS, daß die Variation des Themas in einer offenen Bauform es ermöglicht, „nicht individuelles, sondern das allgemeine Bewußtsein der Zeit abzubilden.“ (Jürgens, D.: Der Schiffbruch des Ichs, a. a. O., S. 127.) Inwiefern Heine als Vorläufer zu gelten hat, der ‚seiner Zeit voraus‘ war, oder aber ein zeittypisches Bewußtsein ästhetisch abbildete, kann hier nicht endgültig geklärt werden.

⁷⁰ Eine ausführlichere Analyse dieses Zyklus hat GERHARD durchgeführt. Meine Kurzanalyse stimmt weitgehend mit ihren Erkenntnissen überein. Vgl. Gerhard, C.: Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 84-93.

⁷¹ Conrad, H.: *Lieder eines Sünders*, in: Gesammelte Schriften, Bd. 1, München; Leipzig 1911. Die drei genannten Zwischentitel (von acht) finden sich auf S. 48, 138 und 198.

⁷² Vgl. ebd., S. 197ff.

⁷³ Ebd., S. 107.

⁷⁴ Ebd., S. 200.

⁷⁵ Vgl. Gerhard, C.: Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 226.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Mustard, H. M.: *The Lyric Cycle in German Literature*, a. a. O., S. 191.

⁷⁸ Aufgrund dieser bruchstückhaften Heterogenität stellt ORT sowohl eine Tendenz zur Sammlung fest, aufgrund der zunehmenden Textlänge aber auch zum langen Einzeltext (vgl. Ort, C.-M.: *Zyklische Dichtung*, a. a. O., S.1117).

steht auch bei Conradi, indem erstens eine enorme Form- und Stilvielfalt mit einer fragmentarischen Offenheit und Erweiterbarkeit der Einzelgedichte kombiniert ist und zweitens der gesamte Zyklus zwar eine zielgerichtete Progression beschreibt, aber der Weg selbst im einzelnen dislinear ist.⁷⁹

Die zahlreichen Zyklen der symbolistischen Literaturströmungen, insbesondere Georges und Rilkes, sind mehrfach untersucht worden; die hier dominierende ‚variierende‘ Zyklus-kategorie wurde ebenfalls in diversen Untersuchungen belegt: So bemerkt z. B. schon MUSTARD die nicht-narrative Integration, die Koexistenz der Gedichte Georgescher Zyklen: „In such poems one part does not develop logically out of another, and the whole is not knit together as the evolution of a single thought; the lines follow one another in space but not in time; they are coequal and coexistent“⁸⁰. MEUTHEN schreibt über einen Zyklus Georges: „In der Wiederholung ergänzen sich die Teile, gewinnt der von ihnen beschriebene Bewegungsverlauf Kontur, ohne daß jedoch von einer Entwicklung gesprochen werden könnte, die in einem Prozeß der Steigerung das ihr bestimmte Ziel erreicht.“⁸¹ GERHARD erläutert dieses variierende Strukturprinzip detailliert bezüglich der *Teppich*-Dichtung – „statt prozessuaalem Geschehen zeigt sich eine zwischen den Polen hin und her schwankende unendliche Bewegung“⁸² –, stellt seine Dominanz aber auch im zyklischen Gesamtwerk Georges fest. Dabei können einzelne Gedichtgruppen symbolistischer Zyklen durchaus auch durch deutliche Bedeutungsbildung auf der syntagmatischen Achse geprägt sein: so z. B. im ersten Teil von Georges *Jahr der Seele*, in dem eine inhaltliche Entwicklung vom Beginn einer Liebe bis zur Trennung dargestellt ist, in Zyklen Rilkes durch (partiell) direkte Kontinuität von Gedicht zu Gedicht⁸³, und auch für Bloks *Schneemaske* wird ein durchlaufendes Handlungsmoment konstatiert⁸⁴. Insgesamt jedoch ist die dislinear-variierende Struktur, das tendenziell kontrastive Anordnungsprinzip, deutlich erkennbar bzw. die Entwicklungsmomente, die über eine Intensivierung hinaus auf tatsächliche Veränderung hinweisen, sind häufig so ambivalent, daß sie stark differierende Interpretationsweisen provozieren.⁸⁵

Die meisten der unter 2.5.3 genannten spezifisch modernen Zyklusfunktionen lassen sich anhand der Werke der beiden herausragenden Gestalter zyklischer Dichtung im symbolistischen Umfeld, Rilke und George, deutlich aufzeigen. So dient die Bevorzugung des ‚variierenden‘ Zyklus primär der jeweiligen Relativierung unterschiedlicher Einzelaussagen, wobei besonders in der Zusammenstellung und selbständigen Gleich-Gültigkeit aufeinander bezogener konträrer Elemente der Eindruck einer paradoxen Einheit des Differenten entstehen

⁷⁹ Vgl. **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 90f.

⁸⁰ **Mustard, H. M.:** The Lyric Cycle in German Literature, a. a. O., S. 221.

⁸¹ **Meuthen, E.:** Bogengebete, a. a. O., S. 92.

⁸² **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 107.

⁸³ Vgl. z. B. MUSTARDS Statement über Rilkes *Sonnette an Orpheus*: „These direct linear links usually do not extend over more than two or three poems and [...] they do not occur with any regularity.“ (**Mustard, H. M.:** The Lyric Cycle in German Literature, a. a. O., S. 243.)

⁸⁴ Vgl. **Peterson, L. B.:** Heinrich Heine and Aleksandr Blok, a. a. O., S. 189.

⁸⁵ Vgl. z. B. **Peterson, L. B.:** Heinrich Heine and Aleksandr Blok, a. a. O., S. 191. Vgl. auch die unter 3.3 erwähnte Multi-direktionalität der Entwicklung im variierenden Typus.

kann.⁸⁶ Mit diesem überwiegenden Relativierungseffekt geht auch eine stärkere Ambivalenz gegenüber traditionell kontrastiv integrierter zyklischer Dichtung einher, wobei jedoch beide Autoren bemüht sind, mittels des Zyklus ein neues, das Chaos ästhetisch überwindendes Ganzes zu schaffen. Der Spannungsbogen zwischen sich relativierenden Momenten ist demnach eher gering als stark ausgeprägt, und die einheitsstiftenden, ordnungsgebenden Charakteristika des Zyklus stehen im Vordergrund – jedoch in unterschiedlicher Weise. Während George sich vornehmlich in Abwendung von der ‚realen‘ Welt eine „exklusiv-künstliche Gegenwelt“ zu erschaffen sucht, „verschließt Rilke sich dagegen nicht der Welt, sondern sucht eine neue im Verwandeln eben dieses Ausgangspunktes ‚realitum‘ zu stiften.“⁸⁷ Das Vielfältig-Disparate des Lebens wird bei Rilke nicht ausgeklammert, sondern „mittels der Thematisierung von ‚Ordnung‘ und Kohärenz selbst als Ziel eines ‚Rühmens‘ der ‚Dinge‘“ in semantisch expliziter, zyklischer Kohärenz als „Form der Ordnung und Begrenzung“⁸⁸ gewissermaßen zu bannen versucht. Entsprechend der bei Rilke deutlicher zutage tretenden *Suche* nach neuer Einheit – anstelle des Georgeschen stärker von vornherein gesetzten, in sich abgeschlossenen Ganzen⁸⁹ – tritt hier das Moment der Entwicklung auch deutlicher in Erscheinung, allerdings weniger im logisch-sukzessiven Sinne, sondern in Form einer dislinear progredierenden Suche⁹⁰ nach einem Wesentlichen, Haltgebenden.

3.4.2 Prosa

Vergleicht man die historische Entwicklung des Gedichtzyklus mit der des Erzählzyklus, zeigen sich generelle Ähnlichkeiten: der Erzählzyklus im engeren Sinn ist ebenfalls eine junge literarische Textsorte, wenn man epische Texte mit vornehmlichem Sammlungscharakter bzw. die vielen Rahmenerzählungen ausklammert, in denen (fast) nur der Rahmen als äußerlich verbindendes Element zwischen den Binnentexten fungiert⁹¹, ohne daß diese sich aufeinander beziehen und in ihrer Anordnung bedeutungstragend wären⁹². Eine weitere Affinität

⁸⁶ So stellt MEUTHEN fest: „Spiegelt sich also in der Gegenüberstellung von den Figuren des ‚Freunds der Fluren‘ und der Windsbraut das innere Spannungsgefüge der Georgeschen Dichtung, so ist das Gedichtpaar Ausdruck der Einheit beider in der Entgegensetzung.“ (Meuthen, E.: Bogengebete, a. a. O., S. 115.)

⁸⁷ Gerhard, C.: Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 134.

⁸⁸ Ort, C.-M.: Zyklische Dichtung, a. a. O., S. 1118 (hier bzgl. der *Duineser Elegien*). Auch MEUTHEN betont die Einheitsstiftung durch Selbstthematisierung: „Das auf den ersten Blick sinnlos und disparat Erscheinende amalgamiert sich im Lichte des Sprachlichen zu einem ‚neuen‘ Ganzen“ (Meuthen, E.: Bogengebete, a. a. O., S. 143).

⁸⁹ Vgl. Meuthen, E.: Bogengebete, a. a. O., S. 73.

⁹⁰ Besonders deutlich wird das Ineinandergreifen kontrastiver Integration und finaler Ausrichtung in den *Elegien*, in denen ein dislinear-schwankender Weg nachgezeichnet ist, wobei hier bei sich ablösender „Klage und Zustimmung“ der Zielpunkt der „sich steigernden Suche nach einem intransitiven, nicht instrumentellen Weltverhältnis“ (Braungart, W.: Zur Poetik literarischer Zyklen, a. a. O., S. 11) am Schluß auch erreicht zu sein scheint.

⁹¹ Die Beliebtheit solcher Rahmenerzählungen geht insbesondere auf Boccaccios *Decamerone* zurück, in dem allerdings nicht nur die Rahmensituation die Einheit des Werkes stiftet, sondern auch thematische Bezüge der Binnenerzählungen – wobei diese binnentextlichen semantischen Bezüge bei seinen Nachfolgern eher die Ausnahme bilden. Die Unterschiede zwischen Rahmenzyklus und gerahmter Sammlung werden von MANGER unterschlagen, indem er in der Vorliebe für das eine oder das andere ein verbindendes Merkmal zwischen Autoren der Moderne und ‚Gründervätern‘ wie Boccaccio und Cervantes sieht (vgl. Manger, K.: Novelle/Erzählung, in: Fischer Lexikon Literatur, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1996, S. 1448).

⁹² Über den verbindenden Rahmen hinaus müssen diese Kriterien erfüllt sein, um einen Rahmenzyklus zu bilden. Eine gewisse Problematik bleibt dennoch bestehen, da der Doppelcharakter von Rahmen- und Binnentexten als Teil- und selbstständige Einzeltexte nicht mehr ohne weiteres gegeben ist: die Einlagen tendieren zum Teiltex, der Rahmen ebenfalls, wenn er nicht großes ‚Eigengewicht‘ hat.

zeigt sich bezüglich der Häufung zyklischer Formen in bestimmten Epochen: in der Romantik z. B. sind neben den vielen Gedichtzyklen mit Hoffmanns *Serapionsbrüdern*, Tiecks *Phantasia*, Arnims *Novellensammlung von 1812* und anderem mehr auch einige Erzählzyklen und zyklenähnliche Sammlungen zu verzeichnen. An diesem Beispiel läßt sich auch die Ähnlichkeit der Dominanz einer Zyklus-kategorie in den verschiedenen Gattungen illustrieren: Die ‚variierende‘ Tendenz der romantischen Erzählzyklen äußert sich beispielsweise bei Hoffmann in der Anwendung des sogenannten serapionischen Prinzips, d. h. der Verbindung recht unterschiedlicher Texte und der kontrastiven Anordnung heiterer und schauerlicher Erzählungen. Bei Tieck lassen sich die Binnenerzählungen ebenfalls keinem narrativen Prinzip zuordnen und das fragmentarische Element lyrischer Zyklen wiederholt sich hier (auf andere Weise) in den deutlichen Brüchen zwischen Rahmen- und Binnenerzählungen.⁹³ Abgesehen von allen gattungsbedingten Differenzen von Prosa und Lyrik, die eine genaue Parallelisierung nicht erlauben, lassen sich demnach durchaus Ähnlichkeiten hinsichtlich zyklischer Formen und Funktionen feststellen. Um Redundanzen zu vermeiden, beschränkt sich die folgende Untersuchung auf die zentrale Erscheinung der historischen Entwicklung innerhalb dieses Genres: die fortschreitende Auflösung des Rahmenelementes im 19. Jahrhundert. Zu fragen ist, welche Funktionen Rahmenerzählungen hauptsächlich erfüllen und ob diese Funktionen später überflüssig oder (modifiziert) von anderen Textelementen übernommen werden.

Offensichtlich ist zunächst die Funktion der Verknüpfung der einzelnen Texte, wobei ein unterschiedlich großer oder geringer Bezug zwischen Rahmen und Einlagen besteht⁹⁴ und der Eigenwert des Rahmens ebenfalls variiert. Diese meist *primär* durch die Rahmenerzählung gestiftete Verbindung zwischen den Einlagen⁹⁵ ist mehr als äußerlich-narrative Einbindung denn als (binnen-)textintern-semantische Integration zu verstehen im Unterschied zu den Kohärenzbildungen des rahmenlosen Zyklus. Später übernehmen die Texte selbst in ihrer spezifischen Anordnung auf implizit-indirektere Weise die expliziteren Kohärenzsignale der Rahmenerzählung⁹⁶, wobei allerdings der motivisch-thematische (usw.) Zusammenhang der Einzeltexte mit zunehmendem Verlust des Rahmens stärker wird.⁹⁷ Diese einerseits insgesamt stärker vom Leser selbst zu entdeckenden, andererseits aber vermehrten Sinnbezüge der Erzählungen untereinander – sowohl ‚variierender‘ als auch tendenziell ‚narrativer‘ Art – sind typische Kennzeichen des modernen rahmenlosen Prosazyklus.

Das aus den expliziteren Kohärenzen resultierende erleichterte Verständnis vieler Rahmenzyklen seitens des Rezipienten wird zusätzlich vereinfacht durch die häufig kommentierende Funktion des Rahmens. Indem der oder die Rahmenerzähler ihre Erzählungen kom-

⁹³ So stellt auch KNIPRODE fest: „Oft bleiben die einzelnen Teile dieses Rahmenzyklus selbständig, die Fugen sichtbar.“ (Kniprode, D. S.: Das Problem des novellistischen Rahmenzyklus. Untersuchungen zur Geschichte einer Darbietungsform von Goethe bis Keller, Göttingen 1960, S. 95.)

⁹⁴ So sind Goethes *Gespräche deutscher Ausgewandelter* gegenüber Tiecks *Phantasia* durch einen recht engen Bezug zwischen Rahmen und Einlagen gekennzeichnet.

⁹⁵ Vgl. z. B. Kniprode, D. S.: Das Problem des novellistischen Rahmenzyklus, a. a. O., S. 13.

⁹⁶ Ebd., S. 18: „vom Rahmen her werden die einzelnen Erzählfabeln motivisch oder thematisch gegenseitig akzentuiert, sei es nach dem Gesetz der Parallelität oder des Kontrastes, der Klimax oder der wiederholten Spiegelung.“

⁹⁷ Vgl. z. B. Ohl, H.: Das zyklische Prinzip von Gottfried Kellers *Novellensammlung Die Leute von Seldwyla*, in: Euphion, 63. Bd., 1969, S. 219.

mentieren und interpretieren, kann dem Leser eine bestimmte Interpretationsweise vorgezeichnet werden, das Verständnis der Binnentexte wird in eine spezifische Richtung gelenkt, der Rahmen expliziert gewissermaßen die Erzählungen: „In E. T. A. Hoffmann’s *Die Serapiensbrüder* (1819-1821), for instance, the framing device explains that the narratives that follow are highly imaginative private visions.“⁹⁸ Im angeführten Beispiel wird zudem der ‚Transport‘ des Lesers von der fiktiv realen Rahmenwelt zur fiktiv phantastischen Welt der Binnenerzählungen deutlich, eine explizite Kenntlichmachung von Unterschieden, deren der moderne Leser nicht mehr bedarf bzw. die ihm wiederum als Eigenleistung abgefordert wird. Auf eine spezifische Möglichkeit der Leserlenkung mittels des Rahmens weist zudem MERTNER hin: „Indem die Rahmensituation [...] die Vergangenheit des Erzählten bewußt macht, wird eine Distanz geschaffen, die dem Leser eine betrachtend nachdenkliche Haltung abfordert [...]. Die inhaltliche Ausfüllung dieser Distanz ist eine oft genutzte Gelegenheit zur Leserlenkung.“⁹⁹ Entsprechend spiegelt sich der Bedeutungsverlust dieser kommentierenden, partiell vorinterpretierenden literarischen Darbietungsweise in den sinnexperimentelleren ungerahmten Zyklen der literarischen Moderne, wobei z. B. Kafkas *Landarzt-Zyklus* oder *Hungerkünstler-Zyklus* Höhepunkte extrem komplex-ambivalenter Literatur darstellen, deren vielfältige Bedeutungsmöglichkeiten sich weder vollständig erfassen noch eindeutig auflösen lassen.¹⁰⁰

Ein weiteres grundlegendes Element des Rahmenzyklus ist mit der Zweischichtigkeit der Erzählebenen in seiner klaren Trennung der fiktiven ‚Welt‘ des Rahmens und der Einlagen gegeben. In der modernen Wirklichkeit, die von den Künstlern der Moderne als fragmentierte, als in viele heterogene Realitätssplitter zerfallende etc. erfahren und literarisch dargestellt wird, ist eine solche klare Zweiteilung und Bezugsetzung problematisch geworden. Hypotaktisch-hierarchische Beziehungen, wie sie sich in der Relation von Rahmen und Einlagen abzeichnen¹⁰¹, werden von primär parataktischen Relationen abgelöst und das bedeutet in diesem Zusammenhang: von den Einzeltexten als gleich-gültigen Einheiten des Zyklus ohne Einbettung in einen übergeordneten Rahmen (außer dem impliziten zyklischen Kontext). Ein zweiter Gesichtspunkt, der die traditionelle Bedeutsamkeit des Rahmens erklärt, liegt in seiner Legitimationsfunktion, seiner situativ-instrumentalen Begründung der Binnenerzählungen. In Rückbindung an die orale Erzähltradition, aus der die Zyklen ursprünglich entstanden¹⁰², wird

⁹⁸ Mann, S. G.: The short story cycle, a. a. O., S. 5.

⁹⁹ Mertner, E.: Kipling und die Gattung des Short-Story-Zyklus, a. a. O., S. 141.

¹⁰⁰ Zum *Hungerkünstler-Zyklus* finden sich z. B. aufgrund seines Sinnpotentials ganz unterschiedliche Interpretationsansätze: POTT deutet dieses Werk „als einen Zyklus, der Kunst und Künstler im allgemeinen und als Spezifisches seiner Existenzweise in der Form einer Bildlichkeit reflektiert“ (Pott, H.-G.: Allegorie und Sprachverlust. Zu Kafkas *Hungerkünstler-Zyklus* und der Idee einer „Kleinen Literatur“, in: Euphorion, Bd. 73, 1979, S. 435), während für INGRAM das abstrakte Grundthema dieser Erzählungen „a complex interweave of antinomous attitudes toward life“ (Ingram, Forrest L.: Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century, a. a. O., S. 21) ist, dem er als Hauptaspekte die Themen der zeitweilig kontrollierten Angst, des Außergewöhnlichen als Gewöhnliches und der Kommunikationsstörung unterordnet. Während in POTTS Analyse die Bedeutsamkeit des poetischen Ablaufs, die sukzessive Bedeutungsentwicklung, herausgearbeitet wird, konzentriert sich INGRAM stärker auf Vergleichsbezüge im Gesamtzyklus. (Dies nur als Beispiel der Vielfalt möglicher Interpretationsansätze.)

¹⁰¹ Vgl. Knipprode, D. S.: Das Problem des novellistischen Rahmenzyklus, a. a. O., S. 18.

¹⁰² Zu diesem ‚zyklischen Erzählen‘ vgl. Klotz, V.: Erzählen als Enttöten - Vorläufige Notizen zu zyklischem, instrumentalem und praktischem Erzählen, in: Erzählforschung, Hrsg.: E. Lämmert, Stuttgart 1982, S. 320.

häufig ein Personenkreis vorgestellt, der sich nach Boccaccios Vorbild gemeinsam in einer Notlage befindet und aus diesem Grund bzw. in der Romantik insbesondere aus Gründen der Geselligkeit ‚Geschichten erzählt‘. Einer solchen zusätzlichen Motivation der Erzählungen bedarf die selbst-legitimierte, auf Autonomie bedachte Literatur der Moderne nicht mehr.

Ogleich nun das Genre des Rahmenzyklus in vielerlei Hinsicht traditionell ist, dringen zunehmend moderne Elemente in diese Darbietungsform ein. So bietet der kommentierende Rahmen neben der Möglichkeit der Leserlenkung auch die besonders seit und in der Romantik genutzte Möglichkeit der Selbstreferenz und -reflexion, ‚der Erörterung des eigenen Werks‘¹⁰³, des Sprechens über Dichtung in der Dichtung. In dieser literarischen Epoche tritt zudem die sonst offensichtliche Abrundung des Werkes mittels der Rahmung zurück zugunsten eines tendenziell fragmentarischeren Charakters: ein ‚Beweis, dass es nur die Möglichkeit zur Kommentierung war, die die Romantik an der Rahmenerzählung anzog.‘¹⁰⁴ Während eine einsinnige Kommentierung innerhalb des Rahmens dem Rezipienten eine bestimmte Lesart-Richtung vorgibt (auch wenn dieser sich immer noch davon distanzieren kann), begünstigt eine erörternd-diskursive Art der Kommentierung eine abwägende, selbständigere Denkhaltung des Interpreten. So werden im *Phantasia* Tiecks vor allem durch unterschiedliche Rahmencharaktere differierende Ansichten geäußert: ‚Das Tiecksche Konzept von Geselligkeit bewegt sich zwischen zwei Extrempunkten, die in der Alltagswelt kaum miteinander vermittelbar scheinen. Durch diese bipolare Ausrichtung erhält die Geselligkeit nicht nur ihren ‚universellen‘ Charakter, sondern relativiert die jeweils individuellen Standpunkte und gelangt so zu ihrem ironischen Ideal.‘¹⁰⁵ Deutlich unterscheiden sich auch die Kommentare der zwei bzw. drei Rahmenerzähler in Kellers *Sinngedicht*, wobei sie einander ergänzen und erweitern.¹⁰⁶ Dieses relativ späte Beispiel eines Rahmenzyklus (1881), in dem Rahmenhandlung und Binnenerzählungen kunstvoll miteinander verwoben sind und ein komplexes ‚Ganzes‘ bilden, ist auch insofern modern, als viele parodistische Anspielungen auf den traditionellen Rahmenzyklus seine Überwindung ankündigen. KNIPRODE spricht hier zutreffend von einer Art ‚immanenter Selbstparodie der rahmenzyklischen Darbietungsform‘ und vom ‚heiter-ernste[n] Spielcharakter dieses Kellerschen Rahmenzyklus‘¹⁰⁷ und konstatiert auch für die wenigen, moderneren Rahmenzyklen des 20. Jahrhunderts (wie z. B. bezüglich Paul Ernsts *Die Hochzeit. Ein Novellenbuch*) parodistisch-ironische Brechungen und spielerische Irritationen der Rahmenfiktion als Indizien des historischen Endstadiums dieses Genres.¹⁰⁸

Der Zunahme moderner Momente in den Rahmenzyklen des 19. Jahrhunderts entspricht die Kombination moderner und traditioneller Elemente in den ungerahmten Zyklen dieses

¹⁰³ **Weltz, F.:** Vier amerikanische Erzählungszyklen, München 1953, S. 105.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ **Ziegner, T. G.:** Tiecks *Phantasia*: eine Analyse des Werks unter dem Blickwinkel der Geselligkeitsthematik, Magisterarbeit, Siegen 1984, S. 159f.

¹⁰⁶ So kritisiert Lucie an einer Erzählung Reinharts z. B., ‚...daß der armen Frau Hedwig noch ein Rest von eigenem Willen hätte vergönnt sein können im Punkte des Heiratens!‘, worauf Reinhart kontert: ‚...Ich wehre mich ja lediglich für eine Frauengestalt, die durch ihre Hülflosigkeit nur gewinnt und dem Geschlechte zur Zierde gereicht!‘ (Keller, G.: Sämtliche Werke, Bd. 6, Hrsg.: D. Müller, Frankfurt/M. 1991, S. 243).

¹⁰⁷ **Kniprode, D. S.:** Das Problem des novellistischen Rahmenzyklus, a. a. O., S. 124.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 189.

Zeitraums. So wird z. B. die abrundende Funktion des Rahmens in Kellers *Leuten von Seldwyla* beibehalten anhand der Hervorhebung und Korrespondenz von Anfang und Ende.¹⁰⁹ Die vielfältigen semantischen Bezüge der Einzeltexte hingegen ersetzen nicht nur die oft eher äußerlich-narrative Verbindung des Rahmens, sie dienen auch dazu, „die Komplexität der Wirklichkeit, welche diese Novellen darzustellen suchen, noch eindringlicher bewußt [zu machen].“¹¹⁰ OHL benennt darüber hinaus das thematische Zentrum dieses Werks als „Mißverhältnis“ von direktem Lebensvollzug und dem „Bewußtsein, welches auf dieses Leben reflektiert“¹¹¹, wobei die Nutzung des Zyklus als Darbietungsform, die Spannungen bewahren kann, hier schon zum Ausdruck kommt, insbesondere auch, da nicht nur eine Lösung, sondern mehrere Lösungsmöglichkeiten des grundlegenden Konflikts aufgezeigt werden. Allerdings ist das Problem hier noch nicht der Verlust traditioneller Werte, sondern mehr die praktische Umsetzung der als richtig erkannten Werte. Auch sind die aufgezeigten Lösungen hier einfacher als die diversen Problemlösungsversuche späterer moderner Zyklen, in denen zudem verstärkt die Ausweglosigkeit thematisiert wird. Als weiteres Beispiel eines der ‚variierenden‘ Zyklusart¹¹² zugehörigen Übergangszyklus zur literarischen Moderne hin stellt sich Nerudas Zyklus der *Kleinseitner Geschichten* von 1877 dar. In der Darstellung verschiedener Lebensfragmente aus der (vom Leser zu ergänzenden) Totalität des Kleinseitner Lebens wird das typische „Spannungsverhältnis von Einheit und Vielfalt, von ganzheitlicher Geschlossenheit und partikularem Eigengewicht“¹¹³ sichtbar. Wiederum realisiert sich die zyklische Einheit u. a. in einer deutlichen Korrespondenz von Einleitungs- und Schlußgeschichte (bezüglich Länge, Thematik und Form). Wichtiger sind allerdings die vielfältigen semantischen Beziehungen innerhalb aller Texte: „Diese motivischen Zusammenhänge realisieren sich als Parallelismen oder Kontraste; letztere können sich antithetisch zuspitzen. Die tragenden Motive sind vor allem die Personen und die Räume der dargestellten Wirklichkeit.“¹¹⁴ Obgleich nun die Vielfalt dieser Wirklichkeit eine eindeutige Beurteilung erschwert, dienen die vielen Rekurrenzformen bestimmter Motive, Orte, Charaktere etc. doch auch dazu, das Konstante in der scheinbaren Heterogenität herauszustellen.¹¹⁵ Da zyklische Formen im deutschsprachigen Raum zu Beginn des 20. Jahrhunderts (wie generell) weniger in der Prosa als in der Lyrik Verwendung finden, sollen die genannten ‚Übergangs‘-Beispiele hier genügen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, daß die literarhistorische Entwicklung vom Rahmenzyklus hin zum rahmenlosen Prosazyklus (bei allen Misch- und Übergangsformen) insgesamt den partiellen Funktionswandel dieser Kompositionsform demonstriert, der den funktionalen Modifikationen des lyrischen Zyklus vergleichbar ist. In beiden literarischen Gattungen bestätigen sich – z. T. in unterschiedlicher Ausführung – die zuvor thesenartig ge-

¹⁰⁹ Vgl. OHL, H.: Das zyklische Prinzip von Gottfried Kellers Novellensammlung *Die Leute von Seldwyla*, a. a. O., S. 219.

¹¹⁰ Ebd., S. 225.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Diese Zyklus-kategorie dominiert in der Prosa generell, wahrscheinlich aus dem Grunde, da hier der Roman als explizit narrative Integrationsform eine populäre Alternative bildet.

¹¹³ Klein, J.: Zur Einheitsproblematik von Jan Nerudas Prosastil. Die „Kleinseitner Geschichten“ als Zyklus, in: *Die Welt der Slaven*, Jg. 30, Heft 9, (München) 1985, S. 347.

¹¹⁴ Ebd., S. 355.

äußerten Anmerkungen zum modernen Zyklus. So zeigt sich die verstärkt variierend-relativierende Bedeutungsbildung anstelle der traditionelleren, syntagmatisch-narrativen (bzw. leicht variierenden) Integrationsform neben der Dominanz der entsprechenden Zyklus-kategorie in der Prosa schon in der Auflösung des narrativen Rahmenelementes. Analog den Gedichtzyklen zeichnen sich auch die modernen Prosazyklen – wie speziell am Verlust des Rahmens verdeutlicht wurde – zunehmend durch Elemente der Moderne aus. Gesteigerte Komplexität und Heterogenität, extensivere Ambivalenzen anstelle vorinterpretierender Kommentierung sind hier zu nennen. Eine weniger kausal motivierte, mehr assoziativ-dislineare Abfolge und parataktische Nebenordnung anstelle der tendenziell hypotaktisch-hierarchischen Organisation im Rahmenzyklus sind weitere Versatzstücke wie auch autonom-selbstreferentielle Tendenzen. Doch auch innerhalb der (modernerer) Rahmenerzählung wurden selbstbezügliche, z. T. selbstparodistische wie spannungstiftende Äußerungen konstatiert. Inwiefern sich dieser tendenzielle Funktionswandel in expressionistischen Zyklen manifestiert, wird im folgenden anhand der ausgewählten Zyklusbeispielen untersucht.

3.5 Der Zyklus im Expressionismus

Die folgenden Kurzinterpretationen gewähren in einer gattungshistorischen Fokussierung auf die Phase des Expressionismus sowohl detaillierter als dies im gattungshistorischen Überblick geschehen konnte als auch primärtextbezogener einen Einblick in spezifische Ausprägungsformen des Zyklus in jener Epoche. Sie dienen der genaueren Überprüfung und Validierung der zuvor formulierten Annahmen über potentielle Funktionen des modernen Zyklus in dieser literarischen Bewegung und damit der umfassenderen Diskussion des expressionistischen Zyklus. Solcherart wird zudem der exemplarische Wert der Untersuchung erhöht. Auch werden die Eigenheiten der beiden Zyklen Benns und Stadlers erst vor diesem Hintergrund als individuelle und/oder zeittypische erkennbar, können in den literarhistorischen Kontext eingeordnet werden. Es werden Gedichtzyklen (F. Werfel: *Wir sind*; G. Heym: *Der ewige Tag*; A. Stramm: *Du. Liebesgedichte*)¹¹⁵ und Prosazyklen (G. Heym: *Der Dieb*; K. Edschmid: *Die sechs Mündungen*) von sehr unterschiedlichen Autoren und Repräsentanten der drei differierenden Tendenzen des Expressionismus gewählt, um ein möglichst breites Spektrum abzudecken. Aus Gründen der notwendigen Begrenzung und Übersichtlichkeit der Beispielanalysen werden nur die wichtigsten zykluskohärenzstiftenden Faktoren angesprochen. Die methodische Vorgehensweise wird durch folgende Schritte bestimmt: Nach einigen einführenden Bemerkungen zu Genese und Einheit des Werks wird das semantische Zentrum des jeweiligen Zyklus grob umrissen; danach werden die kohärenzstiftenden Elemente zunächst in ihren Interdependenzbildungen im Gesamtzyklus und dann hinsichtlich ihrer Organisation im poetischen Ablauf dargestellt. Im abschließenden Resümee werden mögliche Schlußfolgerungen bezüglich der strukturellen Besonderheiten und der Funktionalität der unterschiedlichen Zy-

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 359.

¹¹⁶ Ich übernehme hier die Auswahl GERHARDS, da es sinnvoll erscheint, im Rahmen von Kurzanalysen auf bereits geleistete Vorarbeiten zurückgreifen zu können (vgl. **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 10).

klen vorgestellt und die Frage nach einem vorläufigen Strukturbefund einer potentiellen expressionistischen Zyklusvariante kurz erörtert.

3.5.1 Lyrik

3.5.1.1 Georg Heym: *Der Ewige Tag*

Während kürzere Gedichtgruppierungen Heyms durchaus als Zyklen bezeichnet wurden¹¹⁷, ist der vorliegende Gedichtband bislang kaum hinsichtlich zyklischer Strukturen untersucht worden. Eine Ausnahme bildet GERHARDS Motivanalyse, in der die enge Verbindung der einzelnen Gedichte über motivische Wiederholungs-, Modifikations- und Verknüpfungsformen und die sich hierin abzeichnende Formierung eines ‚negativen Mythos‘ dargestellt wird.¹¹⁸ Heym selbst unterstreicht die Bedeutsamkeit der spezifischen, von ihm bewußt so gewählten Gedichtanordnung und -gruppierung des *Ewigen Tages* in einem Brief an Rowohlt, in dem er das Fehlen einzelner Gedichte beklagt, noch unsichere Gedichtplazierungen bestimmt und gliedernde Untergruppentitel – die dann vom Verleger nicht eingefügt wurden – einsetzen möchte.¹¹⁹ Die vom Autor solchermaßen bekräftigte Wichtigkeit der Gedichtabfolge läßt bereits einen bedeutungstragenden poetischen Ablauf vermuten, der bei einer einfachen Gedichtkompilation fehlt. Zur Wahrnehmung des Werkes als Einheit tragen neben den motivischen Verbindungen auch die eng begrenzte Thematik und stilistische Besonderheiten wie die objektzentrierte Visualität der Gedichte mit ihrer deutlichen Farbmeteraphorik, häufigen Personifizierungen und ihrer (infolge des fehlenden expliziten lyrischen Ichs) scheinbar neutralen Perspektivierung bei. Darüber hinaus läßt sich eine Uniformität im starren Reim- und Strophen-schemata wie im metrischen Gefüge¹²⁰ feststellen. Anbei sei bemerkt, daß solche Charakteristika nicht nur diesen Gedichtband kennzeichnen, sondern den größten Teil von Heyms lyrischem Gesamtwerk. So dominieren in seiner expressionistischen Lyrik generell „eindeutig solche Texte, die Krankheit und Tod, Monotonie und Stagnation, Zerstörung und Untergang thematisieren, in immer neuen Bedeutungseinheiten Bilder der Erstarrung allen Lebens, der Öde, Dürre, Fäulnis, Kälte und Dunkelheit zusammenfügen und in ständiger Variation Verfall und Morbidität darstellen.“¹²¹ Im Rahmen einer Zyklusanalyse des *Ewigen Tages* interessiert allerdings das spezifische Zusammenwirken solcher zentralen semantischen Aspekte im Kontext dieses Werkes.

¹¹⁷ Vgl. z. B. **Bridgwater, P.:** *Poet of Expressionist Berlin : The Life and Work of Georg Heym*, London 1991, S. 230.

¹¹⁸ Vgl. **Gerhard, C.:** *Das Erbe der ‚Großen Form‘*, a. a. O., S. 168ff.

¹¹⁹ Vgl. **Schneider, K. L.:** Nachwort, in: *Georg Heym*, Hrsg.: Ders. (u. a.), München 1971, S. 250.

¹²⁰ Diese hat Anlaß zu zwei unterschiedlichen Deutungsarten gegeben, die beide ihre Berechtigung haben: Als einer der ersten Kritiker verstand STADLER die strikte Form mehr als Kontrast zum Inhalt, als Bändigung des „gärenden, brausenden Chaos“ (**Stadler, E.:** *Dichtungen, Schriften, Briefe*, a. a. O., S. 328). Auch STEINER tendiert zu dieser Deutung, indem er die streng jambische Form Heyms als „Flußbegradigung“ für den wilden Strom seiner Bilder und Metaphern“ beschreibt (**Steiner, W.:** *Rausch – Revolte – Resignation : eine Vorgeschichte der poetischen Moderne von Novalis bis Georg Heym*, Wien 1993, S. 114). Dem schließt sich BRIDGWATER an (vgl. **Bridgwater, P.:** *Poet of Expressionist Berlin*, a. a. O., S. 220), versteht jedoch zugleich die formelle Monotonie als adäquaten Ausdruck der dargestellten Monotonie des Lebens (vgl. ebd., S. 232). Entsprechend betont GERHARD die Kongruenz zwischen Inhalt und Form in ihrer Eintönigkeit (vgl. **Gerhard, C.:** *Das Erbe der ‚Großen Form‘*, a. a. O., S. 181).

¹²¹ **Korte, H.:** *Georg Heym*, Stuttgart 1982, S. 46.

Das semantische Zentrum, das den (mehr oder weniger expliziten) Hintergrund aller Gedichte bildet, ist der Tod. Dieser erscheint in vielerlei Gestalt: So schüttelt z. B. der „Gott der Stadt“ mit seiner „Fleischerfaust“ vernichtendes Feuer über der Stadt aus¹²², in der Natur herrscht Leere, Leblosigkeit und „Totenstille“¹²³, und die Gefangenen marschieren heim „in das große Grab, / Das wie ein Schlächterblock ins Graue stiert.“¹²⁴ Die dargestellten Figuren sind zumeist entweder durch Alter, Krankheit, körperlichen Verfall, Verurteilung zum Tod (u. a.) Todgeweihte¹²⁵ oder sie sind bereits tot¹²⁶. Verfall, Zerstörung und Erstarrung sind die häufigsten Ausdrucksformen des Todes. Davon abgesehen, daß Heym generell „die Erscheinungsformen der Wirklichkeit in ihren Extremen zu erfassen“¹²⁷ sucht, transzendiert auch die Todesdarstellung nicht nur mittels der vielbeschworenen Heymschen Dämonisierung oder Mythisierung, sondern auch in seiner Schilderung des Totenreiches eine realistische Gestaltungsweise. Diese Totenwelt ähnelt dem ‚Reich der Lebenden‘ in vielerlei Hinsicht: So ist im Gedicht „Styx“ das Totenreich der Hölle zugleich entsetzlich, qualvoll und wollüstig, das Totenreich des Himmels dagegen durch Langeweile, Veralterung und avitale Reglosigkeit gekennzeichnet.¹²⁸ Die ambivalent-vitale Komponente der Hölle – die in ihrer Vitalität durchaus fasziniert, Kennzeichen des Lebens wie Energie, Bewegung und Sinnlichkeit auf den Tod überträgt – charakterisiert auch todbringende Vernichtungskräfte (oft im Bild des Feuers) im Leben¹²⁹ ebenso wie Öde und Leblosigkeit Signum des ‚realen‘ Lebens sind. Situationen, die eigentlich Leben in seiner ursprünglichsten Form symbolisieren wie Geburt und Stillen des Kindes, sind sowohl in der „Heimat der Toten“ als auch im Leben (beherrscht von den „Dämonen der Städte“) pervertiert zu Ausdrucksformen des Todes.¹³⁰ Das Ineinander von Leben und Tod zeichnet sich hier deutlich ab, wobei der Tod letztlich als Zielpunkt und eigentliche Wesensbestimmung allen Daseins erscheint. Auch wenn er nicht direkt thematisiert wird, ist er doch stets präsent und bildet den alles determinierenden Hintergrund der Gedichte.¹³¹

¹²² Vgl. **Heym, G.:** Der Ewige Tag, in: Georg Heym, Hrsg.: K. L. Schneider; G. Martens, München 1971, S. 13.

¹²³ Ebd., S. 22.

¹²⁴ Ebd., S. 12.

¹²⁵ Vgl. z. B. „Die Vorstadt“ (ebd., S. 14), „Der Blinde“ (ebd., S. 16), „Robbespierre“ (ebd., S. 22), „Die Professoren“ (ebd., S. 41), „Das Fieberspital“ (ebd., S. 42f.).

¹²⁶ Vgl. z. B. „Die Tote im Wasser“ (ebd., S. 17), „Nach der Schlacht“ (ebd., S. 20), „Gruft“ (ebd., S. 25f.), „Gegen Norden“ (ebd., S. 33), „Der Tod der Liebenden“ (ebd., S. 39), „Ophelia“ (ebd., S. 40f.).

¹²⁷ **Korte, H.:** Georg Heym, a. a. O., S. 46.

¹²⁸ Vgl. **Heym, G.:** Der Ewige Tag, a. a. O., S. 23f.

¹²⁹ MARTENS beschreibt in seiner Untersuchung ausführlich die ‚vitalistische Darstellung des Todes‘ bei Heym (**Martens, G.:** Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive, Stuttgart 1971, S. 236). Als Endpunkt solcher ‚vitalistischen‘ Vernichtung erscheint jedoch eher das Nichts als etwas neu Werdendes: „Solche Klage Heyms über die unabänderliche Vergänglichkeit scheint mir eines der wichtigsten Argumente dagegen zu sein, er habe in vitalistischer Manier Untergänge als Neuanfänge herbeigeseht.“ (**Heitkamp, H.:** Poesie der Depression : Untersuchungen zur Raum- und Zeitdarstellung Georg Heyms, Frankfurt/M. 1989, S. 27.)

¹³⁰ So heißt es: „Ein altes totes Weib mit starkem Bauch, / Das einen kleinen Kinderleichnam trägt. / Er zieht die Brust wie einen Gummischlauch, / Die ohne Milch und welk herunterschlägt.“ (**Heym, G.:** Der Ewige Tag, a. a. O., S. 27.) Und: „Ihr Schoß klafft rot und lang / Und blutend reißt er von der Frucht entzwei. [...] Das Kind hat keinen Kopf.“ (Ebd., S. 16.)

¹³¹ Entsprechend wird hier HEITKAMPS Bemerkung, nicht die Todesvorstellung, sondern das Verlusterlebnis sei zentral, nicht zugestimmt (vgl. **Heitkamp, H.:** Poesie der Depression, a. a. O., S. 197). Verlust impliziert, daß es einmal anders/besser war, daß sich nach diesem Früheren zurückgeseht wird. Tatsächlich besteht aber insgesamt keine Alternative zum Sein des toten Lebens; es finden sich auch keine wehmütigen Rückblicke oder dergleichen.

Die implizite Wertung des solcherart dargestellten Todes ist deutlich negativ, wiewohl er ganz vereinzelt auch als schön und erstrebenswert erscheinen kann – als Beendigung eines qualvollen Lebens: „Wie süß ist es, zu träumen nach den Leiden / den Traum, in Licht und Erde zu zerfallen“¹³². Die sogesehen positiven Todesattribute des Vergessens und Zerfallens offenbaren die ganze Breite der Verzweiflung und Desillusionierung ob eines nicht lebenswerten Lebens und den irreversiblen Verlust aller positiven Lebensutopien. Zwar können die übriggebliebenen Fragmente positiver Lebensvorstellungen gewissermaßen ins Totenreich übertragen werden, jedoch nur in mehrfacher Brechung, wie besonders das Gedicht „Der Schläfer im Walde“ verdeutlicht: Hier wird zum einen das Positive des Todes als nur *imaginiert* dargestellt, zum andern wird der groteske Kontrast zwischen dem Schein des schönen Traums und dem tatsächlichen, unschönen Verfall aufgezeigt¹³³ und darüber hinaus lassen ‚Requisiten‘ einer Jugendstilwelt wie Paläste, Klänge von Leiern etc. die Scheinwirklichkeit zusätzlich unreal erscheinen bzw. ironisieren sie indirekt. Die hintergründig depressiv-destruktive Sichtweise des Todes demontiert oder schwächt somit selbst sein vordergründig positives Potential.

Betrachtet man nun die verschiedenen Bildbereiche der Gedichte in ihren gesamtyklischen Verknüpfungen, fällt zunächst die Ähnlichkeit ihrer jeweiligen Bedeutungsmomente auf, die sich gegenseitig ergänzen und verstärken. Die dominierenden Tageszeiten des Abends und der Nacht¹³⁴ und die winterliche Jahreszeit¹³⁵ symbolisieren u. a. eine ‚Endzeit‘; Gestaltungen der Deformation, des Dürren und Kahlen, der Versteinerung und der Zerstörung beherrschen die Bildbereiche der Großstadt, der dargestellten Menschen und der Natur. So ist die Stadt erstarrt zum „Riesensteinmeer“¹³⁶, „versteint“ ist der fahle Himmel¹³⁷, und die nackten Körper der Toten sind „kalt und eisesklar“¹³⁸. Alt, krank, verkrüppelt, und halb verwest sind die Menschen in der Vorstadt¹³⁹, kahlköpfig, alt und schmutzig die Professoren¹⁴⁰; dem entsprechen „kahle Felder“, „verkrüppelt[e]“ Bäume¹⁴¹ und die alte, zerrissene und zerbissene Eiche, die zudem selbst als Galgen, d. h. als Werkzeug des Todes fungierte¹⁴². Zerstörerische Kräfte, oft in personifizierter Gestalt, wirken sowohl in der Stadt als auch auf Mensch und Natur.¹⁴³ Eine enge Verwobenheit der verschiedenen Bildbereiche mittels ihrer Subordination unter das verbindende Prinzip des Todes bzw. mittels ihrer Funktion als Aussageträger

¹³² Heym, G.: Der Ewige Tag, a. a. O., S. 18. Vgl. auch „Der Tod der Liebenden“ (ebd., S. 38f.).

¹³³ Siehe: „Er schläft, ein Gott, den süßer Traum bezwang. / Die Würmer blähen sich in seiner Schwäre, / Sie kriechen satt die rote Stirn entlang.“ (Ebd., S. 19.)

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 9, 10, 11, 12, 13, 15, 19, 21, 26, 28, 30, 32, 33, 34, 39, 42, 43, 44.

¹³⁵ Vgl. z. B. ebd., S. 9, 11, 26, 34.

¹³⁶ Ebd., S. 9.

¹³⁷ Ebd., S. 28.

¹³⁸ Ebd., S. 20.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 14ff.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 41.

¹⁴¹ Ebd., S. 12.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 20.

¹⁴³ Siehe z. B.: „Ein Meer von Feuer jagt / Durch eine Straße. Und der Glutqualm braust / Und frißt sie auf“ (ebd., S. 13); „Das Fieber donnert. Ihre Eingeweide / Brennen wie Berge.“ (Ebd., S. 42.) Und: „Den Atem der Natur / Stopft eine Faust.“ (Ebd., S. 22.) Die Personifikationen betonen hierbei die Macht der destruktiven Kräfte.

ähnlicher Inhalte läßt sich deutlich feststellen.¹⁴⁴ Betont wird diese Verschränkung und Verdichtung des Heterogenen zu einem neuen ‚Ganzen‘ zudem dadurch, daß oft „innerhalb des einzelnen Gedichtes alle dem Dichter wesentlichen Sinnbereiche, Motive und auch Bildprägungen zugleich erscheinen.“¹⁴⁵ Dieses Ineinandergreifen zeigt sich auch in den häufigen Farbkombinationen, die eine Tendenz zur Synonymisierung des Bedeutungsgehaltes unterschiedlicher Farben erkennen lassen wie z. B. neben Wendungen wie „rote Dunkelheit“¹⁴⁶ oder „Grau der Mitternacht“¹⁴⁷ auch längere Aussagen¹⁴⁸ demonstrieren.

Trotz dieser engen Verbindung aller symbolischen Farben untereinander bzw. mit der Todesthematik, sind jedoch Bedeutungsunterschiede zwischen den Farben als auch differierende Bedeutungsmomente *einer* Farbe – bzw. auch einer Metapher oder eines Motivs – durchaus erkennbar. So ist die Farbe Weiß nicht nur todbegleitend¹⁴⁹, sondern dient mehrfach auch der Darstellung des Ekelhaften wie z. B. in: „Der große Mond [...] / Wird tief in eure leeren Augen schaun, / Darin ein großer, weißer Wurm sich krampft.“¹⁵⁰ Während Schwarz immer direkt mit Bildern des Todes assoziiert ist¹⁵¹, ist Grau mehr eine Farbe der Beengung, Bedrängnis und Angst: „Mit Wolken tief verhangen / Ist grau das Feld. Ein ungeheures Bangen / beengt den Tag.“¹⁵² Die fast omnipräsente Farbe Rot, zumeist in Bildern der Sonne, des Blutes und des Feuers, weist das größte Spektrum unterschiedlicher Bedeutungsmomente auf. Zwar ist Rot meist die Farbe der Vernichtung und des Untergangs, doch besitzt sie auch positive Potenzen. So kann z. B. die rote Abendsonne als ‚Traum‘, als Hoffnungszeichen einer wärmeren, lichter Welt erscheinen¹⁵³ oder berausende Wirkung haben¹⁵⁴, sie kann aber auch im Bild des roten Rostes Verfall symbolisieren¹⁵⁵ oder Leiden: „Die Sonne quält sich auf dem Rand der Nacht. / [...] / Ein großes Feuer hat sie angefacht, / Wie eine Blase schwankt ihr roter Kreis.“¹⁵⁶ Obgleich die zerstörerische Komponente eindeutig überwiegt¹⁵⁷, ist der Sym-

¹⁴⁴ SCHNEIDER hebt diese Ähnlichkeit bezüglich Mensch- und Naturdarstellung hervor: „Diese provozierende Desillusionierung im Bereich der Menschenauffassung ist eine Parallele zur drastischen Wendung gegen das idyllische Naturgefühl in den Landschaftsgedichten“ (**Schneider, K.-L.:** Nachwort, in: Georg Heym, Hrsg.: Ders. (u. a.), München 1971, S. 262).

¹⁴⁵ Ebd., S. 261. Nicht nur das ‚zugleich Erscheinen‘, sondern auch explizite Verknüpfungen betonen das Ineins von Mensch und Natur: So sind die Stirnfalten der Kranken „wie ein graugefurchtes Ackerland, / Auf dem des Todes großes Frührot blüht.“ (**Heym, G.:** Der Ewige Tag, a. a. O., S. 42.)

¹⁴⁶ Ebd., S. 17.

¹⁴⁷ Ebd., S. 30.

¹⁴⁸ Siehe: „Aus vielen Pfützen dampft des Blutes Rauch, / Die schwarz und rot den braunen Feldweg decken. / Und weißlich quillt der toten Pferde Bauch“ (ebd., S. 20); „Wie Feuerregen füllt den Ozean / Der schwarze Gram.“ (Ebd., S. 28.) Und des Holländers „weißes Haar [...] / Steht wie ein Feuer um der Schläfen Stein.“ (Ebd., S. 29.)

¹⁴⁹ Vgl. z. B. ebd., S. 21, S. 22, S. 43.

¹⁵⁰ Ebd., S. 28. Siehe auch: „Der Stadtnacht Spülicht treibt / Wie eine weiße Haut im Strom“ (ebd., S. 17).

¹⁵¹ Vgl. z. B. das Tod bedeutende schwarze Loch (vgl. ebd., S. 11), den schwarzen Sarg (vgl. ebd., S. 21), den marmorscharzen Tod der Gruft (vgl. ebd., S. 25) und den schwarzen Spalt, durch den der Tod zupackt (vgl. ebd., S. 42).

¹⁵² Ebd., S. 22. Siehe auch: „Die aschengraue Stirn wird schweißbetaut.“ (Ebd., S. 23.)

¹⁵³ Siehe die verheißungsvolle Aussage: „Auf allen Köpfen lag des Lichtes Traum.“ (Ebd., S. 9.)

¹⁵⁴ Siehe: „Die Toten schaun den roten Untergang / Aus ihrem Loch. Er schmeckt wie starker Wein.“ (Ebd., S. 11.)

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 12.

¹⁵⁶ Ebd., S. 43.

¹⁵⁷ Auch wenn das Rot des Untergangs immer einen „vitalistischen Nebensinn“ (**Martens, G.:** Vitalismus und Expressionismus, a. a. O., S. 236) hat, darf doch nicht vergessen werden, daß diese ‚vitalistische‘ Kraft in die endgültige Zerstörung führt. Dementsprechend erscheint die Positivbesetzung von Rot „im Sinne eines befreienden Welterneuerungsfeuers“ (**Steiner, W.:** Rausch – Revolte – Resignation, a. a. O., S. 85) am Text nicht nachvollziehbar. Auch lassen sich we-

bolgehalt des Rots im Gesamtzyklus somit doch ambivalent. Ähnlich ambivalent erscheinen auch einige Motive wie z. B. das der Wasserleiche.¹⁵⁸ So wird im Gedicht „Die Tote im Wasser“ das Ausruhen im Tod durchaus als positives Moment erkennbar, das jedoch zugleich un-
gemein irritiert wird durch die Umklammerung der „feisten Kraken“¹⁵⁹. Die Frage, ob das positiv imaginierte Totenreich im Gedicht „Der Tod der Liebenden“, das Sanftheit und Ruhe verheißt, dies tatsächlich in sich birgt, bleibt nicht nur am Ende offen¹⁶⁰, sondern wird auch zusätzlich relativiert durch das folgende Gedicht, in dem die Wasserleiche zwar von der Liebe träumt, aber zugleich von ihrer „stumme[n] Qual“¹⁶¹ die Rede ist. Die positive Bedeutung des Todesschlafmotivs z. B. wird analog nicht nur innerhalb eines Gedichtes wie „Der Schläfer im Walde“ in Frage gestellt, sondern ebenfalls durch andere Gedichte wie „Gruft“, in dem sogar der positive Traum hier ausgeträumt zu sein scheint und den stumm ‚schlafenden‘ Toten gänzlich fehlt¹⁶².

Diese einzelnen positiven Bedeutungsmomente lassen sich auch einem umfassenderen Motivkomplex zuordnen, der hier als Idyllenmotiv bezeichnet wird in Anlehnung an Heyms programmatische Endaussage des Anfangsgedichts: „In dem Idylle / Sahn wir der Riesenschlote Nachtfanale.“¹⁶³ Programmatisch ist diese Aussage insofern, als das positive Moment der Kahnfahrt an Gärten entlang bereits hier von störenden Elementen wie Schmutz, Gestank und Lärm bedroht wird. Diese starke Relativierung, Abwertung oder auch Aufhebung betrifft sämtliche ‚idyllischen‘ Momente des Zyklus. So wird die Vorstellung eines fröhlichen Laubfestes irritiert durch des „Geigers hölzerne[s] Gestreich“¹⁶⁴; das Bild des frühlingshaft Wachsenden und Werdenden in der Natur wird beeinträchtigt durch die großen Krähen und das Dorngebüsch¹⁶⁵, das Angenehme von Stille und Ruhe wird hier zudem insofern fraglich, als diese im Zykluskontext überwiegend mit Totsein assoziiert werden. Das Idyllische kann außerdem, um einige Beispiele zu nennen, als vergangen erscheinen – wie die (unerfüllte) Liebe des toten Ministranten¹⁶⁶ –, als umschlagend in Haß und Zorn – wie die leidenschaftliche Liebe dessen, der seine Partnerin ermordet hat¹⁶⁷ –, als zeitlich eng begrenzt – wie das erotisch-sanfte Glück am „Sonntag“¹⁶⁸ – und als unwirklich, da nur geträumt¹⁶⁹ oder

der der Blick nach oben, noch der rote Rock des Zwerges in „Die Vorstadt“ als Zeichen für Erneuerung interpretieren wie GERHARD meint (vgl. **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 168), zumal der eindeutig negativ gezeichnete Zwerg sich in das zuvor geschilderte Horrorszenerium nahtlos einreicht.

¹⁵⁸ Das Motiv der Wasserleiche ist im Expressionismus generell als ironisierendes, schockierendes Demonstrationsmodell körperlichen Verfalls beliebt. So taucht das Heymsche von Wasserratten ‚bemannte und zernagte Schiff‘ z. B. in Benns Gedicht „Schöne Jugend“ wieder auf.

¹⁵⁹ **Heym, G.:** Der Ewige Tag, a. a. O., S. 18.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 39.

¹⁶¹ Ebd., S. 40.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 25.

¹⁶³ Ebd., S. 9.

¹⁶⁴ Ebd., S. 10.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 31.

¹⁶⁶ Siehe: „Zwei Dolche in der offenen Brust. Darin / Noch schwelt und steigt trostloser Liebe Brand.“ (Ebd., S. 30.)

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 19f.

¹⁶⁸ Ein unwirkliches Moment bekommt das Glück zudem durch den „Elfentanz“ der Geliebten (ebd., S. 31).

¹⁶⁹ Vgl. z. B. ebd., S. 40.

mythischer Sagenwelt zugehörend¹⁷⁰. Idyllisches erscheint insgesamt also nie als eindeutig positiv, sondern immer in ‚gebrochener‘ Form bzw. durchsetzt von negativen Elementen. Auch wenn, wie HEITKAMP bemerkt, „die (ironische) Desillusionierung bei der Zerstörung aller Erlösungssillusionen, welche die schönen Vorstellungen in ‚gebrochenem Licht erscheinen‘ läßt, ja nicht die Entwertung jener Werte [bedeutet]“¹⁷¹, so verlieren diese Vorstellungen insgesamt doch an Sinn und Gewicht und damit implizit auch an Wert, indem sie als nicht einlösbare Illusionen erscheinen oder, anschaulich ausgedrückt, als vereinzelte Lichtblicke, die vom großen Dunkel (fast) verschluckt werden.

Betrachtet man die Gedichte in ihrer sukzessiven Anordnung, so lassen sich durchaus verschiedene Akzentsetzungen zu Beginn und am Ende sowie in den (ursprünglich durch Zwischentitel markierten) Untereinheiten¹⁷² feststellen. So deuten die ersten vier Gedichte eher verhalten die Umklammerung des Lebens durch den Tod an; der Einbruch des Todes in diese noch relativ heile Welt erfolgt jedoch schon innerhalb dieses ersten Zyklusteils sehr rasch und in schrecklicher Gestalt. Das Ende, „Schwarze Visionen“, ist dagegen insofern vom übrigen Zyklus unterschieden, als hier ein mehrteiliger Unterzyklus vorliegt, der jedoch in seiner Thematik des Todes und Verfalls der Geliebten sowie des ambivalent gezeichneten Totenreiches, in den Bildern der Schwärze, der kahlen Natur, des Schlafes, des Abendrots (u. a.) und in seiner visionär-imaginären Ausrichtung die wichtigsten Elemente der vorangegangenen Gedichte in sich vereinigt und zu einem Schlußbild verdichtet. Differierende Themenschwerpunkte in den verschiedenen zyklischen Untereinheiten sind (chronologisch betrachtet): die Großstadt, Tote und Todgeweihte, das Totenreich, Naturbilder, Tod und Liebe sowie wiederum das Totenreich bzw. Tod und Liebe.¹⁷³ Zum einen darf hier jedoch nicht vergessen werden, daß es sich nur um verschiedene Akzente handelt und alle wichtigen Motive und Metaphern in allen Teilen des Zyklus auftreten; zum anderen, wie die obigen Ausführungen zu Stadt, Mensch und Natur deutlich gemacht haben, daß anhand verschiedener Bild- bzw. Themenbereiche im Grunde Gleiches demonstriert wird.

Das sukzessive Zusammenwirken der Gedichtgruppen und Gedichte ist demnach, durch Intensivierung der *einen* Grundaussage gekennzeichnet. Die geringfügige Variation hat deutlich verstärkende, weniger relativierende Wirkung und verknüpft und verdichtet verschiedene Aspekte zu einem dunklen Weltbild. Selbst wenn z. B. die Idyllenmotivik verstärkt im ursprünglich als ‚Hortus‘ bezeichneten Zyklusabschnitt zu finden ist, wird ihr positives Potential doch bereits innerhalb dieses Teils abgemindert. Auch sind kontrastive Gedichtabfolgen im einzelnen eher Ausnahmen und dienen primär der (zusätzlichen) Desillusionierung des Idyllischen: So relativiert z. B. das Gedicht „Gegen Norden“ die positiv *imaginierte* Stadt des vorangehenden Gedichts „Columbus“, indem hier die *tatsächliche* Stadt „in trübem Dunst und

¹⁷⁰ Vgl. z. B. das Gedicht „Herbst“, in dem Faune ein sinnliches Fest feiern (vgl. ebd., S. 35).

¹⁷¹ Heitkamp, H.: Poesie der Depression, a. a. O., S. 190.

¹⁷² Zu dieser Einteilung vgl. Schneider, K. L.: Nachwort, a. a. O., S. 250.

¹⁷³ Vgl. auch Schneider, K. L.: Nachwort, in: Georg Heym, a. a. O., S. 258f.

naher Finsternis“¹⁷⁴ raucht und das Bild der müden, schlafenden Schiffer hier transformiert wird zum Bild toter, versunkener Schiffer.

Der enge Zusammenhalt der hauptsächlich durch erweiternde, verstärkende Modifikationen charakterisierten Gedichte zeigt sich auch in der oft unmittelbaren Kontinuität der Gedichte, die mithilfe direkter Anknüpfungen eine Art assoziativer Kette bilden und die Wahrnehmung des Zyklus als Einheit begünstigen.¹⁷⁵ So sind z. B. die „toten Augen“¹⁷⁶ in „Der Blinde“ im folgenden Gedicht wiederaufgenommen in die Beschreibung der Wasserleiche: „Die toten Augen starren groß und blind / Zum Himmel der voll rosa Wolken steht.“¹⁷⁷ Das Gedicht „Der Winter“ endet mit vergehendem Tag und Sonnenuntergang, der zu Beginn des folgenden Gedichts aufgegriffen wird: „Versunken ist der Tag in Purpurrot“¹⁷⁸. Es muß allerdings verdeutlicht werden, daß die Gedichtanordnung keinesfalls eine temporale Abfolge nachzeichnet – so geht hier der Winter dem Herbst voran –, und auch keine Entwicklung nach kausal-logischen Prinzipien darstellt. Der Tod als Essenz allen Daseins ließe auch gar keine Dynamik solcher Art zu: „Die geschaute und in Bilder verdichtete Welt präsentiert sich statisch; ihr eigentliches Sein wird als ‚Tot-Sein‘ gedeutet.“¹⁷⁹ Die Gedichtanordnung folgt also keinerlei narrativem, sondern vielmehr einem thematisch-assoziativen Konstruktionsprinzip, welches die Wahrnehmung des Zyklus in seiner Simultaneität begünstigt. Entsprechend läßt sich auch Heyms Tagebuchausage von 1910 verstehen: „Ich glaube, daß meine Größe darin liegt, daß ich erkannt habe, es gibt wenig Nacheinander. Das meiste liegt in einer Ebene. Es ist alles ein Nebeneinander.“¹⁸⁰ BRIDGWATERS Bemerkung zu Heyms Metaphorik läßt sich auf den *Ewigen Tag* insgesamt übertragen: „To Heym the accumulation of images matters more than their sequence; it is generally a spatial impression that is conveyed, not a chronological or temporal one. This [...] reflects his view that life is not a meaningful sequence but a *misma*, Schopenhauer’s whirlpool of suffering.“¹⁸¹

Heyms explizit geäußertes Verständnis der Zeit als letztlich unbewegte, da nicht wirklich progressive, als immer gleichbleibende, somit gewissermaßen tote Zeit – so wird z. B. von der „Larve einer toten Ewigkeit“¹⁸² gesprochen und es heißt, daß die „Jahre rinnen / Ein unbewegter Strom in dumpfer Luft“¹⁸³ – steht im Einklang mit der monotonen Thematisierung des immer Gleichen (wenn auch mit gewissen Variationen), des letztlich Unabänderlichen, im ge-

¹⁷⁴ Vgl. Heym, G.: *Der Ewige Tag*, a. a. O., S. 33.

¹⁷⁵ Vgl. Gerhard, C.: *Das Erbe der ‚Großen Form‘*, a. a. O., S. 178.

¹⁷⁶ Heym, G.: *Der Ewige Tag*, a. a. O., S. 16.

¹⁷⁷ Ebd., S. 17. Die „rosa Wolken“ stellen dabei übrigens mittelbare, wörtliche Bezüge zu früheren Gedichten wie „Laubfest“ und „Die Züge“ dar (vgl. ebd., S. 10f.). Das Beziehungsgeflecht ist also *insgesamt* sehr dicht.

¹⁷⁸ Ebd., S. 34. Vgl. darüber hinaus z. B. auch die Gefangenen-Gedichte (vgl. ebd., S. 12f.) und das Bild des Vogels (als Todesbote) in „Die Heimat der Toten“ und „Der fliegende Holländer“ (vgl. ebd., S. 26ff.).

¹⁷⁹ Gerhard, C.: *Das Erbe der ‚Großen Form‘*, a. a. O., S. 174.

¹⁸⁰ Heym, G.: *Dichtungen und Schriften*, Bd. 3, Hrsg.: K. L. Schneider, Hamburg (u. a.) 1960. BRIDGWATER konstatiert dieses Konstruktionsprinzip auch für die einzelnen Gedichte: „Heym’s later poems do not narrate; they depict; they show him perceiving reality visually and describing it in a painterly way“ (Bridgwater, P.: *Poet of Expressionist Berlin*, a. a. O., S. 197).

¹⁸¹ Ebd., S. 228.

¹⁸² Heym, G.: *Der Ewige Tag*, a. a. O., S. 29.

¹⁸³ Ebd., S. 26.

samten Gedichtband. Ein Anspruch auf Universalität und Absolutheit der Aussage wird vor allem in der schon vielfach festgestellten (temporalen wie räumlichen) Ausweitung des Dargestellten am Ende verschiedener Gedichte¹⁸⁴ angedeutet wie auch im Titel des *Ewigen Tages*. Hinter dieser Gesamtaussage, die man zugespitzt als Fokussierung des ‚ewigen Todes‘ beschreiben könnte, offenbart sich zyklisches Denken, nicht im Sinne starker Schwankung, sondern eines steten Sich-Gleichbleibens, einer ewigen, engen Umkreisung des Einen, wobei sich die in einzelnen Gedichten dargestellte finale Bewegung auf den Tod als End- und Zielpunkt zu, in dieses insgesamt zyklische Lebens- gleich Todesverständnis eingliedert.

3.5.1.2 Franz Werfel: *Wir sind*

Worfels frühexpressionistisches lyrisches Werk, seinerzeit – besonders in den eigenen Reihen¹⁸⁵ – hochgelobt, ist später vor allem im Kontext der (ideologie-)kritischen Auseinandersetzung mit dem sogenannten messianischen Expressionismus deutlicher Kritik¹⁸⁶ und heute schon fast der Vergessenheit anheimgefallen – ein Faktum, das durch Worfels später vorrangige Roman- und Dramenproduktion zusätzlich begünstigt wurde. Entsprechend existieren nur sehr wenige Untersuchungen zu diesem Gedichtband von 1913 und mit Ausnahme von GERHARDS Analyse keine zu seinen Zyklusstrukturen. Anders als Heyms *Der Ewige Tag* wurde *Wir sind* jedoch durchaus als Zyklus bezeichnet¹⁸⁷, und eine sinntragende Gliederung wurde schon früh konstatiert¹⁸⁸. Die enge Verbundenheit der Gedichte über ihre Thematik und die deutlich Akzente setzende Gliederung des Zyklus in sieben Teile, wobei Anfangs- und Schlußteil eine Art lyrisch-dramatischen Rahmen bilden, fördern eine Wahrnehmung des Werkes als ‚Einheit‘ und indizieren, daß es sich hier nicht um eine einfache Sammlung handelt. Tatsächlich wurden die meisten Gedichte von *Wir sind*, im Unterschied zu den anderen hier besprochenen Zyklen, auch von vornherein für diesen Gedichtband als zusammengehöriges Werk konzipiert¹⁸⁹, eine Zusammengehörigkeit, die Werfel im Nachwort selbst bekräftigt, indem er sagt: „Sie [die Gedichte] reden in mancherlei Gestalten nur von einem. Von dem permanenten Existenzbewußtsein, das ist Frömmigkeit.“¹⁹⁰

¹⁸⁴ Vgl. z. B. **Chick, J. M.:** Form as Expression. A Study of the Lyric Poetry Written Between 1910 and 1915 by Laskerschüler, Stramm, Stadler, Benn and Heym, New York (u. a.) 1988, S. 175f.

¹⁸⁵ Zum einen sind hiermit andere expressionistische Autoren gemeint wie z. B. **Stadler, E.:** Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 344f.), zum anderen dem Expressionismus nahestehende Autoren aus seinem Prager Bekanntenkreis wie dessen prominentestes Mitglied **Kafka** (vgl. Ders.: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit, Hrsg.: E. Heller; J. Born, Frankfurt/M. 1967, Brief vom 12. 12. 1912).

¹⁸⁶ Vgl. z. B. **Vietta, S.; Kemper, H.-G.:** Expressionismus, a. a. O., S. 191ff. **Weissenberger** nennt als Kritikpunkte an Worfels hymnischer Lyrik z. B., daß sie sich „durch eine allgemeine Indifferenz der Menschheitsliebe als auch durch einen rein subjektivistisch erstellten kosmischen Bezug“ auszeichne (**Weissenberger, K.:** Das Sonett bei Franz Werfel, in: Unser Fahrplan geht von Stern zu Stern : zu Franz Worfels Stellung und Werk, Hrsg.: J. P. Strelka, Bern (u. a.) 1992, S. 148). Diese und andere Kritikpunkte (wie stilistische Gestaltungsschwächen) bedürfen im Rahmen einer Analyse der zyklischen Strukturen des Werks aber keiner näheren Erläuterung.

¹⁸⁷ Vgl. **Wagner, F.:** ‚Das herrliche Verhängnis‘ – The Poetry of Franz Werfel, in: Franz Werfel: an Austrian writer reassessed, Hrsg.: L. Huber, München 1989, S. 44.

¹⁸⁸ So erkennt **Blass** eine ‚Höhe-Sturz-Höhe‘-Gliederung (vgl. **Blass, E.:** Franz Werfel, „Wir sind“, in: Die Argonauten I (1914), S. 47). Auch wenn diese Einschätzung spezifiziert werden muß, zeigt sich hier doch eine Erkenntnis des sinnvollen Zusammenhangs der einzelnen Gedichtgruppen in ihrer Abfolge.

¹⁸⁹ Vgl. die Daten der Werkgenese und Erstveröffentlichung bei **Foltin, L. B.:** Franz Werfel, Stuttgart 1972, S. 38.

¹⁹⁰ **Werfel, F.:** Nachwort zu: Wir sind. Neue Gedichte, 3. Aufl. Leipzig 1914, S. 125.

Das sogenannte Existenzbewußtsein wie auch der Titel „Wir sind“ stellen die Grundthematik dieses Gedichtbandes in formelhafter Verkürzung dar: Im Zentrum steht das Dasein, exemplarisch konkretisiert in verschiedenen Daseinsformen, ob nun ein Kanarienvogel, ein Greis, das lyrische Ich oder Lesbierinnen den Angelpunkt eines Gedichtes bilden. In den verschiedensten, auch widersprüchlichen Lebensäußerungen – wie z. B. im „Morden und Umarmen“ – erkennt das Ich (noch) die „Anmut des Menschlichen!“¹⁹¹ Es gilt also, das Dasein als Ganzes zu bejahen. Fromm ist ein so verstandenes Existenzbewußtsein insofern, als Gott hier panentheistisch verstanden wird als in der Welt seiend und alles in sich tragend, „jedes Weh und jedes Glück“¹⁹². Existenzbewußtsein meint bewußtes Erleben, meint Durchleben der Höhen und Tiefen des Daseins, und zwar nicht nur des eigenen, sondern auch ein Partizipieren an, Verstehen von und Fühlen mit anderem Leben. Die Wichtigkeit eines solchen *gemeinsamen* Seins spiegelt sich auch im ‚Wir‘ des Titels, dessen generelle Bedeutsamkeit zudem dadurch bekräftigt wird, daß er wiederholt als Motto in verschiedenen Zyklusteilen und Gedichten auftaucht.¹⁹³ Lebenslust und Liebe zu allen Lebensformen sind das Ziel, so daß WAGNER zu folgendem Schluß kommt: „At the centre of the cycle stands the idea of a brotherly love, joining all humanity together, especially the underprivileged and neglected members of society.“¹⁹⁴ Hier ist allerdings festzuhalten, daß dieses Ziel oft nur erstrebt und nicht erreicht ist, daß neben Liebe auch Feindschaft existiert, neben Lebensfreude und überschäumendem Allmachtsgefühl auch Verzweiflung und die Empfindung der eigenen Ohnmacht. Der Wille zur Überwindung von Einsamkeit und Fremdheit mittels Zuneigung ist zwar meist erkennbar, doch erscheint er nicht immer als realisierbar.

Entsprechend diesen unterschiedlichen, z. T. konträren Lebenserfahrungen und damit verbunden den differierenden Einstellungen zum Leben lassen sich die interdependenzstiftenden Faktoren zwei Gruppen zuordnen. Die eine umfaßt jene Momente, die Erfüllung bedeuten bzw. begünstigen, während die andere solche Momente beinhaltet, die dem Glück eines allverbindenen, froh bejahenden Daseinsbewußtseins hinderlich sind oder dieses verneinen. Mit dem positiven ‚Pol‘ der Freude am Dasein sind vor allem Liebe und Demut¹⁹⁵, Verbundenheit und (Kindheits-)Erinnerung verknüpft, während Entfremdung, Feindschaft, Einsamkeit und Schuld zum negativen ‚Pol‘ des Leidens am Dasein gehören. Im folgenden seien einzelne Beispiele genannt. So erscheint die Liebe z. B. als Heilmittel von Verzweiflung und Monotonie in Form der „Stimme der Geliebten“¹⁹⁶, als zärtlich-erotisches Glück¹⁹⁷, als Macht, die Feindschaft überwinden kann¹⁹⁸ und oft als hingebungsvolle Mutterliebe¹⁹⁹. Vielfach ist sie aller-

¹⁹¹ **Werfel, F.:** Wir sind, a. a. O., S. 75. Auch wenn Umarmung *und* Mord in dieser überschwenglichen Lebensbejahung umfaßt werden, werden Güte und Liebe doch als primäre Manifestationen des Menschlichen genannt. Das Menschliche im Mord demonstriert nur die Existenz des Höchsten selbst im Niedrigsten.

¹⁹² Ebd., S. 79. Dem entspricht z. B. auch die Botschaft des letzten Teils, daß man Gott nicht mit Worten nahe kommt, sondern nur in Taten, im aktiven Sich-Einlassen auf das Leben (vgl. ebd., S. 117).

¹⁹³ Vgl. z. B. ebd., S. 11, S. 76, S. 91.

¹⁹⁴ **Wagner, F.:** ‚Das herrliche Verhängnis‘, a. a. O., S. 44.

¹⁹⁵ Demut kann hierbei auch als spezifische Form der Liebe verstanden werden.

¹⁹⁶ **Werfel, F.:** Wir sind, a. a. O., S. 20.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 28.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 58.

dings nicht (mehr) real bzw. unbeständig wie unter den Aspekten der Vergangenheit²⁰⁰, des nurmehr Erahnten²⁰¹ und des Transitorischen²⁰²; sie kann aber auch unter dem Aspekt der Zukunft als noch nicht Reales, noch Einzulösendes erscheinen, wie Aussagen mit vornehmlich appellativem Charakter demonstrieren: „Wer sich noch nicht zerbrach / Sich öffnend jeder Schmach, / Ist Gottes noch nicht wach.“²⁰³ Eine solche Hingabe ohne Einschränkung, ein solches demütiges Zergehen oder Zerbrechen – das, bewußt herbeigesehnt oder -geführt, masochistische Züge trägt²⁰⁴ – ermöglicht dem Werfelschen Menschen erst das wahre, göttliche Daseinsgefühl.²⁰⁵

Verbundenheit zeigt sich z. B. darin, daß leidvolle Erfahrungen von vielen Menschen durchlebt werden, so daß das Wissen um dieses letztlich gemeinsame Schicksal dem Einzelnen Trost bietet.²⁰⁶ Nicht nur die Liebe, auch der Tod schafft Allverbundenheit: so kann z. B. der Hund erst nach seinem Tod den Fremden mit seiner Lebenskraft durchdringen²⁰⁷, und im ‚Entschwinden‘ scheint das Herz des Sterbenden „allen Raum in sich zu fassen“²⁰⁸. Eine Relativierung erfährt dieses Gefühl der gegenseitigen Durchdringung zum einen dadurch, daß es nicht von Dauer ist: So ist es z. B. nur ein *Moment*, in dem die Sängerin alles Leid, das zu diesem Zeitpunkt geschieht, ‚weiß‘ und mit ihrem eigenen Leid hier eingebunden ist.²⁰⁹ Zum anderen wird häufig ein paradoxes ‚Zugleich‘ von Verbundenheit und Fremdheit geschildert: So ist die Chansonette zwar einerseits mit Bühne und Walzer zu einer Einheit verschmolzen – aber: „Doch einsam war dein Stehn, / Allein dein Knix, dein Singen und die Ruh“²¹⁰; so heißt es im „Nachtfragment“: „Wer weiß es denn, wie sehr wir alle beisammen sind.“ Und: „Wie sind unsre gleichen Hände sich fremd!“²¹¹ Das im modernen Zyklus vielfach feststellbare Ineinander des Gegensätzlichen wird hier auch schon in Einzelgedichten realisiert. Die immer positiv besetzten Kindheitsbilder werden hingegen allein durch ihre Vergangenheit, ihren (Nur-) Erinnerungswert gewissermaßen relativiert: so kontrastiert die Erinnerung an geschwisterlich-bewegtes Miteinander mit der tatsächlichen Einsamkeit, dem körperlichen Verfall und

¹⁹⁹ Vgl. z. B. S. 33f., 38ff., 41f.

²⁰⁰ Siehe z. B. die Gedichte „Vater und Sohn“ (vgl. ebd., S. 31f.) oder „Das erkaltende Herz“, indem es heißt: „Geschwisterliebe war einst.“ (Ebd., S. 63.)

²⁰¹ Vgl. z. B. ebd., S. 24.

²⁰² Während Unwichtiges ewig zu sein scheint, vergeht liebevolle Nähe: „Die an den Tod ich liebte / Wie ist dein Antlitz fremd?“ (Ebd., S. 27.)

²⁰³ Ebd., S. 89.

²⁰⁴ Siehe z. B.: „Heil dem Busen, durch und durch geschlagen! / Welche Lust auf Erden denn ist süßer, / Als verwundet werden und nichts sagen.“ (Ebd., S. 57.)

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 46, S. 89. Vgl. hierzu auch **Straube-Mann, R.:** Franz Werfel, in: Expressionismus : Gestalten einer literarischen Bewegung, Hrsg.: H. Friedmann; O. Mann, Heidelberg 1956, S. 131.

²⁰⁶ Siehe: „Wenn du dich einsam meinst, [...] / In wessen Kehle brannte schon / Das Weinen, das du jetzt weinst?!“ (**Werfel, F.:** Wir sind, a. a. O., S. 16.)

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 109.

²⁰⁸ Ebd., S. 35.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 83. Vgl. auch den Moment der Verbundenheit des Ich mit dem buckligen Mädchen (vgl. ebd., S. 87f.).

²¹⁰ Beide Zitate ebd., S. 23.

²¹¹ Ebd., S. 52.

der Todesnähe des Ich²¹²; die positive Kindheitserinnerung an einen Portier existiert nur noch als „Bild“ dieses „Bibelgott[es]“²¹³ – das aber immer noch beruhigend wirkt.

Die Entfremdung der Menschen voneinander, ihre grundsätzliche Fremdheit und Einsamkeit offenbaren sich also nicht nur als die eine Seite der paradoxen Gleichzeitigkeit von zwischenmenschlicher Nähe und Distanz; häufig ist dieser Zustand auch die tatsächliche Realität gegenüber einem ersehnten, aber vergangenen bzw. unerreichbaren Idealzustand von Einheit: „Wir werden nie uns haben, / Denn Formsein packt uns herrisch ein. / Und sind wir einst begraben, / Wird Staub dem Staub noch feindlich sein.“²¹⁴ Die Kluft zwischen Anspruch und Realität bzw. zwischen Wollen und Können wird auch im Gedicht „Verzweiflung“ beklagt: „Und alles rauscht nach Liebe. / Ich auch nach Liebe weine / Und hab doch keinen gern.“²¹⁵ Das Motiv der Schuld spielt hier eine wichtige Rolle: so erkennt das Ich z. B., daß sein Mitgefühl mit einem Kranken nur gespielt war und daß sein Egoismus ein wirkliches Verbundenheitsgefühl verhinderte.²¹⁶ Als zu sehr auf sich selbst bezogen erweist sich die Perspektive des Ich auch in „Das andere Dasein“, in dem seine Fehlinterpretation, die Divergenz zwischen subjektiver Einschätzung und tatsächlichem Faktum einen Vogel letztlich das Leben kostet.²¹⁷ Die Unmöglichkeit, nicht zu verletzen (und verletzt zu werden), führt sogar zur Klage: „werden wir schuldig, daß wir sind!“²¹⁸

So wie viele positive Momente z. T. durch ihre Vergänglichkeit, Irrealität, Gleichzeitigkeit ihres Gegenteils etc. relativiert werden, so werden umgekehrt auch die negativen Momente durch die doch auch in der fiktiven Gegenwart präsenten positiven Gefühle von Liebe, Freude und Einheit, die hoffnungsvollen Erkenntnisse und (ersten Schritte zu) Veränderungen wieder relativiert. So ist selbst die ausgeprägteste Feindschaft nicht unüberwindbar²¹⁹, und die schlimmste Verletzung hat ihr Gutes, indem derjenige, der sie mit Demut erträgt, sich Gott umso mehr nähert²²⁰. Daher kann der bereits früh geäußerten, einseitigen Meinung, daß zwar Freude der Sinn, aber Leiden die Tatsache sei²²¹, insgesamt nicht zugestimmt werden, obgleich das Bild Werfels als *rein* messianisch-weltfreudiger Expressionist durchaus fragwürdig wird. Zusammenfassend lassen sich vereinfacht dreierlei Arten gesamtyklischer Interdependenzen ausmachen: zunächst die engen Assoziierungen der positiven oder negativen Aspekte zu jeweiligen Themen- bzw. Motivkomplexen, sodann ihre deutlich antithetische, sich vornehmlich gegenseitig relativierende Bezogenheit aufeinander, zuletzt aber auch ihre Nähe, die

²¹² Vgl. ebd., S. 63f.

²¹³ Ebd., S. 68.

²¹⁴ Ebd., S. 80. Die Hoffnung, sich fühlend zu verbinden, bleibt auf ein unbestimmtes, jenseitiges „dereinst“ begrenzt.

²¹⁵ Ebd., S. 54.

²¹⁶ Vgl. das Gedicht „Wie nichts erkennend“ (vgl. ebd., S. 49).

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 50.

²¹⁸ Ebd., S. 51.

²¹⁹ Zum Beispiel gibt es in der Feindschaft zwischen Vater und Sohn Momente der Reue, Rührung und des versöhnenden Händereichens (vgl. **Werfel, F.:** *Wir sind*, a. a. O., S. 32).

²²⁰ Vgl. ebd., S. 57.

²²¹ Vgl. **Specht, R.:** *Franz Werfel: Versuch einer Zeitspiegelung*, Berlin (u. a.) 1926, S. 113. Ähnlich spricht GERHARD vom „Dualismus von realer, niederdrückender Welt und Beruhigung durch die harmonische Kinder-, Traum-, Musik- und Nacht-(vorgeburtliche) Welt“ (**Gerhard, C.:** *Das Erbe der ‚Großen Form‘*, a. a. O., S. 149), wobei vergessen wird, daß auch die ‚reale‘ Welt nicht nur niederdrückend ist.

den Wechsel vom Einen zum Anderen (meist von Negativem zu Positivem) erlaubt oder gar ihre dualistisch-paradoxe Einheit andeutet. Wie verwirklichen sich diese semantischen Bezüge nun im poetischen Ablauf?

Betrachtet man die Abfolge der Gedichtgruppierungen, lassen sich in den Zyklusteilen differierende Akzentsetzungen erkennen. Der erste Teil, „Ein Gesang von Toten“, der „auf-taktartig-zyklisch gefaßt“²²² ist, führt in die wichtigsten Themen ein: in den Drang nach Leben, das trotz seiner negativen und wegen der schönen Erlebnisse von den Toten zurück- bzw. neuersehnt wird, in die Daseinsfreude als Lebenssinn und in die hierin – bzw. im alle durchdringenden *einen* Geist – manifeste Verbundenheit aller Sprecher, trotz der Verschiedenheit ihrer konkreten Daseinsform. Bezeichnend ist, daß das geringste Element in der Daseinshierarchie, die Schultasche, das Motto verkündet: „Wir alle sind, alle sind da!“²²³ Der folgende Zyklusabschnitt, „Du Tausendfache, die du bist und nicht“, enthält Gedichte, die, wie der Gruppentitel und die den anderen Gedichten vorangestellte „Widmung“ explizieren, an *die* Frau in vielerlei Gestalten gerichtet sind²²⁴, wobei die erotisch angehauchte Liebe unter dem Aspekt der Vergangenheit und Vergänglichkeit, aber auch ahnungsvoller und tatsächlicher Nähe eine besondere Rolle spielt. Der dritte Teil, „Wie wir einst in grenzenlosem Lieben“ befaßt sich mit alten Menschen und ihren Beziehungen zu jungen Menschen bzw. zum lyrischen Ich, wobei Liebe hier mehrfach als Erinnerung beschworen und primär in Form mütterlicher Zuneigung dargestellt wird. Im Mittelteil des Zyklus, „Ha! Noch habe ich diesen Stern nicht verlassen!“, wird Liebe weniger als vergangen, denn als abwesend thematisiert: Nichtverstehen, Schuld, Feindschaft werden klagend geschildert; besonders die letzten drei Gedichte schlagen allerdings einen anderen Ton an, indem das Ich hier Feindschaft liebend zu überwinden sucht. Der folgende Abschnitt, „Geschwisterliebe war einst“ enthält wiederum Erinnerungen an vergangene Liebe, die mit dem Jetzt-Zustand von Einsamkeit kontrastieren; gegen Ende wird das tröstliche Moment traumnaher Erinnerung und des Einschlafens betont. Der vorletzte Teil, „Feindschaft ist unzulänglich“, umfaßt recht unterschiedliche Gedichte, in denen z. T. allgemeiner über das Leben philosophiert wird, z. T. konkret-exemplarisch, wobei die Tendenz festzustellen ist, Liebe, Hingabe und Allverbundenheit als etwas Beginnendes bzw. noch zu Erlangendes, Zukünftiges darzustellen.²²⁵ Im abschließenden ‚dramatischen Gedicht‘, „Das Opfer“, wird eine Entwicklung der Hauptperson von Lebensüberdruß zu neuem Lebensmut dargestellt: der ‚Fremde‘, selbst ein Opfer, der sein Leben beenden will, wird durch die aufopferungsvolle Liebe eines weißen Hundes – als Inkarnation des Werfelschen

²²² **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 143. Vgl. den summarisch-zyklischen Schlußteil in Heyms *Der Ewige Tag*.

²²³ **Werfel, F.:** Wir sind, a. a. O., S. 11. Die im Zyklus mehrfach zutagetretende Ansicht, daß gerade im Kleinsten Großes erkennbar wird, die auch die geforderte demütige Haltung mitbedingt, deutet sich hier bereits an.

²²⁴ Es geht mehr um die Frau *an sich*, wie sie vom lyrischen Ich erfahren und gesehen wird, die allerdings in ihrer allgemein-abstrakten Gestalt letztlich unfaßbar bleibt: „Du, die ich oft in vielen Frauen weiß / Und die erkannt flieht den Erscheinungskreis.“ (Ebd., S. 15.)

²²⁵ Interessant ist, daß im Schlußgedicht dieses Teils die sonst so wehmütig erinnerte und implizit zurückgesehnte, hier mehr symbolische Kindheit als etwas zu Überwindendes erscheint, da erst derjenige, der alle Höhen und Tiefen des Lebens durchschritten hat, wahrhaft sagen kann: „Wir sind!“ (Ebd., S. 93.)

Neuen Menschen (!)²²⁶ –, den er quält und erwürgt, zu neuer Lebensfreude gebracht, die nun Widerstände (Polizisten und Revierinspektor) überwindet und nicht an ihnen zugrundegeht.

Der innerhalb dieser Zyklusabschnitte besonders dichte thematische Zusammenhang der Gedichte spiegelt sich z. T. auch in direkter Kontinuität. So wird im zweiten Teil z. B. das Altern in „Die Unverlassene“ und „Die Alternde“²²⁷, die erahnte Nähe der abwesenden Frau in „Ahnung Beatricens“ und „Ein Sonntagslied“²²⁸ thematisiert. Klage und Selbstanklage in „Wie nichts erkennend“ gelten deutlich auch für das nächste Gedicht, indem das Ich wiederum nicht mit seinem Gegenüber fühlt und dessen tatsächliches Leid nicht erkennt²²⁹, und auch im darauffolgenden heißt es: „Wie mir hier alles harte Welt, / So bin ich allem harte Welt!“²³⁰ Partiiell beziehen sich auch Gedichttitel aufeinander wie z. B. „Ein Lebenslied“ und „Ein anderes“²³¹, dessen Bedeutung somit nur aus dem Kontext verständlich wird. Diese unmittelbare Kontinuität ist allerdings nicht derart, daß einander folgende Gedichte aufeinander aufbauen, etwa im Sinne einer narrativen Sequenz²³², sondern sie ist zu verstehen als assoziative Variation einer bestimmten Thematik mit überwiegend verstärkendem Charakter. Allerdings kann die sukzessive Variation innerhalb eines Teils auch deutlich modifizierend bis kontrastierend sein – mit relativierender Wirkung: So dominiert z. B. einmal Feindschaft, einmal Liebe in der Beziehung eines Elternteils zum Sohn²³³, ein Gedicht endet mit einer Klage über Liebessehnsucht und -unfähigkeit, das folgende beginnt trotzig in völlig anderem Ton: „Ha! Noch habe ich diesen Stern nicht verlassen!“²³⁴ Einmal wünscht sich das Ich, vom Feind verletzt zu werden, im folgenden ‚speit‘ er ihm zunächst entgegen²³⁵; ein anderes glaubt nicht an Liebesglück und Lebensfreude in der Gegenwart, das folgende, bezeichnend „Und doch“ betitelt, beschreibt in Toben, Tanzen und Freiheit Lebensfreude in der Welt der Natur²³⁶.

Diese sowohl leicht als auch stark modifizierenden Interdependenzen innerhalb der Zyklusabschnitte bestimmen auch die Relationen der Abschnitte untereinander – bzw., wie die obigen Beispiele aus *allen* Abschnitten zu bestimmten Themenaspekten zeigen, die Relation ganz unterschiedlich plazierter Gedichte –, wobei die hier interessierende sukzessive Anordnung eine eher relativierende Variation zwischen den Teilen II bis VI²³⁷ darstellt. So ist z. B.

²²⁶ Wie die Schultasche zu Beginn, so symbolisiert der Hund am Ende die Existenz des ‚Größten‘ im ‚Kleinen‘. Zudem eignet er sich insofern zum ‚Neuen Menschen‘, als er instinktiv bzw. rein gefühlsmäßig agiert, ohne daß ihm der negativ bewertete ‚auseinanderdenkende‘, d. h. analytische Intellekt (vgl. z. B. ebd., S. 20) in die Quere käme.

²²⁷ Siehe: „Wird Schoß und Lippe wissensschwer / Und kennt dein Fuß kein Schweben mehr“ (ebd., S. 16) und „Dein Gehen ist nicht mehr Glorienflug. / Aus deinen Augen spritzt Wissen und Sinn / Um Jammer und Haß und Betrug“ (ebd., S. 17).

²²⁸ Siehe: „Du gönnst dich mir in Restaurants an Seen, / Im Rauch der Schenken teilst du meine Speise.“ (Ebd., S. 24.) und: „Doch träufelt dein schwebendes Wesen / Den Abend auf meinem Gefühl.“ (Ebd., S. 25.)

²²⁹ Vgl. ebd., S. 49f.

²³⁰ Ebd., S. 51.

²³¹ Vgl. ebd., S. 75ff.

²³² Innerhalb der verschiedenen Zyklusteile lassen sich – abgesehen vom rahmenden Anfangs- und Schlußteil – keine Entwicklungen feststellen. Auffällig ist allerdings, daß Werfel mit den jeweiligen Schlußgedichten positive Akzente setzt – hier bestätigt sich seine (nicht mehr ungebrochene!) optimistische Ausrichtung.

²³³ Vgl. ebd., S. 31ff.

²³⁴ Ebd., S. 55.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 57f.

²³⁶ Vgl. ebd., S. 80f.

²³⁷ Die in ihrem lyrisch-dramatischen, expositorischen bzw. abschließenden Charakter von den anderen Teilen unterschiede-

der 3. Teil in seiner Erinnerung an mütterliche Liebe deutlich positiver als der 4. Teil in seiner Klage über Einsamkeit, Liebesunfähigkeit und Feindschaft; der 5. Teil verweist mit seiner Erinnerung an Geschwisterliebe und andere positive Momente der Kindheit zurück auf Teil III, während der 6. Teil die bereits im 4. Teil thematisierte Feindschaft wiederaufnimmt, sie ebenfalls als Daseinskonstante bestätigt und nach Überwindung sucht. Insgesamt beschreibt der lyrische Mittelteil keine Entwicklung etwa vom negativen Pol zum positiven, sondern eine zwischen Freude und Trauer, Zuversicht und Zweifel etc. schwankende Bewegung. Die Blickrichtung bewegt sich zwischen Vergangenheit und Gegenwart hin und her, wobei der sechste Teil mit seiner Zukunftsausrichtung am Ende diesen Kreislauf allerdings andeutungsweise durchbricht. Die hier nur angedeutete Tendenz vom ‚Blick zurück‘ zum ‚Blick voraus‘ zeigt sich deutlicher noch im ersten und letzten Teil des Zyklus, zum einen, indem die Toten nach Erinnerungen an ihr früheres Dasein, nun an der Schwelle zu neuem Leben stehen, zum anderen, indem der Fremde nach der Erinnerung negativer Erlebnisse (durch den Hund) doch zu neuem Lebenswillen findet.²³⁸

Neben dieser tendenziellen Progressivität innerhalb der drei großen Zyklusabschnitte, welche das moderne Moment der Suche – hier nach wirklichem Leben – reflektiert, läßt sich auch eine Veränderung, die über variierende Intensivierung der schwankenden Grundbefindlichkeit hinausweist, zwischen diesen Abschnitten konstatieren. So wird die reine, als Lebenssinn proklamierte Daseinsfreude des Auftaktzyklus im Mittel- und Schlußteil erweitert um den Aspekt umfassender Daseinsliebe. Laut GERHARD findet sich allerdings erst im Schlußteil die „Lösung der im lyrischen Teil zum Problem erhobenen Frage: Wie gestaltet sich Weltliebe, was muß der Einzelne tun?“²³⁹ und zwar notwendig in dramatischer Form: „Der Fremde verharret, wie das lyrische Ich im Mittelteil, in aussichtslosem Zweifel nach Durchleben von versuchter Aufopferung und enttäuschender Erfahrung des Undanks der schnöden Welt. Erst durch den Hund wird der ‚Fremde‘ zu einem neuen Bewußtsein gebracht. Ein solches kann sich jedoch im ‚Ich‘ allein nicht bilden, da der Selbstzweifel sofort negieren würde.“²⁴⁰ Zwar finden sich Darstellungsformen von Weltliebe nicht erst im dramatischen Gedicht, sondern schon im Mittelteil, doch ist hier dem Schwanken zwischen Freude und Leiden am Dasein ein vorläufiger, positiver Schlußpunkt gesetzt. Unter Betonung des Anfangs- und Zielpunktes läßt sich also durchaus ein finales Entwicklungselement feststellen; es muß allerdings bedacht werden, daß die Betonung auf dem weitaus umfangreicheren, dualistischen Mittelteil liegt.

Dennoch stellt sich die Frage: Hat die Suche nach wirklicher Lebensliebe, nach ‚permanentem Existenzbewußtsein‘, am Ende einen Abschluß gefunden? Diese Frage muß aus mehreren Gründen verneint werden. Die Vergänglichkeit des überschäumend-ekstatischen Daseinsgefühles im Mittelteil läßt auch das Transitorische dieses Gefühls beim Fremden ver-

nen ‚Rahmen‘-Abschnitte seien hier zunächst ausgeklammert.

²³⁸ Stark abstrahiert kann man also eine dreifache Wiederholung eines bestimmten Schemas erkennen – den Kreislauf zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; ein ähnlicher Kreislauf zeigt sich auch insgesamt: „Beginnend im Tod (I) durchläuft der Zyklus das Leben (II-VI), um zu enden in der Durchdrungenheit von Tod und Leben (VII).“ (Gerhard, C.: Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 149.)

²³⁹ Gerhard, C.: Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 148.

²⁴⁰ Ebd., S. 149.

muten. Der plötzliche Rückgewinn der Lebenslust impliziert zudem noch nicht die Liebesfähigkeit zu allen Formen des Seins – zumindest wäre das Herabreißen der Pickelhaube des Revierinspektors eine seltsamer Ausdruck dessen. Der Ausspruch des Hundes am Ende weist zudem Liebe als etwas *Beginnendes*, nicht als etwas schon Erreichtes aus²⁴¹, zumal zur erfüllten Liebe mehrere Personen gehören und in diesem Fall keine wirkliche Kommunikation zwischen Revierinspektor und Fremdem zustande kommt. Wäre hier ein eindeutiger Schlußpunkt gesetzt, wäre auch keine Steigerung mehr möglich, wie Werfel sie mit weiteren Büchern plante, die er als ‚Das Paradies‘ – mit *Wir sind* als erstem Band – zusammenfassen wollte.²⁴² Insgesamt betrachtet, ist dieser Zyklus vor allem durch gegenseitige Relativierungen sowohl auf der Ebene des Einzelgedichts, verschiedener Gedichte und der Zyklusabschnitte in ihrer spezifischen Abfolge gekennzeichnet und damit ein ambiges Werk, das zwar die Zielperspektive recht deutlich umschreibt, aber ihr Erreichen offen läßt, Erfüllung und Mißlingen, Hoffnung und Desillusionierung in verschiedensten Formen und an verschiedensten Beispielen gestaltet. Diese Vielfalt sowohl der Darstellung selbst als auch des Dargestellten²⁴³ – inhaltlich wie formal erweiterte Fremdreferenz wird erkennbar – ist interpretierbar als Versuch, das Leben als Ganzes, mit seinen positiven und negativen Momenten und in dem, was subjektiv als essentiell empfunden wird, in schöpferischer Gestaltung zu erfassen: im Bewußtsein, daß man sich diesem Ziel zwar nähern, es jedoch nie erreichen kann.²⁴⁴

3.5.1.3 August Stramm: *Du. Liebesgedichte*

Der Gedichtband *Du. Liebesgedichte* des ‚Wortkünstlers‘ August Stramm repräsentiert sowohl eine wirkungsgeschichtlich besonders wichtige, zukunftssträchtige Stilrichtung innerhalb des Expressionismus – man denke nur an Dadaismus und konkrete Poesie –, als auch seine avantgardistischste Variante in sprachlicher und struktureller Hinsicht.²⁴⁵ Neben dem Verzicht auf traditionelle Reim- und Strophenschemata sind hier sprachexperimentelle Innovationen zu nennen wie Neologismen²⁴⁶ und montageähnliche Verbindungen einzelner Wörter, die entsprechend Marinettis Forderung der ‚parole in libertà‘ weitgehend aus grammatischen und syntaktischen Bezügen gelöst sind. Dies verleiht nicht nur dem Selbstwert des Wortes ein größeres Gewicht, das eine Konzentration auf das Wesentliche, den Kern der Aussage intendiert²⁴⁷; der Assoziationsreichtum des einzelnen Wortes sowie die oftmals nicht eindeutig ge-

²⁴¹ Vgl. Werfel, F.: *Wir sind*, a. a. O., S. 119.

²⁴² Vgl. Nachwort, ebd., S. 125.

²⁴³ Schon Stadler konstatierte für den *Weltfreund* wie für *Wir sind* eine „von jeder starren Bindung befreite, aufgelockerte und darum allen vielfältigen neuen Inhalten offene Form“ (Stadler, E.: *Dichtungen, Schriften, Briefe*, a. a. O., S. 344).

²⁴⁴ Siehe auch Werfels Aussage: „Maß einer Menschlichkeit und Kunst ist gewiß der Jammer und die Unzufriedenheit, mit der der Schaffende dem Urbild nahezukommen strebt. Aber dieses liegt im Unendlichen“ (Werfel, F.: Nachwort zu: *Wir sind*, a. a. O., S. 124.)

²⁴⁵ Weniger avantgardistisch als vielmehr beeinflusst vom Jugendstil ist hingegen Stramms Motivwahl, wie Mandalka aufgezeigt hat (vgl. Mandalka, K.: *August Stramm : Sprachskepsis und kosmischer Mystizismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert*, Herzberg 1992, S. 182ff.)

²⁴⁶ Siehe z. B. Wortkontraktionen wie „schamzerpört“ und „spreitet“ oder die Verbalisierung des Nomens ‚Dirne‘ zu „dirnen“ im Gedicht „Freudenhaus“ (Stramm, A.: *Du. Liebesgedichte*, in: *August Stramm: Das Werk*, Hrsg.: R. Radrizzani, Wiesbaden 1963, S. 14). Manche Worte werden auch verkürzt wie „flackt“ statt ‚flackert‘ im Gedicht „Vorübergehn“ (ebd., S. 19), um nur wenige der zahlreichen Beispiele zu nennen.

²⁴⁷ Diese auch sprachlich dokumentierte (typisch expressionistische) Konzentration auf das ‚Wesen‘, das Abstrakt-Allgemeine anstelle des Konkret-Individuellen erklärt insbesondere die Vorliebe für nicht flektierte, substantivierte Ver-

gebenen, vom Leser selbst zu stiftenden Sinnbezüge der Wörter und Satzfragmente können vielfältige Ambivalenzen bzw. deutlich differierende Bedeutungszuschreibungen provozieren. Inwieweit diese Mehrdeutigkeit der Einzelgedichte im Kontext des insgesamt durchaus eine ‚Einheit‘ bildenden Zyklus²⁴⁸ eher potenziert oder reduziert wird, wird im folgenden zu diskutieren sein. Vorher muß jedoch ein strittiger Punkt der Werkgenese kurz besprochen werden.

Im Unterschied zu Werfel und Heym hat Stramm zwar die Auswahl der Gedichte selbst getätigt, die Anordnung jedoch seinem Verleger und Mentor Herwarth Walden überlassen. Dies hat Anlaß zu verschiedenen Einschätzungen der Gedichtabfolge seitens der Forschung gegeben. So sieht z. B. GERHARD Stramms Desinteresse an einer eigenen Gedichtanordnung als Zeichen einer relativen Gleichgültigkeit der Abfolge.²⁴⁹ Aus Stramms Briefen wird allerdings deutlich, daß dieses Vorgehen keinesfalls auf eine Unwichtigkeit der Gedichtabfolge schließen läßt, sondern im Vertrauen auf die (höhere) künstlerische Kompositionsfähigkeit des Freundes diesem überlassen wird²⁵⁰, ein Vertrauen, das Stramm in der von Walden vorgenommenen Anordnung vollkommen bestätigt sieht. Sein dreimaliges enthusiastisches Lob²⁵¹ bekräftigt dies und affirmiert, daß die Gedichtanordnung in seinem Sinne war. BOZZETTIS Annahme, daß jeder andere Aufbau Stramm genauso gefallen hätte, ist als Spekulation zu werten, die die mögliche Bedeutsamkeit auch (oder gerade) einer nicht logisch motivierten Abfolge verkennt.²⁵² POKOWIETZ nimmt die Gedichtabfolge als (angeblich) nur mit unwesentlichen Änderungen aus dem *Sturm* übernommene Gliederung nicht ernst – eine Annahme, die so nicht zutreffend ist²⁵³ – und schlägt eine ihrem Textverständnis näher kommende Anordnung vor.²⁵⁴ Ganz abgesehen von Stramms Lob und Bestätigung ist der Zyklus vor allem deshalb in seiner tatsächlichen, spezifischen Form ernst zu nehmen, da die Gedichtabfolge durchaus einen bedeutungstragenden, interpretierbaren poetischen Ablauf erkennen läßt, da also das im Sinne einer (textintern-semantischen) Zyklusdefinition und -analyse entscheidende Kriterium erfüllt wird.

Das semantische Zentrum des Zyklus wird im Titel *Du. Liebesgedichte* schon angedeutet: der Gedichtband befaßt sich mit der (Liebes-)Beziehung zwischen einem Ich und einem Du. Tatsächlich geht es um die verschiedensten Aspekte, Situationen und Emotionen einer Ich-

ben und Adjektive.

²⁴⁸ Der Eindruck der Einheitlichkeit entsteht hier zunächst neben den relativ konsistenten Wortkunst-Charakteristika und der Liebesthematik auch durch auffallende Wiederholungen der Wortwahl und der rhetorischen Figuren (wie z. B. Alliterationen, Synästhesien und Synekdochen, Personifizierungen und Antithesen).

²⁴⁹ Vgl. **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 197.

²⁵⁰ Er schreibt an Walden: „Wer hat die Reihenfolge zusammengestellt? herrlich, wunderbar! So voll Verständnis und Sinn. Ich hätte es nie so gekonnt.“ (**Adler, J. (Hrsg.):** August Stramm: Alles ist Gedicht. Briefe, Gedichte, Bilder, Dokumente, Zürich 1990, S. 138.)

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 141ff.

²⁵² Vgl. **Bozzetti, E.:** Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms, Köln 1961, S. 115. ADLER bemerkt zu Recht: „circumstances alone cannot account for Stramm’s delight over the arrangement“ (**Adler, J.:** The Arrangement of the poems in Stramm’s *Du/Liebesgedichte*, in: German Life & Letters, Bd. 33, S. 125).

²⁵³ Vgl. **Adler, J.:** The Arrangement of the poems in Stramm’s *Du/Liebesgedichte*, a. a. O., S. 126f.

²⁵⁴ **Pokowitz, T.:** August Stramm, in: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung, Hrsg.: H. Friedmann; O. Mann, Heidelberg 1956, S. 117; 119.

Du-Beziehung, um diverse, oft gegensätzliche ‚Liebes‘-Erscheinungsformen wie z. B. „Trieb, Liebeskampf, Hoffen und Harren, Abweisung, Erfüllung, Schmerz über Untreue und Verlust.“²⁵⁵ Liebe wird hier sehr weit bzw. als grundlegende Manifestation sozialen Lebens aufgefaßt, wodurch „ein Verständnis des Liebeskampfes als Symbol der vielgestaltigen Bewegungen des Lebens schlechthin“²⁵⁶ möglich wird. Die Grundkräfte des Lebens offenbaren sich in der Beziehung zwischen Ich und Du, die hier – trotz konkreter Ausgangssituationen und der Schilderung subjektiver Empfindungen – keine individuelle Liebesbeziehung meint, sondern die Liebe schlechthin, ihr allgemeines Wesen (in verschiedenen Facetten) zu reflektieren sucht.²⁵⁷ Dies wird besonders durch die Abstraktheit der Gedichte verdeutlicht: So erhalten die Figuren keine individuellen Züge, sondern bleiben schemenhaft-symbolisch. Das lyrische Ich tritt kaum noch als grammatisches Subjekt auf; die häufig an seine Stelle tretenden substantivierten Infinitive betonen die letztlich überindividuell-allgemeine Qualität der dargestellten Emotionen.²⁵⁸ Sie unterstreichen zudem die Macht des Lebens gegenüber der Ohnmacht des einzelnen Menschen, wie schon im Anfangsgedicht deutlich wird: Es „endet zwar mit dem Wort ‚Ich‘, allerdings steht eine Verneinung davor, die ausdrücklich jede Individualität der Macht eines anonymen Wollens unterstellt: ‚Das Wollen steht! / Nicht Du! / Nicht Dich! / Das Wollen steht / Nicht / Ich!‘“²⁵⁹. Abschließend ist hierzu noch anzumerken, daß gerade die Infinitivformen die der Abstraktion inhärente ‚Universalisierung‘ der Aussagen über die Liebe (und das Leben) verstärken, indem ihre Zeitungebundenheit und Zeitlosigkeit zugleich Zeitüberdauerung, Zusammenschluß von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu einem ‚Ewigen‘ bedeutet.

Entsprechend der Grundthematik der verschiedensten Momente einer Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau²⁶⁰ sind auch die Interdependenzen zwischen den Gedichten vielfältiger Art. Deutlich erkennbar sind Kontrastierungen verschiedener Empfindungen – oft auch innerhalb der Gedichte²⁶¹ –, antithetische Ausformungen ähnlicher Situationen wie beispiels-

²⁵⁵ **Radrizzani, R.:** Nachwort, in: August Stramm. Dramen und Gedichte, Hrsg.: Ders., Stuttgart 1979, S. 84.

²⁵⁶ **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 193.

²⁵⁷ Entsprechend geht MANDALKA davon aus, daß das angesprochene Du der Gedichte „weder Gott noch eine einzelne konkrete Frau, sondern das weibliche Prinzip“ (**Mandalka, K.:** August Stramm, a. a. O., S. 168) meint.

²⁵⁸ Vgl. auch **Hering, C.:** Die Botschaft des Schweigens, in: August Stramm: kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters, Hrsg.: J. D. Adler (u. a.), Berlin 1979, S. 16.

²⁵⁹ **Anz, T.:** Hunger nach Leben. August Stramm und der Expressionismus, in: August Stramm: Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung, Hrsg. L. Jordan, Bielefeld 1995, S. 59.

²⁶⁰ Aufgrund der Abstraktheit der Figuren nehmen einzelne Interpreten an, daß einige Gedichte kein andersgeschlechtliches, sondern ein ‚göttliches‘ Du ansprechen (vgl. z. B. **Pokowitz, T.:** August Stramm, a. a. O., S. 119). RADRIZZANI begründet nun am Beispiel des (von PERKINS als an Gott gerichtet angesehenen) Gedichts „Allmacht“, daß auch dieses Du ein menschliches Gegenüber meint. Neben Aspekten der Gedichtgenese, des Strammschen Stils u. a. ist der wichtigste Punkt seiner stichfesten Argumentation, daß analog den streng parallel gebauten vorausgehenden Versen, in denen Mut, Recht, Wege etc. Akkusative sind, auch ‚Gott‘ als Akkusativ und nicht als Anrede zu deuten ist. Eine plausible Interpretation wäre dementsprechend, daß das (vom Ich vergötterte) Du den Sieg des Göttlichen bewirkt (vgl. **Radrizzani, R.:** *Allmacht*. Ein Liebesgedicht, in: August Stramm, Hrsg.: J. D. Adler (u. a.), Berlin 1979, S. 103). Auch bezüglich anderer Gedichte erscheint die Deutung aus dem zyklischen Kontext plausibel, „daß auch hier nicht ein kosmischer Urgrund als Du angerufen wird, sondern die kosmischen Gefühle aus einer Du-Begegnung entstanden sind.“ (Ebd., S. 104.) Die (körperliche und geistige) Macht des Du über das Ich wird im Zyklus zudem mehrfach – nicht nur positiv – thematisiert.

²⁶¹ Viele Gedichte beinhalten beide Momente und bleiben dadurch in der Gesamtaussage offen wie z. B. in „Schön“, in dem die Gegensätze nebeneinander bestehen bleiben: „Wahr und Trügen / Mord Gebären / Sterben Sein / Weinen Jubeln“ etc. (**Stramm, A.:** Du. Liebesgedichte, a. a. O., S. 33). Häufig geht auch die eine Befindlichkeit in die andere über, wie z. B. im Anfangsgedicht (vgl. ebd., S. 9) oder in „Zwist“: Hier geht die Bewegung von eindeutig negativer Spannung zwischen

weise in „Verabredung“ und „Heimlichkeit“²⁶² und Darstellungen gegensätzlicher Formen von Liebe wie in „Allmacht“ und „Freudenhaus“²⁶³. Aufgrund der Vielzahl antithetischer Bezüge wird häufig eine polare Grundstruktur des Zyklus konstatiert, wobei z. B. ADLER Trennung und Vereinigung, Freude und Verzweiflung²⁶⁴, GERHARD „Erfüllung/Annäherung“ und „Nicht-Erfüllung/Entfernung“²⁶⁵ als ‚Pole‘ benennt. Nicht umsonst deutet der Titel des programmatischen Anfangsgedichts „Liebeskampf“ an, daß um die Liebe gerungen wird – (Liebes-)Kampf ist ein konstantes Motiv des gesamten Zyklus –, wobei sowohl Zueinanderfinden und gemeinsames Glück als auch Fremdheit und Nicht-Erfüllung der Liebesehnsucht die Folge dieses Suchens sein können. Trotz aller polaren, sich gegenseitig meist relativierenden Ausformungen der Grundthematik sollte allerdings die Vielfalt der thematischen Aspekte (wie Begehren, Triebgebundenheit, Zärtlichkeit, Hingabe, Verheißung, Bewunderung oder Abwehr, Distanz, Einsamkeit, Empörung, Scham, Zweifel, Streit, Spott, Verlust, Angst usw.) nicht auf Kontraste reduziert werden. Vielmehr müssen die diversen Modifikationen, die zu Vertiefungen, Verstärkungen, Komplexitätssteigerungen etc. des jeweiligen Aspektes im Zykluskontext führen, beachtet werden. So wird z. B. die Grundbedeutung der Metapher des Feuers als Ausdruck des sexuellen Begehrens, des Triebes, der starken erotischen Emotion, im Zyklus durch mannigfache (leicht modifizierte) Wiederholungen verstärkt und durch Abstufungen – vom Glühen bis hin zum Verkohlen und Veraschen²⁶⁶ – zusätzlich vertieft. Indem sie darüber hinaus unterschiedliche, komplexe Bedeutungsmomente²⁶⁷ enthält, wird diese Metapher zugleich ambivalent. So kann auch das in sich schon paradoxe ‚wehende Hauchen‘ zum einen gefährvoll sein („Dein Hauch zerweht mich“²⁶⁸), zum anderen aber auch eine positive Kraft symbolisieren („Das Hauchen weht / Und / Wirft die Widerstände“²⁶⁹). Wie die verschiedenen antithetischen Konstellationen durch ihre gegenseitigen Infragestellungen und Relativierungen, münden auch die Komplexitätssteigerungen einzelner Bilder, Motive oder Themen im zyklischen Kontext primär in diverse Sinnalternativen bzw. Mehrdeutigkeiten.

Werden diese in der ‚simultanen‘ Betrachtung des Zyklus erkennbaren Ambivalenzen nun mittels des poetischen Ablaufes eher vermindert oder zusätzlich betont? Zunächst läßt sich festhalten, daß durch die Abstraktheit von Ich und Du diese sowohl als dieselben im ganzen Zyklus interpretiert werden können als auch als unterschiedliche, eine z. B. von CHICK fa-

Ich und Du aus –„Gallen foltern bäumen lösen“ –, pendelt dann im Mittelteil zwischen Zorn und Versöhnung – z. B. „Kosen schelten“, „Schmiegen wehret“ – und löst sich am Ende zum Guten hin auf: „Vergessen / Lacht!“ (ebd., S. 22).

²⁶² Diese Gedichte beschreiben beide das heimliche Treffen der Geliebten, jedoch mit verschiedenem Ausgang: einmal der Trennung (vgl. ebd., S. 11), einmal der Liebeserfüllung (vgl. ebd., S. 25).

²⁶³ So bemerkt auch ADLER, daß diese Gedichte „portray opposite forms of love. *Freudenhaus* images degradation in whoredom, and thereby shows the lowest form; *Allmacht* invokes Divinity, and attains to knowledge of love’s highest form.“ (ADLER, J.: The Arrangement of the poems in Stramm’s *Du/Liebesgedichte*, a. a. O., S. 129.)

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 130.

²⁶⁵ GERHARD, C.: Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 194.

²⁶⁶ Siehe z. B. Glimmen und „glühewehe Leere“ in „Mondblick“ (STRAMM, A.: *Du. Liebesgedichte*, a. a. O., S. 12), die intensiven Rottöne und die das Denken ausschaltende „Flamme“ im folgenden Gedicht (ebd., S. 13) und das verkohlende Herz und die vereisende Asche in „Vorübergehn“ (vgl. ebd., S. 19).

²⁶⁷ So können z. B. Brände und sengende Flammen ein „Fluch“ sein (ebd., S. 36); der flammende Körper der Geliebten, der die Welt zum Erlöschen bringt, wird dagegen als „Schön“ betitelt (ebd., S. 33).

²⁶⁸ Ebd., S. 17.

²⁶⁹ Ebd., S. 20.

vorisierte Deutung: „Rather than depicting the many sides of a single relationship, Stramm seems to be imagining possible scenes in possible relationships. He is experimenting with his topic.“²⁷⁰ Da es hier nicht um eine individuelle Liebesbeziehung geht, sind beide Lesarten in ihrer Schlußfolgerung letztlich gleich: identische oder unterschiedliche Beziehungspartner symbolisieren in ihrem Miteinander, Gegeneinander etc. die Vielfältigkeit des Phänomens Liebe. Problematisch wird die Annahme *eines* Ich und *eines* Du im ganzen Zyklus allerdings, wenn dies zur Annahme einer sukzessiven Schilderung aufeinander folgender Stationen einer Liebesbeziehung führt wie bei ADLER, der, um die Bedeutung der Gedichtabfolge zu demonstrieren, eine unmittelbar-kausale Gedichtkontinuität und eine Gesamtentwicklung „from frustration to fulfilment“²⁷¹ zu erkennen glaubt. Seine Argumente für ein Verständnis des poetischen Ablaufs als ‚Erzählung‘ einer *Liebesgeschichte* in ihren verschiedenen Phasen²⁷² sind jedoch wenig stichhaltig. Er konstatiert mehrfach eine dem Ursache-Wirkungs-Prinzip folgende Anordnung, so daß z. B. „Zwist can now be read as the reason for the despair and melancholy in *Verzweiflung* and *Schwermut*.“²⁷³ Tatsächlich bildet die deutliche Versöhnung am Ende von „Zwist“ vielmehr einen Kontrast zum nachfolgenden Gedicht „Verzweifelt“!²⁷⁴ Ähnlich unverständlich bleibt die Deutungsofferte von „Freudenhaus“ als Ursache der Untreue in „Untreu“²⁷⁵. Auch die Lesart der Abfolge von „Mondschein“ und „Sehnen“ im Sinne einer narrativ-unmittelbaren Kontinuität²⁷⁶ erscheint eher unplausibel, da auf zärtlich-sexuelle Erfüllung normalerweise nicht Sehnsucht nach Nähe *folgt*.

Tatsächlich verkörpert der poetische Ablauf entsprechend dem Facettenreichtum der umfassenden Liebesthematik und der verschiedenartigen Interdependenzen weder ein ‚narratives‘ noch ein strikt antithetisches Prinzip, sondern variiert die Art der sukzessiven Verknüpfungen. Des öfteren werden Gedichte kontrastiv plazierte und akzentuieren damit die Relativität und das transitorische Moment des im Einzelgedicht Dargestellten. So findet z. B. in „Trieb“ nach ursprünglichem Widerstreben die Vereinigung statt, während im darauffolgenden Gedicht „Begegnung“ Ich und Du trotz anfänglichem „Lächeln“ nicht zueinander finden.²⁷⁷ In „Siede“ und „Verhalten“ wird eine ähnliche Thematik weniger kontrastiv als in leichter Modifikation beleuchtet: in beiden Gedichten erscheint das Ich als seinen eigenen Trieben ohnmächtig ausgeliefert, während das Du als überlegen und relativ kühl auftritt, wobei einmal die vom Du ausgekostete Macht über das Ich betont wird („Siede“) und einmal die Zurückhaltung und Hemmung des Du („Verhalten“) – die nichts desto trotz das Ich ebenso quält.²⁷⁸ Eine gewisse

²⁷⁰ Chick, J. M.: Form as Expression, a. a. O., S. 166.

²⁷¹ Adler, J.: The Arrangement of the poems in Stramm's *Du/Liebesgedichte*, a. a. O., S. 130.

²⁷² Siehe: „a narrative emerges, a veritable ‚progress of love‘, in which error, pain, separation and suffering emerge as stages in a development towards insight and affirmation.“ (Ebd., S. 133.)

²⁷³ Ebd., S. 130.

²⁷⁴ Vgl. Stramm, A.: *Du. Liebesgedichte*, a. a. O., S. 22f.

²⁷⁵ Vgl. Adler, J.: The Arrangement of the poems in Stramm's *Du/Liebesgedichte*, a. a. O., S. 130. Zum einen wäre das Ursache-Wirkungs-Prinzip in der vorliegenden Gedichtanordnung umgekehrt; zum anderen stellt „Freudenhaus“ diese Thematik allgemein dar, d. h. weder Ich noch Du tauchen hier auf, während in „Untreu“ die Untreue der Liebespartnerin des Ich (und nicht etwa einer Dirne oder des Ich selbst) beschrieben wird.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 131.

²⁷⁷ Vgl. Stramm, A.: *Du. Liebesgedichte*, a. a. O., S. 34f.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 17f.

Dämpfung erfährt das Gedicht „Allmacht“, in dem diese dem Du zugeschriebene Eigenschaft vom Ich nur positiv gesehen und erfahren wird, sowohl durch das vorangehende Gedicht, in dem die Übermacht des Du das Ich im Grunde vernichtet, als auch durch das folgende, in dem dem Ich die Tür zum Du (das doch in „Allmacht“ auf alles Antwort gibt) verschlossen bleibt.²⁷⁹ Verstärkende Wirkung erzielen dagegen z. B. die Gedichte „Verzweifelt“ und „Schwermut“ in ihrer Abfolge: in beiden besteht keine Kommunikation zwischen Ich und Du, keine Berührung findet statt; Liebes- und damit Lebensstillstand droht: „Sterben wächst“²⁸⁰.

Des öfteren ist es zudem schwierig, die Relation benachbarter Gedichte genau zu bestimmen: nicht nur aufgrund der Selbständigkeit und Geschlossenheit der Einzelgedichte, deren Sinnbezüge untereinander nicht direkt offensichtlich sind, sondern besonders aufgrund der Ambivalenz innerhalb vieler Gedichte, mittels der auch ihre sukzessiven Verbindungen vieldeutig werden. Da z. B. die sexuelle „Erfüllung“ im gleichnamigen Gedicht nicht eindeutig positiv ist, indem Gewalt und Tod mit ihr assoziiert werden, da außerdem die Liebespartnerin nicht genauer beschrieben wird, kann man das folgende Gedicht „Freudenhaus“ als die „Erfüllung“ zusätzlich relativierend interpretieren wie GERHARD, die das Du dieses Gedichts mit der Dirne gleichsetzt: „Die ‚Erfüllung‘ des 4. Gedichts erweist sich also als trügerisch: Aus dem Liebesakt mit einer Dirne kann kein neues Leben erwachen.“²⁸¹ Andererseits müssen Du und Dirne keinesfalls dieselben sein und der ‚segnende‘ und ‚säende‘ symbolische Tod der beiden Liebenden im Liebesakt, aus dem neues Leben wächst, kann ebenso als Kontrast zur Sexualität im Freudenhaus und somit als Bekräftigung des normalerweise lebensspendenden, erfüllungsschenkenden Liebesaktes gelesen werden.

Betrachtet man den poetischen Ablauf insgesamt, so muß zunächst festgehalten werden, daß die Vielzahl unterschiedlicher Verknüpfungen die Variationsbreite und Vieldeutigkeit der gesamtzyklischen Interdependenzen betont. Deutlich wird, daß keine Entwicklung etwa von der Nicht-Erfüllung zur Erfüllung der Liebesehnsucht dargestellt wird, sondern ein beständiges, d. h. letztlich unendliches Suchen, Schwanken, Durchlaufen verschiedenster Erlebnisse und die Erfahrung mannigfaltiger Emotionen, die sich gegenseitig verstärken, modifizieren und vor allem relativieren. Da sich diese Sinnbezüge der Gedichte untereinander weniger in unmittelbarer als mittelbarer Kontinuität der Abfolge äußern und genauso benachbarte wie entfernt plazierte Gedichte betreffen, wird die äußere Anordnung tatsächlich eher unwichtig. Das Fehlen gliedernder Untergruppierungen beansprucht zusätzlich die ohnehin stark herausgeforderte sinnstiftende Tätigkeit des Rezipienten und damit auch seine ‚simultane‘ Sinner-schließung, auf die auch die vor- bzw. rückverweisenden Bezüge des deutlich variierenden Zyklus hinlenken. Eine völlige Austauschbarkeit der Gedichte ist jedoch nicht denkbar, da Bedeutungsverlagerungen eintreten würden, wenn z. B. alle Gedichte (potentiell) erfüllter Liebe den ‚unerfüllten‘ folgten. Auch Anfangs- und Endgedicht haben eine feste Position aufgrund ihrer rahmenden Funktion. Beide sind weniger fragmentarische Momentaufnahmen als

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 37ff.

²⁸⁰ Ebd., S. 24.

²⁸¹ **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 189. Dieser Deutung folgt auch **Mandalka, K.:** August Stramm, a. a. O., S. 173.

umfassendere, das Ganze in nuce antizipierende bzw. rezipierende Schilderungen. Dabei stellt das einführende Gedicht programmatisch das ‚Motto‘ des Zyklus – „Liebeskampf“ – vor, während das Endgedicht „Erinnerung“ mit seinen rückbezüglichen Akzenten gleichsam zusammenfassend die wichtigsten Gefühle des Ich, den schwierigen Weg vom Du zum Ich beschreibt und Erfolg oder Mißerfolg des Unterfangens signifikanterweise offen läßt.

Insgesamt erscheint das Liebeserleben (bzw. -nichterleben) als ein beständiges Auf und Ab, als Prozeß, der zwar auf Erfüllung hinzielt, diese jedoch – wenn überhaupt – nur partiell oder vorübergehend erreicht. Als Gesamtaussage könnte entsprechend formuliert werden, daß *Bewegung* das Wesen der Liebe und allgemeiner des Lebens ist²⁸², daß ‚Erfüllung‘ nur ein Moment der Liebe ist, das immer wieder abgelöst wird von erneuter Suche, wobei die häufigen antithetischen und paradoxen Fügungen sowie der schnelle Wechsel des Gefühlserlebens auch das *Ineinander* der Gegensätze verdeutlichen. Dabei offenbart sich nicht nur in der Darstellung des ewig Wechselhaften der Liebe und seiner Ausweitung ins Kosmische (und damit zum Lebensprinzip), sondern auch in den rondohaften Formen einzelner Gedichte²⁸³ ein der zyklischen Gestaltung zugrunde liegendes zyklisches Denkmodell²⁸⁴.

3.5.2 Prosa

3.5.2.1 Georg Heym: *Der Dieb*

Wenn auch *Der Dieb* erst 1913, also posthum veröffentlicht wurde, so hat Heym doch, wie bei seinem Gedichtzyklus *Der Ewige Tag* auch, Auswahl und Anordnung der Texte selbst vorgenommen.²⁸⁵ Die Unterschiede der Protagonisten und der Fabeln im einzelnen kann eine Lesart des Bandes als Textsammlung begünstigen.²⁸⁶ Verschiedene verbindende Elemente indizieren allerdings den Zusammenhang der Einzeltexte: Dies sind die durchgängig (auktorial-) personale Erzählmethode, mittels der die subjektivistische Wahrnehmung der jeweiligen Protagonisten betont wird, die auffällige Dominanz metaphorisch-symbolischer Darstellung in Form bildlicher Assoziationen und Montagen²⁸⁷, die konsequente Bevorzugung kontrastiver Strukturprinzipien sowie die Einheitlichkeit der Figuren als Leidensfiguren. Letzteres begründete übrigens das Zögern des Verlegers bezüglich der Publikation²⁸⁸. Die mit diesen Punkten

²⁸² Diese Überzeugung äußerte Stramm auch in seinen Briefen: „für mich ist nur das Werden=Sein, das Sein aber ist Tod!“ und: „Aber nur das Erleben lohnt das Leben, i s t das Leben!“ (**Adler, J. (Hrsg.):** August Stramm: Alles ist Gedicht, a. a. O., S. 149.)

²⁸³ Vgl. hierzu z. B. **Adler, J.:** The Arrangement of the poems in Stramm's *Du/Liebesgedichte*, a. a. O., S. 129.

²⁸⁴ Beispiele für Stramms Disposition zu zyklischem Bewußtsein gibt **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 199f. Stramm plante bezeichnenderweise auch einen Zyklus mit dem Titel ‚Der Kreis‘: „Ohne Anfang und ohne Ende!“ (**Adler, J. (Hrsg.):** August Stramm: Alles ist Gedicht, a. a. O., S. 12.)

²⁸⁵ Vgl. **Schneider, K. L.:** Nachwort, a. a. O., S. 265. Es handelt sich, wie bei den meisten anderen Zyklen auch, allerdings nicht um ein ‚apriori‘ konzipiertes Werk.

²⁸⁶ Die Tendenz von *Der Dieb* zur Textsammlung wird auch in der ursprünglich vorgesehenen Titelgebung *Der Dieb und andere Novellen* angedeutet (vgl. Georg Heym: Dichtungen und Schriften, Bd. 3, Hrsg.: K. L. Schneider, Hamburg (u. a.) 1960, S.277).

²⁸⁷ So bezeichnet KORTE den Erzähler als „Monteur von Bildern“ (**Korte, H.:** Georg Heym, a. a. O., S. 74) und betont, daß die Handlungssequenzen „durch das Prinzip wiederkehrender Bilder verkettet sind, also nicht bloß durch die Logik von Fabel und Sujet“ (Ebd., S. 77). Auch LIEDE stellt fest: „Eine solche Sprache, wie sie Heym pflegt, folgt dem Gesetz freier Bildassoziationen.“ (**Liede, H.:** Stiltendenzen expressionistischer Prosa. Untersuchungen zu Novellen von A. Döblin, C. Sternheim, K. Edschmid, G. Heym und G. Benn, Freiburg 1960, S. 192.)

²⁸⁸ Rowohlt hielt es zunächst für ausgeschlossen, „auch nur einen ganz kleinen Leser- und Abnehmerkreis für ein Buch zu

assoziierten thematisch-motivischen Schwerpunkte²⁸⁹ des Novellenzyklus werden im folgenden erläutert.

Die hintergründig-gemeinsame Thematik aller Geschichten, auf die sie sich (bei aller Verschiedenheit der konkreten Handlung) beziehen, ist wie im *Ewigen Tag* der Tod. So erscheinen die Mitglieder der Pariser Bevölkerung vor ihrem Volksaufstand als lebende ‚Tote‘: „Niemals schien eine Sonne in ihre Gräber.“²⁹⁰ Der Irre der zweiten Novelle mordet und wird selbst getötet. Die „Sektion“ handelt vom letzten ‚Traum‘ des seziierten Toten. In der Erzählung „Jonathan“ bestimmt der Tod das Leben der Kranken – „Wie der Tod über dem Haus raste“²⁹¹ – und besiegt am Ende Jonathans Lebenswillen. In „Das Schiff“ herrscht der Tod uneingeschränkt in Gestalt der Pest, während er in der folgenden Novelle in weniger massiver Ausprägung als Absterben eines Gefühls, einer Hoffnung im Leben eines kleinen Jungen auftritt: „Und in seiner Brust war es ganz leer, es war ihm, als wäre darin ein großes hohles Loch, als trüge er etwas Totes in sich herum.“²⁹² Auch der Dieb wird schon vor seinem schrecklichen Flammentod, in den er die Feuerwehrleute mithineingezogen hat, als innerlich tot beschrieben: „war er wie ein großer schwarzer Haufen zusammengefallener Asche, die der letzte Rest der Glut verlassen hat.“²⁹³ Während der symbolische Tod immer negativ ist, kann das fiktiv-reale Sterben bzw. Totsein mittels letzter Lebensträume positive Momente beinhalten²⁹⁴ – wobei diese Träume allerdings unreal sind und letztlich nicht der Tod als solcher positiv wahrgenommen wird, sondern die Illusion des Lebens. Ähnlich wie im *Ewigen Tag* bestimmt der düster-negative Tod die einzelnen Texte²⁹⁵; stärker als im Gedichtzyklus wird hier allerdings eine Alternative angedeutet: Hoffnungsmomente, Versuche der Überwindung des Todes scheinen auf, die man entsprechend allgemein als Formen erfüllten Lebens bezeichnen könnte. Diesen beiden ‚Polen‘ lassen sich verschiedene Motive und Metaphern zuordnen, deren wichtigste im folgenden in einzelnen ihrer Interdependenzrelationen betrachtet werden.

Deutlich mit dem Tod assoziiert ist das Motiv der Erstarrung²⁹⁶; als Kennzeichen des Lebens erscheint entsprechend das Moment der Bewegung, des Aufbruchs, z. B. im kollektiv-vitalistischen Aufbruch der Massen in der Novelle „Der fünfte Oktober“: „Was hier als Utopie aufscheint, ist die mit dem Ausbruch elementarer Lebensgewalt identifizierte

gewinnen, das einzig und allein von irrsinnig-fiebernden Kranken, Gelähmten und Leichen handelt.“ Zitiert nach: **H. G. Holl**: Folterung der Mona Lisa (Nachwort zu Heyms *Der Dieb*), Frankfurt/M. 1984, S. 149f.

²⁸⁹ Da nur die in allen Novellen auftauchenden, wichtigsten Themen/Motive erläutert werden können, bleiben andere, nur in einzelnen Novellen bedeutsame Aspekte wie z. B. Gesellschafts- und Religionskritikenelemente unerwähnt.

²⁹⁰ **Heym, G.**: *Der Dieb*. Ein Novellenbuch, Nachdruck der Erstausgabe (1913), Frankfurt/M. 1984, S. 14.

²⁹¹ Ebd., S. 70.

²⁹² Ebd., S. 105.

²⁹³ Ebd., S. 142.

²⁹⁴ Vgl. das Sterben des Irren (vgl. ebd., S. 50) und den Liebestraum des ‚schlafenden‘ Toten (vgl. ebd., S. 55f.).

²⁹⁵ In der Novelle „Das Schiff“ wird der konsistente Eindruck des grauenvoll-zerstörerischen Todes in Gestalt der alten Frau zunächst irritiert durch ihre Benennung als „Mutter“ (ebd., S. 91), die Assoziationen der Lebensspendung und -erhaltung erweckt. Dennoch wird der negative Charakter des Todes hierdurch weniger relativiert, als vielmehr verstärkt, indem nun auch das an sich lebensspendende ‚mütterliche‘ Prinzip zum Tod führt, umgewertet wird.

²⁹⁶ Dies zeigt sich z. B. in Jonathans Gefühl ewiger Kälte und Starre (vgl. ebd., S. 60), im Vergleich der „schwarzen Figuren der Massen“ mit „dem erstarrten Pas eines düsteren Menuetts, einem Tanze des Todes“ (ebd., S. 16) und der Ankündigung des Pest-Todes im Bild der Bäume als „riesige Tote in einer furchtbaren Starre.“ (Ebd., S. 80.)

„Revolution“: Leidenschaft, Enthusiasmus, erfülltes Leben - *in*, nicht *nach* der Erhebung.²⁹⁷ Während hier das Motiv des Aufbruchs als Sich-auf-den-Weg-Machens positive, lebensschaffende Bedeutung hat – außer, daß um des eigenen Lebens willen anderer Leute Köpfe rollen müssen, ein Faktum, das in seiner Problematik nicht erörtert wird²⁹⁸ –, wird die lebenszerstörende Komponente und somit die Ambivalenz des Aufbruchmotivs besonders in „Der Irre“ deutlich. Dort fordert der rachehungrige Aufbruch des Irren mehrere Tote und den eigenen Tod. Anstelle der Straße des Ruhms²⁹⁹ des französischen Volkes, ist der Weg des Irren eine Odyssee des Schreckens wie auch der Aufbruch des Diebes nach Florenz (in der letzten Novelle) sinnlos und todbringend ist. Eine den Tod begleitende oder symbolisierende Metapher ist die Farbe Schwarz, mit der Verfall, Verzweiflung, ewige Finsternis u. a. assoziiert werden, die somit im gesamten Zyklus eine eindeutig negative Wertung erfährt.³⁰⁰ Ambivalent sind hingegen wiederum die Farben Weiß oder die Helle generell und Rot, oft im Bild des Feuers. So kann die Helle Geborgenheit symbolisieren („gewiegt von einer ewigen Helle“³⁰¹) und als fahle „schreckliche Helle“³⁰² todbegleitend sein; so kann das Rot des Feuers Aktivität bedeuten, Liebe und Leben verheißen, es kann aber auch Zerstörung und Tod symbolisieren.³⁰³ Ambivalent ist zudem das zentrale Motiv des Traums, der in seinen extremen Ausprägungen als Liebestraum positiv, als Todestraum negativ erlebt wird.

Weitere Aspekte des Todes-Pols, die in (fast) allen Novellen auftauchen, sind innere Leere und Einsamkeit sowie Aggressionen; analog entsprechen dem Lebens-Pol Momente der Kommunikation und Liebe. Die bildliche Umschreibung der extremen Kontraste als Pole bietet sich zwar an, muß hier aber insofern eingeschränkt werden, als die beiden *nicht* gleich gewichtig sind: der positive Pol des erfüllten Lebens erweist sich zumeist als illusionär, unwirklich oder transitorisch, er ist meist nur der schöne Schein, während das eigentliche Sein vom Tod bestimmt ist. Wenn das Gefühl der Liebe thematisiert wird, dann unter den Vorzeichen des Traums – und zwar des Traums, der nicht wahr wird –, des Vergänglichlichen und des Nicht-Erwidert-Werdens.³⁰⁴ Ein Gefühl der freundschaftlichen Verbundenheit kann hinsichtlich eines gemeinsamen Ziels entstehen (wie in „Der fünfte Oktober“); der unausweichliche, nahende Tod wirkt allerdings zerstörerisch auf jegliche Freundschaft (wie in „Das Schiff“). Der Kontrast vom Schein des Lebens und Sein des Todes zeigt sich u. a. auch bildlich, indem z. B. die Totenflecken auf dem Leichnam des zu Sezierenden verglichen werden mit „einem

²⁹⁷ Korte, H.: Georg Heym, Stuttgart 1982, S. 73.

²⁹⁸ Dieses Faktum wird als Akt verdienter Rache eher gerechtfertigt als problematisiert: „auf daß daraus eines Tages die Flamme der Rache aufginge, auf daß eines Tages die Arme dieser Tausende leicht wurden, beschwingt und fröhlich wie leichte Tauben beim Schnitterdienste der Guillotinenmesser“ (Heym, G.: Der Dieb, a. a. O., S. 17).

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 25.

³⁰⁰ Beispiele hierfür sind „schwarze Träume“ (ebd., S. 12) des Volkes und das „schwarze Blut des Todes“ (ebd., S. 54). Der Tod führt den fiebernden Kranken „durch schreckliches Dunkel“ (ebd., S. 72); der Tod ist eine Frau mit schwarzem Kleid (vgl. ebd., S. 93), und der Dieb erkennt, „daß nichts war, kein Leben, kein Sein, keine Welt, nichts, nur ein großer schwarzer Schatten um ihn herum.“ (Ebd., S. 142.)

³⁰¹ Ebd., S. 47.

³⁰² Ebd., S. 96.

³⁰³ Zum ‚positiven‘ Feuer vgl. z. B. ebd., S. 25, S. 55; zum ‚negativen‘ vgl. z. B. ebd., S. 96, S. 145.

³⁰⁴ Solcherart unerfüllte Liebe kennzeichnet das Verhältnis des kleinen Jungen zum Mädchen, des irren Diebes zur Mona Lisa und Jonathans zur Bettnachbarin. Der Liebestraum des Toten ist ebenfalls unreal und am Ende der Sektion endgültig ausgeräumt, und das als Umarmung erlebte ‚Liebesmoment‘ des Irren ist in Wirklichkeit ein Akt des Erwürgens.

riesigen schillernden Blumenkelch³⁰⁵ oder indem der Irre das beim imaginären Zertreten eines Schädels herausstritzende Gehirn empfindet „wie ein kleiner goldener Springbrunnen.“³⁰⁶ In diesem Fall ist der Bildvergleich nur *ein* Beispiel des krassen Kontrastes zwischen der verwirrten Wahrnehmung des Irren und der normalen Perspektive des Lesers bzw. des impliziten Autors³⁰⁷, ähnlich der ver-rückten Perspektive des Diebes und des sezierten Toten. Bei aller Gegensätzlichkeit der beiden Pole und ihrer verschiedenen Ausprägungsformen muß allerdings auch darauf hingewiesen werden, daß gerade mittels ihrer Gegenüberstellung in den einzelnen Geschichten, mittels des plötzlichen Wechsels zwischen ihnen auch ihr enges Nebeneinander betont wird. Beispiele hierfür sind die extremen Gefühls- und Wahrnehmungsschwankungen des Irren, der kleine Junge, der „an einem Tage den Becher der Seligkeit und den der Qual trank“³⁰⁸ und noch deutlicher der Dieb, bei dem die Gegensätze im „Gefühl unendlicher Seligkeit und unermeßlicher Qualen“³⁰⁹ ineinander übergehen.

Betrachtet man die modifizierten Wiederholungen verschiedener Aspekte in der Sukzession der Texte, z. B. die in allen Novellen vorhandenen Kontrastierungen, die Dominanz des Todes, die Charakterisierung der Figuren als Leidende, meist auch Einsame, so entsteht primär der Eindruck einer Intensivierung im Sinne von Verstärkung der Einzelaussagen im Zyklus. Bezüglich der genannten Beispiele bedeutet dies: Das Widersprüchliche, Schwankende erscheint vor der Folie des durchgängig präsenten Todes als daseinsbestimmendes Prinzip; die Vereinzlung des Menschen erscheint in ihrer Dominanz im Zyklus als kollektive Vereinsamung und generelle Kommunikationsstörung, die eben nicht nur einzelne Individuen betrifft. Natürlich sind in verschiedenen Novellen differierende thematische Schwerpunkte festzustellen, wie auch KORTE konstatiert: „Während in der Erzählung ‚Der fünfte Oktober‘ der Hunger, im Prosastück ‚Jonathan‘ Verzweiflung und Qual ins Bild gesetzt werden, ist es in der Novelle ‚Das Schiff‘ die Angst.“³¹⁰ Es läßt sich aber kein Steigerungsprinzip erkennen; zudem sind die unterschiedlichen Schwerpunkte durch eine enge Verwobenheit untereinander charakterisiert und bilden jeweils Variationsformen des Leidens. Dennoch sind gewisse Entwicklungen sichtbar und die Abfolge der Texte erscheint nicht unmotiviert, besonders bezüglich der Positionierung der Eingangs- und Schlußnovelle. Dies sei zunächst anhand des durchgängigen Traum-Motivs näher erläutert.

In der ersten Novelle manifestiert sich der Traum erst negativ (in Form vitalistisch-unerfüllter Essensträume und ‚schwarzer‘ Träume) und wandelt sich dann zu einem gemeinsamen „ewigen Traum von Größe“³¹¹, ein Traum, dessen Umsetzung aktiv erfolgt. Der Traum des Irren steht unter den Vorzeichen des Wahnsinns; aggressive wechseln mit idyllischen

³⁰⁵ Ebd., S. 53. Hier wird implizit auch Kritik am vitalistischen Lebenskult jugenstilhafter Prägung geübt.

³⁰⁶ Ebd., S. 32.

³⁰⁷ Auf die verrückte, d. h. rational nicht nachvollziehbare (Denk- und) Handlungsweise des Irren verweist auch SULZGRUBER, der feststellt: „daß die Handlungen des Irren nicht vorhersehbar sind.“ (Sulzgruber, W.: Georg Heym „Der Irre“ : Einblicke in die Methoden und Kunstgriffe expressionistischer Prosa, Wien 1997, S. 60.)

³⁰⁸ Ebd., S. 107.

³⁰⁹ Ebd., S. 114.

³¹⁰ Korte, H.: Georg Heym, a. a. O., S. 78.

³¹¹ Heym, G.: Der Dieb, a. a. O., S. 24.

Imaginationen; sein abschließender ‚Todestraum‘ ist allerdings sanft, wenn auch unreal. Ebenso angenehm wie unreal ist der Liebestraum des Toten in der „Sektion“. Eine Wandlung zum Negativen erfährt der Traum bei Jonathan: vom hoffnungsvollen Liebestraum über den negativen Fiebertraum hin zum Todestraum. In der folgenden Novelle gibt es nur noch den Todestraum (von der alten, pestbeulenübersäten Frau) ohne Hoffnungsschimmer. Die Geschichte des kleinen Jungen erzählt von der Desillusionierung eines Liebestraumes. In der Schlußnovelle erscheint der Traum als halluzinatorische ‚Visionen‘ des Diebes, angelische wie dämonische Visionen, die insofern positiv sind, als sie ihm einen Lebenssinn – die Überwindung des Bösen – geben, ein Sinn, der allerdings sogar aus der Perspektive des Diebes schließlich in Sinnlosigkeit, in die Erkenntnis des Tot-und-nichtig-Seins aller Dinge umschlägt. Eine vergleichbare Entwicklung hin zur tendenziell gesteigerten Negation bzw. Destruktion allen Glückes und Seins offenbart auch das leitmotivische Bild des Vogel(flug)s³¹². Eine lineare Entwicklung z. B. vom Lebens- zum Todes-Pol ist nicht feststellbar – die positiven Lebensmomente werden schon *innerhalb* der jeweiligen Texte relativiert –, aber eine deutliche Akzentuierung und Intensivierung des Todes auch mittels der Anordnung der Novellen.

Innerhalb der variierenden Leidensgeschichten bildet die erste Novelle den größten Kontrast zu den übrigen, da hier ein realer, sinnvoller Aufbruch stattfindet, und ein reales Glückserlebnis das Ende bildet: „Im Kontext des Novellenbuches ‚Der Dieb‘ ist die Novelle ‚Der fünfte Oktober‘ nicht nur vom Thema her eine Ausnahme. Das geschichtliche Exempel zeigt, was in den anderen Texten gerade nicht realisiert wird: den Umschlag in die vitalistische Befreiung.“³¹³ Wäre diese Novelle ans Ende gesetzt worden, so hätte sie einen positiveren Schlußpunkt gesetzt, eher als Aufruf zu Erneuerung³¹⁴ wirken können. In ihrer Setzung am Anfang destruieren bzw. relativieren die folgenden Novellen als Persionen des Aufbruchs, als Allegorien der Ohnmacht des Menschen gegenüber dem Tod ihr positives Potential. Die Relativierung dieses Textes im zyklischen Kontext kann soweit gehen, daß man auch *ihr* Ende als nur scheinhafte Erfüllung versteht: „Die Menschwerdung der Masse muß, als nur pathetisch-theoretisch genannte, Phrase bleiben, die von Heyms eigenem Naturszenarium der Un-

³¹² JENS beschreibt die Zentralität dieses Bildes (vgl. **Jens, I.:** Studien zur Entwicklung der expressionistischen Novelle, Tübingen 1953, S. 148). Das Bild wird in allen Erzählungen in verschiedenen Variationen und oft auch innerhalb einer Novelle ambivalent verwendet: vgl. z. B. den positiven Vergleich der Hoffnung mit dem „leise[n] Flügel eines kleinen Vogels“ (ebd., S. 60) und die spätere Beschreibung des Entsetzens als Flug eines großen weißen Vogels (vgl. ebd., S. 70) – während der große weiße Vogel in der Imagination des Irren Geborgenheit symbolisiert (vgl. ebd., S. 47). In den Schlußnovellen wird das zunächst mehr positive Vogelbild durch die Entlarvung als falsche Hoffnung (in „Ein Nachmittag“), sowie durch Umwandlung ins Bild des gewaltigen Kranichs (vgl. ebd., S. 96) und des riesigen, zerstörerischen Feuerdrachens (vgl. ebd., S. 142) demontiert.

³¹³ **Korte, H.:** Georg Heym, a. a. O., S. 75. KORTE weist auch auf den Bedeutungswandel der Symbolik in der ersten und letzten Novelle hin: „Die aus der Novelle ‚Der fünfte Oktober‘ bekannten Motive (Feuer, Flamme, Brand, Sonne) erhalten ihre Bedeutung nicht mehr durch die lebenssteigernde, lebenserfüllende Utopie des ‚Aufbruchs‘, sondern durch die Destruktion von Hoffnung im perspektivlosen Katastrophenbild am Ende der Novelle.“ (Ebd., S. 79.) Siehe auch AUSTS Statement, daß *Der Dieb* verschiedene Texte „zu einem Zyklus des Aufbruchs [vereint], dessen eigentliche paradiesische Richtung sich enigmatisch verkrümmt im Wahnsinn des Handelns und Leidens.“ (**Aust, H.:** Novelle, 2. überarb. Aufl., Stuttgart (u. a.) 1995, S. 151.)

³¹⁴ Man könnte allerdings argumentieren, daß die Historizität dieser Geschichte im Unterschied zu den anderen gerade die Vergangenheit, die zeitgenössische Unmöglichkeit einer solchen Erneuerung demonstriert und somit in jedweder Positionierung den Utopieverlust anzeigt. Dagegen spricht, daß hier das geschichtliche Ereignis *selbst* weniger interessiert, sondern nur als Beispiel eines vitalistischen Lebens- und Erneuerungswillens dient.

wahrheit überführt wird.“³¹⁵ Wenn auch Heyms Naturszenarium mehr der Unterstreichung der positiven Aussage dient als ihrer Entlarvung, stellt sich bezüglich dieser Erzählung als Teiltex des Zyklus allerdings durchaus die Frage, ob das Phänomen der ‚Menschwerdung‘ und des Vergessens der Qualen nicht nur ein transitorisches Moment darstellt bzw. nur während dieses Aufbruchs so erlebt wird. Eine Unterstützung erfährt die Rechtfertigung des Leidens in dieser Novelle – „Ihre Leiden waren geadelt“³¹⁶ – in der vorletzten Erzählung, in der am Schluß ebenfalls eine gewisse Rechtfertigung und Sinnggebung der Extremerfahrungen des Jungen erfolgt im Bild des kostbaren Gefäßes, „das durch viele glühende Flammen gewandert sein muß, ohne zu zerspringen.“³¹⁷ Diese zwei trotz allem tatsächlichen Leid gewissermaßen positiv endenden Geschichten bilden durchaus Hoffnungsmomente in der gesamtzyklischen Demonstration des Lebens als leidvollem Dasein. Da aber das Thema des Todes insgesamt deutlich überwiegt und in der zyklischen Sukzession nochmals vertieft wird bis hin zur absolut negativen Endaussage der letzten Novelle – der sowohl durch ihre Positionierung als auch ihre Titelgleichheit mit dem gesamtzyklischen Titel³¹⁸ besonderes Gewicht verliehen wird –, wird das hier gezeichnete düstere Lebensverständnis eher geringfügig relativiert.

3.5.2.2 Kasimir Edschmid: *Die sechs Mündungen*

Edschmids Erzählzyklus *Die sechs Mündungen* ist nahezu in Vergessenheit geraten und ruft, wenn überhaupt, nurmehr literarhistorisches Interesse hervor. Kritikwürdig sind nicht allein die holprige Erzählweise, stilistische Fehlgriffe, Inkonsistenz der Figurenzeichnung u. a., fragwürdig sind vor allem auch die Inhalte bzw. ihre gefährlichen ideologischen Implikationen³¹⁹. Diesbezügliche Kritik wurde mehrfach geübt³²⁰, so daß hier eine Erläuterung der (offensichtlichen) Mängel überflüssig erscheint. Trotz aller ästhetischen wie ethischen Kritik bietet sich das Werk in diesem Kontext zur Kurzanalyse an. So können *Die sechs Mündungen* als seinerzeit durchaus neue Akzente setzendes, exemplarisches Zeugnis expressionistischer Prosa gelten, in dem sich verschiedene expressionistische Tendenzen deutlich zeigen, wie z. B. die Bevorzugung eines parataktischen Satzbaus, die wuchtige Bildlichkeit, das – z. T. ungewollt komische – Pathos des Ausdrucks sowie der durchgängige Vitalismus, der besonders

³¹⁵ **Liede, H.:** Stiltendenzen expressionistischer Prosa, a. a. O., S. 173. Trotz aller hoffnungsvoll-positiven Symbolik des Naturszenariums generell und der Sonnenmetapher insbesondere weist BRIDGWATER zu Recht auf die Ambivalenz des Sonnenuntergangsmotivs hin (vgl. **Bridgwater, P.:** Poet of Expressionist Berlin, a. a. O., S. 260).

³¹⁶ **Heym, G.:** Der Dieb, a. a. O., S. 24.

³¹⁷ Ebd., S. 107.

³¹⁸ Zur Funktionalität des Titels vgl. **Ibler, R.:** Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik, a. a. O., S. 53.

³¹⁹ Die Kritik an faschistoiden Tendenzen des Expressionismus, die besonders in der Expressionismus-Debatte heiß diskutiert wurden, erscheint am Beispiel Edschmids berechtigt, wie auch KEMPER bemerkt: „Diese Ideologie und die ihr entspringenden ‚Mannesideale‘ enthalten unverkennbar Elemente, die sich im ‚Dritten Reich‘ noch verheerend auswirken sollten.“ (**Vietta, S.; Kemper, H.-G.:** Expressionismus, a. a. O., S. 340.)

³²⁰ So liefert ARNOLD eine vernichtende, z. T. überspitzte Kritik an Edschmids gesamtem expressionistischen Schaffen (vgl. **Arnold, A.:** Prosa des Expressionismus : Herkunft, Analyse, Inventar, Stuttgart (u. a.) 1972, S. 108ff). Vgl. dagegen die differenzierte Kritik KEMPERs, der nicht nur plakativ anprangert wie ARNOLD, sondern auch die Hintergründe einer solchen Dichtung erforscht. Hauptkritikpunkte sind dabei: „das Sprunghafte und Holzschnittartige des Erzähldukus, die mangelnde psychologische Durchdringung, die monomanische Ausrichtung auf heldische Aktionen, die Vorliebe für eruptive Affekte, die Abneigung gegen beinahe jede Art von Exploration, die Ungeschichtlichkeit, das soziale ‚disengagement‘ [...] sowie die Verherrlichung eines vom Bizeps kontrollierten Irrationalismus.“ (**Vietta, S.; Kemper, H.-G.:** Expressionismus, a. a. O., S. 339.)

im Edschmidschen Entwurf des ‚Neuen Menschen‘ zutage tritt³²¹. Abgesehen von pragmatischen Gründen der Auswahl (der geringen Anzahl an Prosazyklen generell und speziell im ‚lyrischen‘ Frühexpressionismus) ist dieser Zyklus auch insofern interessant, als er im Unterschied zu Heyms Novellenzyklus dem utopischen Expressionismus zuzuordnen ist und doch hinsichtlich zyklischer Strukturen auch Berührungspunkte mit Heyms Werk aufweist.

Wie in *Der Dieb* sind auch hier die Protagonisten der verschiedenen Novellen nicht identisch, ebenso wie die konkrete Handlung (bzw. bei Edschmid partiell auch die Erzählweise) durchaus variiert, was in einer recht selbständigen Wirkung der Novellen resultiert. ORT lokalisiert dieses Werk gattungstypologisch entsprechend „zwischen Novellenzyklus und leitmotivisch integrierter Sammlung“³²². Dennoch fördern Titelgebung, Prolog und die ungewöhnliche Markierung des Werkschlusses mit „Ende“ die Wahrnehmung der Novellensammlung als Einheit, insbesondere mittels des Prologs, in dem mit der Erklärung der Benennung auch die thematische Verbundenheit der sechs Novellen herausgestellt wird: „die die sechs Mündungen heißen, weil sie von verschiedenen Seiten einströmen in den unendlichen Dreiklang unserer endlichsten Sensationen: – des Verzichts – der tiefen Trauer – und des grenzenlosen Todes“³²³. Wichtiger als die gewissermaßen rahmenbildenden Elemente sind allerdings die frappanten Affinitäten zwischen den einzelnen Figuren und ihren Handlungen, wenn man von den individuell-konkreten Gegebenheiten abstrahiert; wichtiger sind die deutlichen motivisch-thematischen Interdependenzen der Texte selbst, die den zyklischen Charakter des Werkes konstituieren.

Als Grundthematik aller Novellen kann man die Darstellung von ‚heroischer‘ Aktion entsprechend heldenhafter Figuren bezeichnen. Einzelne Beispiele ‚heldischer‘ Aktionen sind: in der ersten Novelle das Duell zur Verteidigung der Ehre Helens, bei dem der Protagonist Raoul seinen Kontrahenten gezielt erschießt; in der zweiten die schlagkräftige Verteidigung Jehans gegenüber den Aussätzigen sowie sein Verzicht auf Beatrix, als bei ihm die Pest ausbricht; in der dritten Rodriguez’ Lebensrettungsaktion seiner Braut Maintoni als auch – bzw. laut Erzählerkommentar stärker noch³²⁴ – ihr Tritt ins Gesicht des Sterbenden, der ihren Bräutigam ermordet hat; in der vierten die Rettung Fifis vor einem Überfall und Fifis außerordentlicher Tanz für ihren Retter Franz; in der fünften die gnadenlose Jagd eines berüchtigten Seeräubers sowie der vorläufige Verzicht auf die Geliebte um des Kampfes und Sieges willen. In der letzten Erzählung äußert sich die heldische Aktion als Kraft- und Mutprobe des Protagonisten, der mittels dieses Beweises seiner Männlichkeit als einziger Verlobter in einer Männerrunde anerkannt werden will. Schon in diesen ausgewählten Beispielen deuten sich wichtige thematische Invarianten wie Kraft, Gewalt, Mut und Sexus an. Hinter all diesen ‚heroischen‘ Aktio-

³²¹ Daß dieser ‚neue Mensch‘ sich letztlich als ‚alter Adam‘ entpuppt, wie im weiteren Verlauf verdeutlicht wird, schmälert dabei nicht die Tatsache des (Versuchs eines) ‚Neuen Menschen‘-Entwurfs. Im vitalistischen Entwurf zeigt sich dabei, wie schon ENGELS bemerkte, „die Sehnsucht nach dem unbewußt lebenden Menschen ohne zerfasernde Selbstbeobachtung, den durch Reflexion ungebrochenen, lebensunmittelbaren Menschen“ (Engels, G.: Der Stil expressionistischer Prosa im Frühwerk Kasimir Edschmids, Köln 1952, S. 8).

³²² Ort, C.-M.: Zyklische Dichtung, a. a. O., S. 1112.

³²³ Edschmid, K.: Die sechs Mündungen, Leipzig 1915.

³²⁴ Vgl. ebd., S. 97.

nen der insgesamt einfachen³²⁵, standhaften, stolzen und aktiven Charaktere³²⁶ scheint die Utopie eines vitalistisch-natürlichen Lebens auf, was bei Edschmid heißt: eines relativ unzivilisierten bzw. auf primitiven Regeln, auf traditionell-festem Ehrenkodex fundierten, primär trieb-, intuitions- und willensgesteuerten Daseins. Die deutlich „regressive Tendenz der utopischen Konstruktionen“³²⁷ äußert sich sowohl in der Lebenskonzeption als auch im Menschenbild bzw. im ‚Neuen Menschen‘ Edschmidischer Prägung, wie KEMPERS Analyseergebnis zur ersten Novelle exemplarisch verdeutlicht: „Der umfassenden Reduktion des Menschenbildes entspricht die Flucht des Helden in die Scheinbarkeit der Cowboy-Idylle als einer gleichsam archaischeren Form gesellschaftlichen Zusammenlebens [...]. In Wirklichkeit sind die dort das Zusammenleben regulierenden Prinzipien nur das primitivere Spiegelbild der zivilisierten Gesellschaft, die der Held verlassen hat.“³²⁸ Über die tatsächliche Regressivität der angestrebten Erneuerung hinaus offenbart diese Novelle, in der sich am deutlichsten ein Wandel des Protagonisten vom ‚alten‘ zum ‚neuen‘ Menschen vollzieht (gegenüber den anderen mehr von vornherein im Sinne des einfach-vitalen Daseins gestalteten Figuren), implizit auch das Widersprüchliche und Illusorische des Wandels selbst.³²⁹ Abgesehen von diesem und anderen Kritikpunkten stellt sich nun primär die Frage, wie sich die Themen und Motive, die mit der heroischen Aktion im hier verstandenen Sinne assoziiert sind, genauer fassen lassen und welche Relationen zwischen den verschiedenen Aspekten des semantischen Zentrums bestehen.

Die von Edschmid selbst im Prolog genannten und auch in allen Novellen auftauchenden Darstellungsaspekte spielen eine nicht so wesentliche Rolle wie intendiert bzw. wie von Edschmid befunden, so daß JENS bemerkt, in den Geschichten seien nicht wirklich „grenzenloser Tod, tiefe Trauer und Verzicht, sondern ‚Kraft‘ und ‚Liebe‘ in ihren Entartungsformen ‚Bizeps‘ und ‚Sexus‘ [gestaltet].“³³⁰ Die Edschmidischen ‚Sensationen‘ sind eng verknüpft mit diesen zwei zentralen Themenbereichen, die hier als ‚Stärke‘ und ‚Liebe‘ bezeichnet und im umfassenden Sinne, d. h. auch verwandte Themenaspekte miteinbeziehend, verstanden werden. Der Begriff der ‚Stärke‘ meint primär körperliche Kraft und damit assoziierte physische Fähigkeiten und schließt auch den wichtigen Gewaltaspekt mit ein. Er impliziert aber auch innere Stärke, hier insbesondere in den Konfigurationen des Mutes und der Willenskraft – wo-

³²⁵ Zeichen der ‚Einfachheit‘ sind neben den nicht-reflexiven, irrational-intuitiven Handlungen der Protagonisten und dem Vorherrschen des Faustrechts auch traditionelle Werte wie Frömmigkeit (Beatrix, Rodriguez, Fifi) oder Elternverehrung (Joaquin).

³²⁶ Neben diesen bei allen Charakteren (mehr oder weniger) ausgeprägten Eigenschaften zeigen sich insbesondere zwischen Männern und Frauen auch gewisse Differenzen. So sind die Frauen im allgemeinen hingabebereiter als die Männer (besonders Juana), sind z. T. mehr durch Demut als durch Stolz gekennzeichnet (besonders Fifi und Beatrix), während die Männer eher verzichten können und willensstärker sind.

³²⁷ **Krull, W.:** Prosa des Expressionismus, a. a. O., S. 60.

³²⁸ **Vietta, S.; Kemper, H.-G.:** Expressionismus, a. a. O., S. 340.

³²⁹ So mißfällt Raoul das „Mißverhältnis seiner Situation und seiner Anlage und Natur“ (**Edschmid, K.:** Die sechs Mündungen, a. a. O., S. 7) und er bricht auf, ein ihm gemäßeres, selbstbestimmteres Leben zu führen. Dabei wird weder von Raoul realisiert noch vom Erzähler konstatiert, daß auch dies neue Leben Verstellungen und somit ‚unnatürliches‘ Verhalten impliziert, wie z. B. in seiner Nachahmung des Seemannsganges. Des weiteren kommt er nur über seine Kultiviertheit und sein Bücherwissen (also über den ‚alten‘ Raoul) mit Helen in Kontakt: d. h., er hat diese frühere Prägung weder ganz abgelegt noch ist sie tatsächlich so überflüssig geworden, wie die Erzählung ansonsten glauben machen möchte.

³³⁰ **Jens, I.:** Studien zur Entwicklung der expressionistischen Novelle, a. a. O., S. 219. Die Bewertung des Sexus als *Entartungsform* der Liebe wird hier allerdings nicht geteilt.

bei diese allerdings in erster Linie als Voraussetzungen der Umsetzungen körperlicher Kraft in heldische Aktionen dienen. ‚Liebe‘ tritt tatsächlich primär in Form von sexueller Begierde auf, aber es werden auch humanistische Aspekte wie Mitleid und Nächstenliebe angedeutet.

Körperliche Kraft ist besonders den männlichen Helden vorbehalten und äußert sich entweder in direkten Beschreibungen ihrer kräftigen Körper und ihrer physischen Belastbarkeit³³¹ oder eher indirekt in der Schilderung von Gewaltakten, wie z. B. bezüglich Franz' Rettung Fifis: er „packte einen Mann am Genick und schmiß ihn zurück, daß sein Körper krachend an die Stakete knallte und an ihnen [sic] wie eine dumpfe Masse niedersank.“³³² Bei den weiblichen Heldinnen zeigt sich körperliche Energie, wenn überhaupt, mehr in physischen Fertigkeiten wie Fifis unermüdlichem Tanz oder Maintonis ertragreichem Aalfang und insgesamt nur einmal in einer Gewalttat, dem besagten Tritt ins Gesicht. Die männlichen Helden hingegen charakterisiert ihr gewalttätiges Vorgehen, so z. B.: „Da lernte er [Raoul] auch dies: nahm den Hund und warf ihn die fettglänzende Treppe hinunter. Und hatte nun Respekt.“³³³ Oder: Jehan „erschlug ein paar der Angreifer“ und ging „lässig, hochmütig den freien beschienenen Waldweg weiter.“³³⁴ Nicht so sehr die Darstellung von Gewalt selbst ist zum Hauptkritikpunkt an Edschmids Novellen geworden, sondern die bejahende, z. T. verherrlichende Darstellungsweise³³⁵, die fast durchweg positive Bewertung roher Gewalt. Diese erscheint hier als ‚notwendig‘ in Situationen der Gefahr, in Verteidigungs- und Rettungsaktionen, die den solcherart Gewalttätigen nicht ab-, sondern aufwerten. Gewalt ist hier ferner gerechtfertigt, wenn sich (scheinbar) nur durch sie ein bestimmtes Ziel erreichen läßt³³⁶, zudem erscheint sie heroisch als Ausdruck von ‚Liebe‘³³⁷. Solcherart motivierte gewalttätige Handlung wird befürwortet; geschieht sie allerdings rein aus egoistischen Trieben, in rücksichtsloser, fanatischer Nichtbeachtung der dringenden, ja lebensnotwendigen Bedürfnisse anderer – nur in diesem einen Fall wird sie kritisiert und führt auch zum gewaltsamen Tod des solcherart agierenden Las Casas.³³⁸ Die rein egoistisch ausgerichtete Willenskraft, der unbedingte, fanatische Wille, Juana noch am gleichen Abend zu sehen, wird Las Casas zum Verhängnis. Ansonsten werden Mut, Willenskraft, körperliche Stärke und Gewalt konsistent positiv dargestellt.

Der zweite zentrale Themenbereich, die Liebe, meint besonders die sexuell-erotische Anziehung zwischen Mann und Frau. So ist es bezeichnend, daß alle Heldinnen über ihr Äußeres

³³¹ Siehe z. B. die Beschreibung von Maintonis Vater: „Die Muskeln brachen wie Wülste hervor“ (**Edschmid, K.:** Die sechs Mündungen, a. a. O., S. 76) und von Rodriguez: „Sein Körper war schlank und von wunderbarem Zusammenspiel der Gelenke“ (ebd., S. 77) sowie: „Rodriguez, dessen braune Rückenmuskeln im Takt des Ruderns fächerhaft zusammenschneideten und wieder unter der Haut verliefen.“ (Ebd., S. 81.) Siehe auch die Schilderung der Eisenbahnfahrt des blinden Passagiers Yup (vgl. ebd., S. 210ff.).

³³² Ebd., S. 114.

³³³ Ebd., S. 13.

³³⁴ Ebd., S. 35.

³³⁵ KRULL konstatiert: „die meisten seiner Novellen und Romane zeichnen sich durch eine bloße Verherrlichung gewaltsamer Zerstörung aus.“ (**Krull, W.:** Prosa des Expressionismus, a. a. O., S. 52.)

³³⁶ So zerdrückt Las Casas das Lieblingswiesel des Königs, um diesem seinen Mut zu zeigen und um die Erlaubnis der Jagd Yousoufs zu erreichen, was ihm auch gelingt (vgl. **Edschmid, K.:** Die sechs Mündungen, a. a. O., S. 136).

³³⁷ Als Akt des Mitleids (und der Selbstbefreiung) wird z. B. Jehans Tötung seines Hühnerhundes dargestellt (vgl. ebd., S. 66).

³³⁸ Vgl. ebd., S. 191ff.

attraktiv für die jeweiligen Helden werden, wobei besonders ihre Haare³³⁹, ihre Blässe – die zugleich konventionellerweise eine Art innerer Reinheit symbolisiert³⁴⁰ –, aber auch die Beine³⁴¹ oder die Figur³⁴² als erotische Stimuli dienen. Auffällig ist jedoch, daß die Frauen insgesamt ihr sexuelles Begehren expliziter äußern, ihm stärker unterworfen sind als die Männer (wie Juana, die Las Casas unbedingt verführen möchte) und anhänglicher sind als sie (wie Beatrix, die nicht ohne Jehan leben will). Neben der Figurenkonstellation und Schilderung attraktiver Männer und Frauen wird die Wichtigkeit des Themas ‚Liebe‘ auch in den vorangestellten Motti der vierten und fünften Erzählung demonstriert, wobei das gefühlvolle Stadler-Zitat der vierten Novelle („Und niemals wieder war Liebe so sanft, demütig und rein, so voller Musik wie da“) gewissermaßen vom pragmatischeren Ansatz des Mottos der fünften („ich glaube indessen, daß, hier wie überall, Liebe eine Kunst ist wie das Reiten und Flöteblasen“) relativiert wird bzw. zumindest durch einen anderen Aspekt erweitert wird.

Interessant ist, daß die Heldentaten häufig durch eine Form von Liebe motiviert werden, wie insbesondere alle Rettungsaktionen dokumentieren, daß also die beiden Themenbereiche eng verknüpft sind und – anders als Heyms Lebens-/Todesthematik – keine polare oder dialektische Struktur bilden. Dies zeigt sich auch in der Charakteristik des heldischen Verhaltens insgesamt als Zusammenspiel von ‚Liebe‘ und ‚Stärke‘ in diversen Variationen³⁴³ bzw. der entsprechenden Charakterisierung des Helden, wie z. B. explizit bei Franz: „Sein Gesicht hatte eine vollendete Güte, die das Kühne und Auffallende dieses Profils in einen seltsamen Adel steigerte.“³⁴⁴ Andererseits können aber Werte des einen Bereichs mit denen des anderen konkurrieren, so daß vorübergehend auf die Liebe verzichtet wird, um die eigene Stärke zu beweisen (wie bei Yup und Las Casas) oder aber um des als höher angesehenen Wertes der inneren und äußeren Freiheit willen (wie bei Raoul und Jehan). Die Liebe selbst wird hierdurch nicht ambivalent, sondern stellt immer einen Wert dar. Das Ausmaß dieses Wertes wird allerdings von den verschiedenen Charakteren differierend eingeschätzt, so daß insgesamt leichte Bedeutungsmodifikationen entstehen. Die in allen Erzählungen als nicht andauernd, als letztlich unerfüllt dargestellte Liebe zwischen Mann und Frau erscheint nicht als prinzipielle Unmöglichkeit der Kommunikation, als grundsätzliche Vereinsamung des modernen Menschen. Sie stellt vielmehr z. T. einen selbst gewählten Verzicht auf eine durchaus mögliche Alternative und z. T. einen durch tragische Umstände oder eigenes Verschulden herbeigeführten Verlust dar.

³³⁹ So findet Raoul Helen anziehend, als er sieht, „daß sie zwei schwere Zöpfe hatte und ihren Nacken mit elastischen [sic] Trotz hochtrug.“ (Ebd., S. 18.) Auch Maintoni ist attraktiv: „Maintoni hatte goldene, glänzende Zöpfe, die wie Seide herabfielen [...]. Ihre Brauen waren halb blau und halb schwarz und waren lang und so fein wie der Schatten einer Feder.“ (Ebd., S. 92.)

³⁴⁰ Vgl. z. B. ebd., S. 47.

³⁴¹ Vgl. ebd., S. 104.

³⁴² So z. B. bei Juana: „Ihre Glieder rauschten unter der dünnen Decke. Wie sie auffuhr, sah er nur das Innige ihrer Form, den Druck des Körpers in den Kissen – und dann roch er sie.“ (Ebd., S. 139.)

³⁴³ Zum Beispiel ist der ‚neue‘ Raoul gleichermaßen durch mitleidende Anteilnahme (vgl. ebd., S. 14), durch kameradschaftliche Nächstenliebe (vgl. ebd., S. 20f.), durch die Liebe zu Helen (vgl. ebd., S. 29) wie durch gewaltsames Vorgehen (vgl. ebd., S. 25) charakterisiert.

³⁴⁴ Ebd., S. 104.

Betrachtet man den poetischen Ablauf, so kann nur bestätigt werden, was die Beschreibung der fest miteinander assoziierten Komponenten der ebenfalls eng verknüpften Themenbereiche schon indiziert: die deutliche Dominanz des hier nur leicht variierenden zyklischen Kohärenzprinzips. Stärker als bei Heyms Erzählzyklus, in dem insgesamt auch Ambivalenzen und Relativierungen festzustellen sind, läßt sich eine summativ-häufende Intensivierung und Bekräftigung der Einzelaussagen im Zykluskontext, die Schilderung heroischer Aktion im Sinne eines regressiv-vitalistischen Daseins in verschiedenen, aber einander sehr ähnlichen Ausprägungen feststellen. Entsprechend dieser einseitig-einsinnigen Darstellung einer geschlossenen Lebenssicht dienen, wie LIEDE richtig bemerkt, die historischen Stoffe und Gestalten nicht der „Erkenntnis von Geschichte“, sondern der partiell exotischen „Illustration eines Immergleichen“³⁴⁵, der universalen Verallgemeinerung und Verabsolutierung des proklamierten Lebensideals. Hier steht im Unterschied zu den meisten anderen expressionistischen Zyklen die einheitsstiftende Funktion, die Konstitution einer in sich gerundeten Totalität im Vordergrund. Strukturell den eher leicht variierenden Zyklen Heyms oder Georges verwandt, ist der Darstellungsinhalt jedoch – anders als in der symbolistisch-autoreferentiellen Schaffung einer ästhetischen Gegensphäre zur Realität, anders aber auch als in der Heymschen Reduktion von Wirklichkeit auf die düsteren Aspekte des als krisenhaft erlebten Daseins – trotz aller expressionistisch-innovatorischer Momente in seinem bewußten Rückgriff auf vergangene Normen und Ideale als antimodern einzustufen.

Die regressiv-eskapistische Ausklammerung und Abwendung von modernem Leben wird hier gewissermaßen auch mittels des poetischen Ablaufs vollzogen. Die erste Novelle beschreibt den Ausbruch des Helden aus der modernen Welt, während die folgenden Erzählungen entweder in früheren Zeiten bzw. in natürlicheren Lebensräumen spielen oder die modernen Erfahrungen, die in der Anfangsnovelle angesprochen werden, nicht mehr thematisieren. Das den ganzen Zyklus begleitende Motiv des Sich-auf-den-Weg-Machens, der *Bewegung* im wahrsten Sinne des Wortes, erscheint als Aufbruch aus der ‚alten‘, d. h. modernen Welt. Diese ist gekennzeichnet durch die Isoliertheit, Einsamkeit und innere Leere des Helden, dem alles gleichgültig und gleichwertig erscheint³⁴⁶, die Reflexivität seines Denkens, die Verunsicherung bzw. eine Identitätskrise andeutende Infragestellung der eigenen Gedanken sowie das Erlebnis technischer Innovationen³⁴⁷. Dieser Auf- und Ausbruch kann als Moment der modernen Sinnsuche, wie sie sich häufig in zyklischer Form manifestiert, interpretiert werden; das Ziel ist hier jedoch schnell gefunden: im ‚neuen‘, d. h. vormodernen Menschen. Die Platzierung dieser Novelle am Anfang hat demnach programmatischen Charakter.

Trotz der nur geringfügigen Variation erscheint auch die weitere Abfolge der Novellen nicht als völlig beliebig, sondern durchaus bedeutungshaltig. So wird im sukzessiven Verlauf das Ideal des heldischen Menschen leicht relativiert: während die Helden der ersten vier Novellen eigentlich nur positiv dargestellt werden, wobei die Protagonisten der vierten Novelle

³⁴⁵ **Liede, H.:** Stiltendenzen expressionistischer Prosa, a. a. O., S. 145.

³⁴⁶ Vgl. **Edschmid, K.:** Die sechs Mündungen, a. a. O., S. 1f.

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 4.

etwas weniger heldenhaft wirken³⁴⁸, wird an den (immer noch heldenhaften) Figuren der letzten beiden Novellen doch implizit oder explizit auch Kritik geübt. Bei aller eindeutig gerechtfertigten Kritik an Edschmid sollten diese die Helden-Ideologie etwas relativierenden Momente der letzten beiden Novellen – in den verheerenden Folgen eines zu egoistischen ‚heroischen‘ Handelns und einer (überflüssigen) Mutprobe – nicht übersehen werden. Die Konsequenz dieses Verhaltens ist in beiden Fällen der Verlust der geliebten Frau, einmal durch den Tod des Mannes, einmal durch das Verrücktwerden der Frau. Nicht nur der Held, auch die Heldin der vorletzten Novelle wird mittels Erzählerkommentar kritisiert.³⁴⁹ Allerdings wird letztlich weniger das auf Kraft- und Mutbeweis ausgerichtete Ideal selbst in Frage gestellt, sondern bei Las Casas eher der Fanatismus seines Wollens, das Fehlen jeglichen Mitgefühls mit seinen Untergebenen und bei Yup mehr die Unaufrichtigkeit gegenüber seiner Verlobten Laura³⁵⁰. Das geschlossen-konsistente, heldische Lebensideal bleibt somit unangestastet; nur ein ‚falsch‘ verstandener Heroismus erscheint selbst bei Edschmid als kritikwürdig.

3.5.3 Resümee

Der übergreifende Vergleich der auf den ersten Blick so verschiedenen Zyklen ergibt hinsichtlich der Zyklus-kategorie eine deutliche Gemeinsamkeit: die Zugehörigkeit zum Variationszyklus. Dieser erscheint in zwei Ausprägungen: einmal in Form leichter, einmal deutlicher Variation, wobei erstere eher verstärkende, zweite mehr relativierende Wirkung zeigt. Entsprechend läßt sich bei Heym und Edschmid eine deutliche Unität, eine enge Umkreisung des einen Themas feststellen, während die Grundthematik bei Stramm und Werfel (reduktionistisch betrachtet) dualistisch zur Entfaltung kommt. Die gegenseitige Relativierung tendenziell kontrastiver Bedeutungsmomente sowohl innerhalb einzelner Gedichte als auch im ‚schwankenden‘ poetischen Ablauf führt den Leser zu ständigen Revidierungen seiner Interpretation bzw. steigert das Sinnpotential, die Ambiguität des Zyklus insgesamt. Dies kommt am deutlichsten bei Stramm³⁵¹ zum Vorschein, am wenigsten bei Edschmid. Auch im ‚verstärkenden‘ Variationszyklus kann Mehrdeutigkeit eine wichtige Rolle spielen, wie die disparaten Bedeutungsmomente z. B. des Aufbruchsmotivs oder der Totenwelt bei Heym demonstrieren, wiewohl die Gesamtaussage keine Spannung zwischen zwei Polen aufrechterhält, sondern den einen Pol eindeutig favorisiert.³⁵² Tendenzen zur Auflösung der Gegensätze in ihrer Verschmelzung zeigen sich in allen Zyklen außer Edschmids: bei Heym insbesondere

³⁴⁸ Von allen Frauenfiguren erscheint Fifi am ehesten als Opfer, das sich, auch als ihr eine Alternative eröffnet wird, nicht aus ihrer Opferrolle befreit. Franz wiederum ist so stolz und verletzt, daß er ihren Versuch, ihm ihr Verhalten mittels ihres hingebenden Tanzes zu erklären, nicht versteht.

³⁴⁹ Einmal wird Juanas Denken pauschalisiert als eingeschränktes, falsches Denken der ‚Frau im allgemeinen‘ explizit angeprangert: „wie sie [die Frauen allgemein u. Juana speziell] nur aus gekränktem Eros heraus denken können und tun“ (ebd., S. 156). Zum anderen ist auch ihr Verhalten am Schluß – keine Trauer um den Geliebten, sofortige Hinwendung zu seinem Mitstreiter und Rivalen – nicht unbedingt gänzlich positiv einzustufen.

³⁵⁰ Dennoch wird hier zumindest die Frage gestellt, ob dieser Mutbeweis nötig war: „Yup dachte aber auch, daß er nicht hätte zu wetten brauchen, daß er es wegen Laura vielleicht nicht hätte tun dürfen (darüber war er sich allerdings nicht ganz klar, denn Laura hatte ihn immer angehalten, den Instinkten seiner Kraft nachzugehen, [...]), und er fühlte, indem er überlegte, daß er nur gewettet hatte, weil einer wegen seiner Verlobung seinen Mut bezweifelt hatte.“ (Ebd., S. 216.)

³⁵¹ Hier fehlen die gliedernden Teilzyklen der anderen Gedichtzyklen; die Sinnbezüge herstellende Tätigkeit des Rezipienten wird auch hierdurch in besonderem Maße gefordert.

³⁵² Bei Heym relativieren sich die Pole nicht gegenseitig, sondern die ‚Schwäche‘ des einen (positiven) Pols dient eher der Bekräftigung des anderen (negativen) Pols.

als Gleichsetzung von Leben und Tod, im Prosazyklus auch als Vereinigung von Wahn und Realität, bei Werfel in der paradoxen Gleichzeitigkeit von Nähe und Distanz der Menschen zueinander, bei Stramm als beständiger Wechsel zwischen den Antinomien, so z. B. als Ineinandermünden von Liebe und Haß.³⁵³

Die Wahl einer nicht teleologisch ausgerichteten Kompositionsform, mittels der ein letztlich Gleichbleibendes vertiefend gestaltet wird, wobei diese solcherart ‚statische‘ Grundthematik sich hier mit dem komplex-wesentlichen Phänomen des Lebens selbst³⁵⁴ befaßt und somit jeweils eine gewisse Lebenssicht vermittelt, läßt eine Disposition zu zyklischem Denken im Sinne zyklischen Daseinsverständnisses erkennen. Bei Heym und Edschmid offenbart sich dies in der Darstellung eines zeitüberdauernden Ewig-Gleichen mit nur geringen Abwandlungen³⁵⁵ – die zyklische Schwankung tendiert gewissermaßen gegen Null –, während bei Stramm gerade der ewige Wechsel als Lebensprinzip erscheint. In Heyms *Der Dieb* deutet sich – besonders, wenn man Anfangs- und Endgeschichte fokussiert – neben dem durchgängig dominierenden Negativen auch eine finale Entwicklung der zusätzlichen Steigerung dessen an; bei Werfel zeigt das Gesamtbild durchaus eine Progression in der Suche nach liebendem Daseinsbewußtsein. Dennoch erscheint die Entwicklung bei Heym insgesamt als Intensivierung des von vornherein Gegebenen, während der variierende Mittelteil den Schwerpunkt von *Wir sind* bildet und auch das Ende des Zyklus ein ‚Weiter‘ der Suche suggeriert. In keinem der Zyklen läßt sich eine Abfolge kausaler oder narrativer Art feststellen; die sukzessiven Verkettungen der Gedichte oder Novellen sind vielmehr variierend-assoziativer Natur.

Der Eindruck der Offenheit der variierenden Zyklen, die generell um andere Texte erweitert werden könnten, wird z. T. durch andere Elemente betont, z. T. zurückgenommen. So verstärkt die ausgeprägte Variation (im Versuch der Vielheitserfassung bei Werfel, in den mitunter fragmentarisch anmutenden ‚Momentaufnahmen‘ bei Stramm) den Eindruck der zyklischen Offenheit. Die leichte Variation – in *Der Ewige Tag* auch unterstützt durch die Uniformität der Form – akzentuiert hingegen die innere Einheit und Geschlossenheit der Zyklen Heyms und Edschmids. Zum einen dominiert also die spezifisch moderne Vielfalt in der Einheit, zum anderen, traditionelleren Zyklen vergleichbar, die Einheit in der Vielfalt, wiewohl hier bedacht werden muß, daß Heyms ‚eindimensional‘ destruktiv-düstere Aussage eine spezifisch moderne, krisenhafte Bewußtseinslage widerspiegelt, während Edschmids Konstruktion einer konsistenten Gegenwelt zum modernen Leben regressiv-eskapistische Züge trägt. Allerdings reflektieren alle Zyklen in unterschiedlicher Ausprägung neben dem Totalitätsverlust

³⁵³ In diesem Miteinander der Gegensätze zeigt sich auch eine Parallele zum Mythos, verstanden als „ein Erlebensraum, der durch seinen Gegensatz zur Welt des Logos und der Geschichte geprägt ist [...]. Antinomien sind für das mythische Bewußtsein höchstens innerlich zusammengehörige Polaritäten“ (**Kemper, H.-G.**: Nachwort, in: Georg Trakl: Werke, Entwürfe, Briefe, Hrsg.: Ders.; F. R. Max, Stuttgart 1984, S. 316). Die im folgenden angesprochene Disposition zu zyklischem Denken und der Anschein zeitloser Gültigkeit sowie die Favorisierung des Irrationalen bei allen hier besprochenen expressionistischen Zyklen bilden weitere Gemeinsamkeiten.

³⁵⁴ In der Befassung mit einem solcherart hintergründig-komplexen, ‚wesentlichen‘ Thema allgemein und mit dem Phänomen des Lebens speziell – wenn die inhaltlichen Aussagen auch unterschiedlich sind – zeigt sich eine deutliche expressionistische Gemeinsamkeit der ansonsten so andersartigen Autoren.

³⁵⁵ Die Elemente, die dabei nicht ins jeweilige konsistente Weltbild des Ewig-Gleichen passen, werden entweder einfach ausgeklammert (Edschmid) oder im Laufe des Zyklus gründlich ad absurdum geführt (Heym).

auch eine neue Totalitätsbildung. Der Totalitätsverlust offenbart sich dabei in der Aufspaltung des semantischen Zentrums, in vielfältigen Ambivalenzen, im Verlust kausaler Bindungen, im Moment der tendenziell un abgeschlossenen Suche nach einem Haltgebenden bzw. nach der Lebensessenz, implizit auch im literarischen Gegenbild zur erfahrenen Wirklichkeit. Totalitätsbildung wird durch die (mehr oder minder ausgeprägten) rahmenbildenden Elemente, die partiell unmittelbare Kontinuität besonders innerhalb der Gedichtzyklen, das einheitsbetonende Vor- bzw. Nachwort bei Edschmid und Werfel und eine Tendenz zur Universalisierung bzw. zur Validierung der jeweiligen Gesamtaussage bei allen Zyklen³⁵⁶ die Ganzheit des Werkes bekräftigt.

Das bisher skizzierte Bild einer expressionistischen Zyklusvariante weltanschaulich-komplexer, variierender Prägung bedarf im folgenden einer Erweiterung. Während in den Prosazyklen der literarischen Moderne generell kaum narrative Verknüpfungen zwischen den einzelnen Texten festzustellen sind (und das narrative Moment auch innerhalb der Texte z. T. zurücktritt)³⁵⁷, gibt es im Expressionismus auch einige eher narrativ gegliederte Gedichtzyklen. Zum Beispiel zeichnet sich der kleine Zyklus *Italien I – V* von Jakob van Hoddis durch eine vordringlich narrative Verbundenheit der Einzelgedichte mittels des äußeren Ablaufes des Reiseerlebnisses aus.³⁵⁸ Ebenso stellt van Hoddis' Kurzzyklus *Variété* eine Entwicklung von einem Anfangspunkt (kurz vor einer Variétéveranstaltung in einer „Loge“) bis zu einem abschließenden Endpunkt („Draußen“ nach der Veranstaltung) dar³⁵⁹, ein Geschehen also, dessen einzelne Stationen bzw. die einzelnen Gedichte „in einem zeitlichen und räumlichen Kontinuum“³⁶⁰, also in einer Beziehung der räumlichen Konstanz und des temporalen Nacheinander stehen. Im Unterschied zu den umfangreichen, weltanschaulichen Zyklen behandeln diese Kleinzyklen nicht mehr das Leben schlechthin (unter bestimmter Akzentsetzung), sondern nur noch einen sehr kleinen Ausschnitt, gewissermaßen ein Fragment des Lebens – und nur dieses ist noch als ‚Geschichte‘ erzählbar! Außerdem zeigt sich hier, daß zwar eine temporale, aber keine kausale Sukzession vorhanden ist, d. h. das narrative Element erscheint mehr durch den situativen Rahmen bedingt, während eine wirkliche inhaltliche Entwicklung nicht stattfindet. So werden in *Variété* die zur Schau gestellte Kraft und schlüpfrige Sexualität als Grundpfeiler des Variétés in parodistisch-ironischer Form *variierend* bekräftigt; die einzelnen Szenen des Mittelteils sind anders als im linear-episch ausgerichteten Zyklus austauschbar.

³⁵⁶ Eine Art universeller Gültigkeit gewinnt die Aussage (innerhalb der Textwelt) bei Heym und Edschmid insbesondere dadurch, daß an verschiedenen Beispielen bzw. bei Edschmid auch zeitübergreifend Gleiches demonstriert wird; Werfel strebt eine Verbindlichmachung der Aussage durch Vielheitserfassung an bzw. Allgemeingültigkeit durch exemplarische Komplexität, während Stramm darüber hinaus mittels Abstraktion vom konkreten Geschehen den kollektiv-überindividuellen Charakter des Dargestellten hervorhebt.

³⁵⁷ So konstatiert MANN z. B. den Verstärkungseffekt des variierenden Zyklus *Dubliners*: „the pervasive and overwhelming sense of paralysis in *Dubliners* is established only by the series of different examples“ (MANN, S. G.: The short story cycle, a. a. O., S. 15), und WELTZ testiert seinen untersuchten Short-Story-Zyklen: „Die Handlung tritt in ihnen zurück, dafür gewinnt die Einheit des Eindrucks, der Atmosphäre oder des Charakters an Bedeutung.“ (WELTZ, F.: Vier amerikanische Erzählungszyklen, a. a. O., S. 195.)

³⁵⁸ Vgl. HODDIS, J. v.: Dichtungen und Briefe, Hrsg.: R. Nörtemann, Zürich 1987, S. 33-37.

³⁵⁹ Vgl. ebd., S. 16-26.

³⁶⁰ LÄUFER, B.: Jakob van Hoddis: Der „Variété“-Zyklus: ein Beitrag zur Erforschung der frühexpressionistischen Großstadtlyrik, Frankfurt/M. (u. a.) 1992, S. 79.

Auch in Else Lasker-Schülers kleinem Zyklus *an Senna Hoy* zeichnet sich in der Sukzession eine Einbettung der Gedichte in eine Art Geschichte ab: Den Anfang bildet die erwartete und ersehnte Rückkehr des Geliebten, dann folgen Schilderungen der liebenden Zuneigung, die das Ich für ihn hegt, und am Ende wird sein Tod beklagt. Auch hier findet (betrachtet man metaphorische, motivische und thematische Interdependenzen) keine Veränderung statt: die intensive Liebe des Ich ist gleichbleibend; sie äußert sich in vielfältigen erotischen Bildern und im Wissen um den Verlust des Geliebten dann auch als Trauer um ihn. Letztlich dominiert also auch hier die leichte Variation, die wiederum primär verstärkend-intensivierende Wirkung zeigt, akzentuiert durch die häufigen parallelen Satzkonstruktionen³⁶¹, durch ähnliche Titel wie „Mein Liebeslied“, „Ein Liebeslied“ und „Ein Lied der Liebe“³⁶² und durch durchgängige Metaphern wie z. B. die des Goldes und des Herzens. Auch wenn sich die Gefühle von freudiger Erwartung und träumerischer Erinnerung im Laufe des Zyklus mit Tönen der Trauer mischen, bleibt das zentrale Element der Liebe selbst konstant. Ein ambivalentes Moment gewinnt die Liebe des Ich zum Du einzig dadurch, daß das Ich zwar meist durch den Geliebten bzw. die Liebe bereichert wird, aber auch an Substanz verlieren kann: „Aber ich magere / An deinem Bilde.“³⁶³

Ein besonders komplexer Zyklus, in dem wiederum ein vornehmlich temporal-lineares Moment mit hoher semantischer Rekurrenz kombiniert wird, soll das Bild des Zyklus im Umfeld des Expressionismus³⁶⁴ abrunden: Georg Trakls *Sebastian im Traum*³⁶⁵, dessen zyklische Kompositionsform mehrfach konstatiert, doch bislang (wenn überhaupt) nur ansatzweise untersucht wurde³⁶⁶, da der hermetische, enigmatische und polyvalente Charakter des Werkes ein solches Unterfangen fast aussichtslos erscheinen läßt. KEMPER expliziert die Verstärkung des „Eindruck[s] einer hohen Bildrekurrenz“³⁶⁷ mittels des poetischen Ablaufes, entdeckt in den verschiedenen Teilzyklen aber auch „eine zeitlich gestufte, ‚finale‘ Bildabfolge“³⁶⁸. Dem entspricht CSÚRIS Feststellung der sukzessiv dargestellten Progression innerhalb des Zeitraumes menschlicher Existenz zum einen – wobei sich im Ende der Anfang in gesteigerter Form wiederholt –, der konstant ‚schwankenden‘ Bewegung des lyrischen Subjektes zwischen den Antinomien zum anderen: „Strukturell interessant und wichtig ist das mehr oder weniger in allen Teilzyklen durchgehaltene gegensätzliche, aber ausgeglichene Verhältnis von Traum und Umnachtung, das letztlich keine einseitige Vorherrschaft der beiden Pole im Gesamtzyklus zuläßt.“³⁶⁹ Auch METHLAGL attestiert Trakls Gedichten generell eine „permanente Infrage-

³⁶¹ Siehe z. B.: „Wenn du sprichst, / Wacht mein buntes Herz auf.“ (Lasker-Schüler, E.: Dichtungen und Dokumente, München 1973, S. 93.) – „Wenn du da bist, / Bin ich immer reich.“ (Ebd., S. 94.) – „Wenn du mich ansiehst, / Wird mein Herz süß.“ (Ebd., S. 95.)

³⁶² Vgl. ebd., S. 94, 96, 97.

³⁶³ Ebd., S. 97.

³⁶⁴ Auch wenn Trakls Zuordnung zum Frühexpressionismus mittlerweile umstritten ist, weist sein zyklisches Gestalten doch wichtige Affinitäten zu anderen Zyklen frühexpressionistischer Autoren auf.

³⁶⁵ Vgl. Trakl, G.: Werke, Entwürfe, Briefe, Hrsg.: H.-G. Kemper; F. R. Max, Stuttgart 1995, S. 51-100.

³⁶⁶ Vgl. einzelne Aufsätze in: Csúri, K. (Hrsg.): Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung, a. a. O.

³⁶⁷ Kemper, H.-G.: Nachwort, a. a. O., S. 308.

³⁶⁸ Ebd., S. 310.

³⁶⁹ Csúri, K.: Grundprinzipien in statu nascendi. Zyklus-Schemata und Transparenzstruktur in Trakls frühen Gedichten, in: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung, a. a. O., S. 54.

stellung alles Erworbenen durch Wechsel der Perspektive, durch Ersetzung des einmal Gesetzten durch seinen Gegensatz³⁷⁰. Analog bemerkt DOPPLER zu den dreiteiligen Gedichten Trakls: „An die Stelle der Synthese tritt eine ungelöste Spannung, die für Trakl die letzte mögliche Form von Hoffnung ist.“³⁷¹ Hinsichtlich *Sebastian im Traum* bestätigen bzw. verstärken sich die in den anderen expressionistischen Zyklen (mehr oder minder) vorhandenen Charakteristika: Die ungelöste Spannung, die Gleich-Gültigkeit des Verschiedenen, die Multiperspektivität der Gedichte werden gewissermaßen potenziert in der im einzelnen dislinearen Abfolge und den schwierigen Sinnbezügen der Texte untereinander. Das bedeutet, daß die Sinnsuche des Rezipienten letztlich zum Scheitern verurteilt ist und den Leser selbst in den – vom lyrischen Subjekt ebenfalls ‚durchlebten‘ – Dissoziationsprozeß stürzen kann.³⁷² Andererseits entsteht durch die wiederum nicht logisch motivierten Bild- und Motivwiederholungen (u. a.) eine Verdichtung bzw. eine Überführung der Gedichte in einen (im Unterschied zu Edschmid und insgesamt auch zu Heym) paradox offenen „mythischen Kosmos“³⁷³, dessen Offenheit nicht nur die Umfassung der heterogensten Elemente betrifft, sondern auch „semantische Nichtfestlegbarkeit“³⁷⁴ meint.

Zusammenfassend führt die exemplarisch kurze und damit notwendig vereinfachende Betrachtung der Zyklen zu folgenden vorläufigen Erkenntnissen: Eine streng einheitliche expressionistische Zyklusvariante existiert – entsprechend der Vielfalt dieser literarischen Bewegung insgesamt – nicht. Statt dessen läßt sich eher von einem Spektrum zyklischer Gestaltung im Expressionismus ausgehen, dessen Extrema in sinnexperimentell-innovativer, die spezifisch modernen Funktionen des Zyklus nutzender Ausprägungsform zum einen (wie bei Stramm), in einheitlich-sinngebender, traditionelle Funktionen kultivierender Form zum anderen (wie bei Edschmid) zu sehen sind. Die Richtung ist allerdings eindeutig die des modernen Zyklus, indem Diskontinuität bzw. assoziative Verknüpfungen, Simultaneität des Disparaten, Tendenzen zur Auflösung der Gegensätze, das Moment der Einheits*suche*, Relativierungen und Modifizierungen semantischer Aspekte, das Zurücktreten final-linearer zugunsten zyklischer bzw. multidirektionaler Strukturen in Form des deutlich variierenden Zyklus generell dominieren. Dadurch wird eine insgesamt ambivalentere, offenere, ganzheitlich-synchron re

³⁷⁰ Methlagl, W.: Zur „ewigen Wiederkehr“ in Trakls Lyrik, a. a. O., S. 110.

³⁷¹ Doppler, A.: Strukturformen der dreiteiligen Gedichtkompositionen Georg Trakls, in: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung, a. a. O., S. 217.

³⁷² Vgl. Kemper, H.-G.: Nachwort, a. a. O., S. 311f.

³⁷³ Ebd., S. 317. BÖSCHENSTEIN konstatiert ein ähnliches Paradoxon bezüglich Trakls Einzelgedichten: das einer fragmentarischen Totalität (vgl. Böschenstein, B.: Fragment und Totalität bei Georg Trakl, in: Fragment und Totalität, Hrsg.: L. Dällenbach; C. L. Hart Nibbrig, Frankfurt/M. 1984, S. 244ff.).

³⁷⁴ Kemper, H.-G.: Nachwort, a. a. O., S. 318.

zipierte zyklische Totalität formiert. Doch auch die ‚vormoderne‘ Funktion leichter, verstärkender, einheitsbetonender Variation kann fruchtbar gemacht werden im Sinne einer spezifisch ‚modernen‘ Aussage wie bei Heym (wiewohl auch hier mittels verschiedener Mehrdeutigkeiten und Abminderungen der einheitlichen Sichtweise Einbrüche in den Negativkosmos zu verzeichnen sind) oder im Sinne einer bewußt auf ein Moment begrenzten Aussage eines Kleinzyklus.

Abschließend stellt sich die Frage, inwiefern eine Abgrenzung der expressionistischen von den vorangehenden naturalistischen und symbolistischen Zyklen vorgenommen werden kann. Der deutlichste Unterschied bezüglich des Naturalismus ist in dessen Favorisierung der narrativen Zykluskategorie zu sehen. Die Analyse der komplexeren Zyklen bestätigt zudem den weitgehenden Verzicht der Expressionisten „auf alles Individuell-Entwicklungsmäßige zugunsten der Darstellung einer bestimmten Weltanschauung, der Ausweitung in ein Allgemeines.“³⁷⁵ Affinitäten bestehen dagegen im Versuch der Vielheitserfassung, z. T. auch sichtbar in der Mannigfaltigkeit der formalen Gestaltung, der inhaltlichen Erweiterung hinsichtlich der häßlichen Seiten des Lebens und der expressionistischen Ausrichtung auf die ‚reale‘ Welt, die jedoch nicht einfach kopiert, sondern in ihrer Essenz erfaßt, d. h. in verdichteter Form gestaltet werden soll. Statt künstlerisch gedämpftem und indirektem Ausdruck – wie in symbolistischer Kunst – geht es um eine möglichst wahrhaftige und unmittelbare Aussage.³⁷⁶ Diese Orientierung an der Wirklichkeit mit all ihren Facetten markiert eine wichtige Differenz zu vielen symbolistischen Zyklen. Anstelle von harmonischer Abrundung und relativ geringfügiger Schwankung tendieren einige der Expressionisten, wie gezeigt, eher zur Konfundierung des Heterogenen, zu deutlichem Wechsel zwischen Extremen, wodurch auch eine gesteigerte Dynamik erzeugt wird. Somit besteht zwar eine Ähnlichkeit in der Zugehörigkeit zum Variationszyklus, dessen verstärktes Auftreten auch als Folge des veränderten, weniger erzählend-mimetischen Dichtungsverständnisses interpretiert werden kann, welches statt rezeptiver, die Wirklichkeit nachahmender Kunst nun eine aktivere, Welt gestaltende Kunst intendiert.³⁷⁷ Doch zeigt die durchaus an der erlebten Wirklichkeit orientierte expressionistische Dichtung, daß mittels der dominant variierenden Zyklusform nicht nur von der Wirklichkeit abstrahiert wird, sondern daß sich hier auch die im letzten Kapitel explizierten Wahrnehmungsveränderungen einer sich wandelnden Wirklichkeit widerspiegeln.

³⁷⁵ **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 217.

³⁷⁶ Vgl. **Durzak, M.:** Zwischen Symbolismus und Expressionismus: Stefan George, Stuttgart 1974, S. 109.

³⁷⁷ Vgl. **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 216f. Auch Edschmids Zugeständnis an George in einem Aufsatz von 1918 läßt sich auf die Zyklusform beziehen: „Man konnte nach George nicht mehr vergessen, daß eine große Form unumgänglich sei für das Kunstwerk. Man konnte nicht mehr nur durch Kraßheit, Photographieren der Wirklichkeit, nicht mehr mit flauen Sentiments nach dichterischen Zielen greifen.“ (**Edschmid, K.:** Expressionismus in der Dichtung, in: Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung, Hrsg.: Raabe, P., Zürich 1987, S. 93.)

4. Analyse von Gottfried Benns *Gehirne*

4.1 Zyklische Gestaltung bei Benn

Benns gesamtes Schaffen weist einen Reichtum vor allem lyrischer zyklischer und zyklusähnlicher Kompositionsformen auf. Besonders das expressionistische Frühwerk, dem der Prosazyklus *Gehirne* bekanntlich zuzuordnen ist, erweist sich als Betätigungsfeld zyklischer Gestaltung, indem Benn hier nicht nur als Autor zahlreicher Gedichtzyklen in Erscheinung tritt, sondern des öfteren auch mit den kombinatorischen Möglichkeiten dieser Gattung experimentiert.¹ Darüber hinaus finden sich in den verschiedensten Schriften Benns wie z. B. in Gedichten, Romanen, Essays und Briefen Aussagen, die ein zyklisches Geschichts- und Lebensverständnis indizieren. Im folgenden wird zunächst der Frage nachgegangen, inwiefern die Betrachtung der künstlerisch-zyklischen Gestaltung zum Verständnis von *Gehirne* beiträgt. Danach wird geklärt, ob die Aussagen aus den unterschiedlichen Textsorten gleichermaßen als Kundgaben einer zyklischen Lebenssicht Benns interpretiert werden können, um abschließend die Relevanz dieses ‚zyklischen Denkens‘ für das Verständnis des *Gehirne*-Zyklus zu erörtern.

Eine zentrale Überlegung bezüglich des Feldes künstlerischer zyklischer Gestaltung ist, ob die zyklischen Strukturen diverser Werke einander ähneln oder ob sie stark voneinander abweichen, wobei sowohl die Zuordnung zu einer der beiden Zykluskategorien als auch die spezifische Ausgestaltung innerhalb der jeweiligen Kategorie – wie die Stärke und Art der Variation im Variationszyklus – von besonderer Relevanz sind. Die Frage, ob eine relativ einheitliche oder deutlich divergierende zyklische Gestaltung auszumachen ist bzw. welche der Möglichkeiten, die diese literarische Gattung bietet, ausgeschöpft werden, ist für die Untersuchung von *Gehirne* aus folgendem Grund von Interesse: Ein Überblick über die Bandbreite zyklischer Gestaltung bei Benn erlaubt eine erste ‚Verortung‘ im zyklischen Werkkontext und anhand der komparatistischen Feststellung affiner bzw. divergierender Momente auch ein tieferes Verständnis der zyklischen Struktur des Werkes selbst. Um diesen – notwendig groben – Überblick zu ermöglichen, werden verschiedene von Benns Zyklen des hier interessierenden expressionistischen Frühwerks kurz beschrieben.

Bezüglich der Äußerungen eines zyklischen Geschichts- und Lebensverständnisses muß zunächst zwischen Aussagen in unterschiedlichen Texten bzw. Textsorten differenziert werden, wobei das entscheidende Kriterium hier die Distanz zwischen der Weltsicht des Autors Benn und den Aussagen des Sprechers des jeweiligen Textes zu sein scheint, eine Distanz, die

¹ So finden sich z. B. sechs der zwölf *Alaska*-Gedichte im Zyklus *Söhne I-X* in ähnlicher Reihenfolge, allerdings mit anderen Gedichten kombiniert, wieder; der dreiteilige Kleinzyklus *Ikarus* wird in den umfangreicheren Zyklus *Der Psychiater* integriert; der Zyklus *Immerlich* erscheint in zweifacher Ausführung mit jeweils unterschiedlichem Schlußgedicht, wobei das letzte Gedicht der 2. Fassung auch als Schlußgedicht des kleinen Zyklus *Der späte Mensch* fungiert.

generell z. B. in autobiographischen Texten (wie einem persönlichen Brief) als geringer einzuschätzen ist als in fiktionaler Literatur (wie einem Roman). Die Relevanz dieses Kriteriums relativiert sich allerdings insofern, als sich die zentralen Aussagen verschiedener Texte bzw. Textarten bei Benn oft stark ähneln, wie z. B. die durchgängige Thematik des Wirklichkeitsverlustes in Brief, Novelle, Gedicht u. a. zeigt.² Auch verwischen bei Benn vielfach die Grenzen zwischen verschiedenen Gattungen, indem z. B. lyrische oder essayistische Elemente seine fiktionale Prosa durchdringen. Diese Kopplung verschiedener Textarten läßt die möglichen textsortenspezifischen Unterschiede bezüglich der Distanz zwischen Textaussage und Autormeinung tendenziell hinfällig werden. Summa summarum lassen sowohl die in der Forschung wie auch von Benn selbst immer wieder aufgezeigten deutlichen Parallelen zwischen Benns Biographie und Werk³ als auch die Ähnlichkeit der Aussagen in den verschiedensten Schriften ein zyklisches Lebensverständnis Benns vermuten. Zwar kann der Grad der anzunehmenden Übereinstimmung diverser Textaussagen mit der Weltsicht Benns nicht genau ermittelt werden, doch lassen die deutlichen Kongruenzen die Annahme einer hohen Übereinstimmung als begründet erscheinen.

Abschließend stellt sich die Frage der Relevanz einer solchen Darstellung im Kontext der Analyse von Gehirne, d. h. die Frage des Zusammenhangs von Postulaten zyklischer Lebenssicht und literarischer Gestaltung. So wie ein zyklisches Lebensverständnis keineswegs in zyklische Gestaltung münden muß, kann zyklische Gestaltung auch ohne eine solche Lebenssicht erfolgen. Allerdings wurde die auffällige Kongruenz zwischen dem verstärkt zyklischen Weltbild der Moderne der Jahrhundertwende und der Renaissance des literarischen Zyklus in der Ausprägung des weltanschaulich-komplexen Variationstypus bereits aufgezeigt⁴, und die exemplarischen Kurzanalysen verdeutlichten die im expressionistischen Zyklus erkennbare Disposition zu einer zyklischen Lebenssicht⁵. Der Reichtum der literarischen Zyklenkomposition und entsprechender Postulate bei Benn läßt ebenfalls einen Zusammenhang zwischen beidem vermuten, zumal Benn die Auffassung vertritt, „daß der Aussage die Mittel der Dar-

² Vgl. 4.6.1.1. Siehe z. B. auch die fast wörtliche Implementierung einer Briefaussage Benns in zwei Prosatexte: „wir beziehen uns doch als Wesen u. Existenz doch ehrlicherweise gesagt auf *gar nichts mehr*, auf nichts Vergangenes u. auf nichts Zukünftiges, wir stehn allein, schweigend aber auch zitternd in uns selbst. Dass [sic] muss auf jeden Vers, auf jede Reihe, jeden Satz übertragen werden, auch er muss für sich allein stehn u. *alles* tragen“ (Benn, G.: Briefe an F. W. Oelze, Bd. 1, Hrsg.: H. Steinhagen (u. a.), Wiesbaden (u. a.) 1977, S. 378); „Der Mensch steht ganz woanders als seine Syntax, er ist ihr weit voraus. Der Mensch von heute rechnet weder mit Vergangenheit noch Zukunft. Der Satz, den er gerade schreibt, muß alles enthalten“ (PuA, S. 215) und: „sein Versuch, in jedem Satz alles zu sagen, ihn ganz solitär zu machen, ihn tragend auszubauen, da es für den inneren Menschen Raum und Zeit und Übergänge nicht gibt, [...], das ist modern.“ (PuA, S. 246f.)

³ So bezeichnet Benn z. B. in einem Brief an Oelze das in der Genese befindliche Werk *Weinhaus Wolf* als „Zusammenfassung alles dessen, was in unseren Briefen [...] stand.“ (Benn, G.: Briefe an F. W. Oelze, Bd. 1, a. a. O., S. 170.) Vgl. auch 4.2.1 zu Parallelen zwischen Benn und Rönne. Ähnlichkeiten zwischen ihm und anderen seiner Protagonisten wurden ebenfalls vielfach untersucht und von Benn selbst in seinen autobiographischen Rückblicken proklamiert (wobei allerdings die Frage der Objektivität der Selbstdeutungen beachtet werden muß). Trotz dieser offensichtlichen Nähe zwischen dem Leben bzw. der Person Benns und seinem Werk muß jedoch eine unzulässige Gleichsetzung beider bzw. rein biographistische Interpretation vermieden werden (wie z. B. in der prekären Konfundierung des lyrischen Ichs mit Benn, der angeblich „seine schizoide Veranlagung in einer Verallgemeinerung im Gedicht *Widmung* zu[gab]“ (Purekevich, R.: Dr. med. Gottfried Benn: Aus anderer Sicht, Bern 1976, S. 50); wie z. B. auch im insgesamt problematischen, da Leben und Werk Benns identifizierenden Ansatz HOLTHUSENS (vgl. Holthusen, H. E.: Gottfried Benn : Leben, Werk, Widerspruch, Stuttgart 1986)).

⁴ Vgl. 2.5.3.

⁵ Vgl. 3.5.

stellung entsprechen müssen.”⁶ Insofern kann der folgende Kurzüberblick zu einem umfassenderen Verständnis von Gehirne beitragen, indem eine Hinführung zu einem zentralen Aspekt der (potentiellen) gedanklichen Fundierung zyklischer Gestaltung bzw. des sie begünstigenden ‚Unterbaus‘ geleistet wird. Erst ein Einblick in zyklisches Denken bei Benn ermöglicht die Einschätzung, ob und wie ausgeprägt der Zusammenhang beider Komplexe ist und damit die Erkenntnis, inwiefern Gehirne als künstlerische Abbildung einer solchen Lebenssicht fungiert bzw. möglicherweise auch von ihr differiert.⁷

4.1.1 Zyklisches Lebensverständnis

Benns zyklisches Denken äußert sich in einem umfassend zyklischen Lebensverständnis, wobei der Begriff des Lebens hier drei Komponenten umfaßt, die sich aus verschiedenen Betrachtungsebenen ergeben, die man als Supra-, Makro- und Mikroebene bezeichnen kann. Auf der Supraebene wird Leben im allgemeinsten Sinne, als konkret nicht faßbare, kosmische Kraft betrachtet; auf der Makroebene erscheint Leben als historisch gelebtes Leben, als in (Menschheits-)Geschichte umgeformte, konkretisierte Lebenskraft; die Perspektive der Mikroebene fokussiert den einzelnen ‚Baustein‘ von Geschichte, d. h. Leben als Menschenleben bzw. Gestalt gewordenes Leben im Menschen. Diese drei Faktoren hängen eng zusammen und bilden verschiedene Seiten des einen Lebensphänomens ab. Die ausgewählten Äußerungen zyklischen Lebensverständnisses werden im folgenden ausgehend von Sein ganz allgemein über Sein als Geschichte hin zum Sein des Menschen jeweils in chronologischer Abfolge dargelegt.

Bezüglich der Supraebene ist z. B. in *Das letzte Ich* die Rede vom „Einsamen, der mit seinem Schatten sprach: o ewiges Überall, o ewiges Nirgendwo, o ewiges Umsonst“ (PuA, S. 102). Diese gewissermaßen autistische Figur nimmt das Sein allgemein wahr als sinnloses, paradoxes Ineinander der Gegensätze im Immergleichen. Der Schlußsatz dieses Prosastückes

⁶ **Fackert, J.:** Nachwort in: Gottfried Benn: *Gehirne*, Hrsg.: Ders., Stuttgart 1974, S. 83. FACKERT bezieht sich hier insbesondere auf Benns Ausführungen zum ‚Stil der Zukunft‘ (vgl. PuA, S. 470ff.), die, wie er richtig bemerkt, Benns eigenen damaligen und auch früheren Stil beschreiben. Hier wird ganz deutlich, daß die Bennische Montagekunst den von Benn so gesehenen Zerfall des bisherigen Menschen und seine Neuzusammensetzung widerspiegelt. Siehe z. B. auch folgendes Postulat Benns: „statisch ist ein Begriff, der nicht nur meiner inneren und ästhetischen Lage, sondern auch der formalen Methode der Gedichte entspricht“ (zitiert nach: **Ohde, H.:** „Nur noch alles Welle und Spiel und Schilfgeflüster und Libellen“, in: *Gedächtnis und Erinnerung in der Literatur*, Hrsg.: K. Sauerland, Warschau 1996, S. 167).

Der moderne Zyklus reflektiert natürlich nicht nur ‚zyklisches Denken‘, sondern kann auch in anderer Hinsicht als adäquates Mittel der Darstellung erscheinen, z. B. in der Verwirklichung dessen, was Benn in Auseinandersetzung mit der erlebten Wirklichkeit als Aufgabe des Künstlers sieht: „der Künstler ist es, der weiter muß, sammelt, gruppiert, [...], aktuell neurotisch durch absolute transzendente Schwerpunktbildungen, Fesselungen, Drehpunktkonstituierungen“ (PuA, S. 470f.) und: „Jetzt werden Gedankengänge gruppiert, Geographie herangeholt, Träumereien eingesponnen und wieder fallen gelassen. Nichts wird stofflich-psychologisch mehr verflochten, alles angeschlagen, nichts durchgeführt. Alles bleibt offen.“ (PuA, S. 471)

⁷ Gerade die späte ‚absolute‘ Kunst Benns versteht sich als Gegensatz zum Leben, als Versuch, es künstlerisch zu überwinden, so daß die zyklische Gestaltung hier wahrscheinlich eher ‚symbolistisch‘ als Gegenentwurf zur chaotisch-fragmentierten Wirklichkeit fungiert – wobei dies zwar weniger als Abbildung des zyklisch-nihilistischen Geschichtsverständnisses, aber durchaus als Konsequenz dessen zu sehen ist! Zudem betont Benn auch im Spätwerk die Auseinandersetzung mit der Realität in der Kunst (siehe z. B. seine *Maxime*: „Der Lyriker kann gar nicht genug wissen, er kann gar nicht genug arbeiten, er muß an allem nahe dran sein, er muß sich orientieren, wo die Welt heute hält, [...]. Man muß dicht am Stier kämpfen, [...] dann vielleicht kommt der Sieg.“ (EuR, S. 528)) Oder Benns Einschätzung des *Roman des Phänotyp* als „Analyse und Ausdruckssache für den gegenwärtigen Existenztyp“ (**Benn, G.:** *Das gezeichnete Ich : Briefe aus den Jahren 1900-1956*, Hrsg.: M. Rychner, München 1975, S. 84)). Davon abgesehen ist in Benns Frühwerk die Trennung von Kunst und Leben weniger vollzogen. Auf jeden Fall sollte aber die Gleichung ‚zyklisches Weltbild in zyklischer Form‘ am Text überprüft werden.

betont nochmals das Nihilistisch-Kreisende des Seins: „Sansaras Rad und Schatten-Wiederkehr.“ (PuA, S. 106) In *Urgesicht* wird deutlich, daß das Sein durch allen – wiederum sinnlosen – geschichtlichen Wandel, durch jegliches – wiederum unendliches – Auf und Ab letztlich nicht tangiert wird: „so waren wohl die Dinge, ich unter ihnen, wir alle durchsichtig im Gefälle der Welt. Ein Kommen und Gehen, ein Drang und ein Versagen, und dazwischen nicht berührbar der Weg des Seins. Der Anfang unausdenkbar, das Ende eine Sage, eine Lache, die verdunstete, das Heute und Hier.“ (PuA, S. 111) Als Grundcharakteristikum des Lebens wird auch hier die paradoxe Simultaneität der Gegensätze erkannt: „Das Leben will sich erhalten, aber das Leben will auch untergehen, immer klarer begriff ich diese chthonische Macht.“ (PuA, S. 114) Dieses wesenhaft statische Sein schließt, auf lange Sicht betrachtet, auch jegliche Entwicklung des Menschen in der Geschichte aus, wie in der Benn-Forschung schon früh erkannt wurde: „Vor diesem stygischen Bild der Schöpfung, ihrem Niemals und Immer, zerbricht das ‚organische Juchhu‘, der Lebensrekord einer Fortschritt vergottenden Epoche. Erbarmungslos wird das Ich aus dem Fuchsbau seiner Entwicklungsideen gescheucht. Der Spuk der Individualität, ihres ‚Schicksals‘, ihrer Wissenschaft, ihrer Gemeinschaftsformen – eine Farce vor dem Hintergrund der Zeiten“⁸.

Besonders deutlich wird diese Auffassung des allgemeinen Seins sowohl in Aussagen als auch in Briefen betreffend des – auch strukturell zyklusähnlichen – Oratoriums mit dem bezeichnenden Titel *Das Unaufhörliche*. So schreibt Benn an Hindemith: „Der Name soll das unaufhörliche Sinnlose, das Auf und Ab der Geschichte, die Vergänglichkeit der Größe und des Ruhms, das unaufhörlich Zufällige und Wechselvolle der Existenz schildern, vielmehr lyrisch auferstehn lassen.“⁹ Der zeitüberdauernde, letztlich ahistorische, da von Geschichte nicht tangierte Charakter dieses allgemeinen Seins wird in einem anderen Brief hervorgehoben: „wir können unter dem Thema: *das Unaufhörliche, Großes Gesetz* – nicht Stellung nehmen für Asien oder gegen Europa, nicht gegen die Civilisation oder für den Kollektivismus – das *U.-Motiv* muß über allem geschichtlichen Geschehn schweben: rein mythisch, teilnahmslos und kontemplativ.“ Die ‚historische‘ Perspektive wird einer quasi ‚absoluten‘ gegenübergestellt: „Es [die Überschrift ‚Das Mahl‘] soll besagen, daß eine neue Weltepoche zu beginnen *scheint*, zu beginnen *vorgibt*, daß es aber vom Standpunkt unseres *U.*- nur eine Mahlzeit, ein gefundenes Fressen, eine Träumerei bei Wein und tierischem Fett ist, eine neue Woge, ein neues Spiel [...] des sattsam bekannten *U.* -“¹⁰ Das Ende des Oratoriums selbst schließt entsprechend: „Die Welten sinken und die Welten steigen / aus einer Schöpfung stumm und namenlos“ (Ged., S. 237). Ein solcher Stillstand im immergleichen Wandel wird auch später häufig thematisiert, so z. B. im Brief an Oelze: „Die Zeit steht still, sie war nichts wie [sic] eine Behauptung. Die Woge, die auf u [sic] nieder geht, veränderlich u. doch identisch“¹¹.

Bezüglich der Makroebene der Geschichte findet sich die Vorstellung eines zyklischen Wandels innerhalb der Menschheitsgeschichte, die in den vorherigen Abschnitten schon an-

⁸ **Franzen, E.:** Gesammelte Prosa (1929), in: Über Gottfried Benn, Hrsg.: B. Hillebrand, Frankfurt/M. 1987, S. 60.

⁹ **Benn, G.:** Das gezeichnete Ich, a. a. O., S. 25.

¹⁰ Beide Zitate stammen aus: **Benn, G.:** Briefe, Bd. 3, Hrsg.: A. Clark Fehn, Wiesbaden (u. a.) 1978, S. 29.

¹¹ **Benn, G.:** Briefe an F. W. Oelze, Bd. 1, a. a. O., S. 160.

geklungen ist, bereits im szenischen *Gespräch* von 1910, in dem sich, wie VAHLAND richtig bemerkt, „zentrale Vorstellungen des Bennischen Geschichtsbegriffs vor[bereiten]: Zyklizismus und Regression.“¹² Der Regressionsgedanke ist es, der die hier akzeptierte Kategorie der Entwicklung seiner progressiven Pointe beraubt, indem die darwinistische Theorie der Entwicklung von niederen zu höheren Arten zu einer zyklischen Theorie uminterpretiert wird¹³: „Es ist wie ein Kreis, der sich schließt: das Resultat millionenjähriger Entwicklung, das Hirntier, das Zerebralgeschöpf, nun wird es zurückgezogen zum Vegetativen, Pflanzlichen“ (SuS, S. 17).¹⁴ Im Essay *Das moderne Ich* wird zyklisches Geschichtsverständnis am Beispiel der Kriegsgeschichte offenbar: „Wer sieht noch nicht das Kasuistische der Schlachten, die Rhythmik der Katastrophen und der Kriegshistorie zirkuläres manisch-depressives Irresein?“ (EuR, S. 32).¹⁵ Wiederum wird proklamiert, daß Menschheitsgeschichte keine wirkliche Entwicklung bedeutet: „Vier Jahrtausende Menschheit sind gewesen, und Glück und Unglück war immer gleich“ (EuR, S. 39).

Sinnlosigkeit und Unzulänglichkeit werden in der folgenden Geschichtsbetrachtung betont: „typischer historischer Prozeß: unmotiviert und sinnlos. Eines Schulfalls des Fragmentarischen“ (EuR, S. 89). Daß zyklische Wiederkehr demnach kein Begreifen des Weltgeschehens als sinnvolle ‚Einheit‘ in harmonisch gerundetem Ablauf meint, verdeutlicht auch die apodiktische Aussage, daß die Tatsache immer chaotisch sei¹⁶ und das für alle Epochen der letzten 4000 Jahre Menschheitsgeschichte konstatierte Wissen, „daß die Welt systematisch einheitlich nicht gedacht, daß sie begrifflich diskursiv nur dualistisch oder pluralistisch ergriffen werden kann.“ (PuA, S. 104) An dieser Stelle sei kurz auf die zyklische Komponente nicht nur der diachronischen, sondern auch der synchronischen Betrachtung der Welt verwiesen: „es gibt Stufen und Neigungen der Weltordnung, darin gewisse Rangverhältnisse, kleinere Cyclen werden von grösseren umfasst, kleinere Rhythmen fügen sich in grössere ein; das Bild würde sein: Kerne mit Anlagerungen, Zuordnungen, Impulse zu Kreisen und als deren bestimmendes Prinzip tritt die Periodizität hervor.“ (SuS, S. 231)¹⁷ Doch zurück zur Diachronie: die Abfolge der ‚chaotischen‘ historischen Tatsachen selbst wird als gleichförmig und regelmäßig und als „Wiederkehr des Gleichen“ (PuA, S. 170) beschrieben. Dieser sich vertiefende, aber doch gleichbleibende Zyklus wird im Gespräch der *Drei alte[n] Männer* am Beispiel des in allen Epochen auftauchenden Wunderkindes demonstriert: „er tritt ein in den Reigen, er setzt die Reihe fort, der Zyklus erweitert sich, die Jahrhunderte überspringen sich, aber sie bleiben“ (SuS, S. 104). Auf lange Sicht zeigt sich im geschichtlichen Wandel die Austauschbarkeit und damit Bedeutungslosigkeit des Verschiedenen: „Es war immer Krise, es war immer Götterdämmerung, Kulturkreise gingen unter und Kulturkreise kamen“ (EuR, S. 556).¹⁸

¹² Vahland, J.: Gottfried Benn : der unversöhnte Widerspruch, Heidelberg 1979, S. 40.

¹³ Vgl. ebd., S. 40f.

¹⁴ Neben der Geschichtsauffassung wird hier auch das später erläuterte ‚zyklische‘ Menschenbild Benns sichtbar.

¹⁵ Vgl. Jaeger, M.: Vom Geschichtsglauben zur Geschichtsverachtung – das zweifache Geschichtsbild in Gottfried Benns Autobiographie „Doppelleben“, in: Ders.: Autobiographie und Geschichte, Stuttgart (u. a.) 1995, S. 215.

¹⁶ Vgl. Benn, G.: Briefe an F. W. Oelze, Bd. 1, a. a. O., S. 242.

¹⁷ Mit dem Begriff der Periodizität der Kreise verknüpft Benn synchronischen und diachronischen Zyklizismus.

¹⁸ OHDE formuliert diese Bedeutungslosigkeit der Geschichte als Bennische „Annullierung des geschichtlichen Raums“

Auf der Mikroebene des Menschenlebens erscheint das Sein in zweifacher Hinsicht als zyklisch. So geht mit der zyklischen Weltsicht eine Wahrnehmung des eigenen Daseins als stetes Schwanken, als wechselvolle Befindlichkeit einher: „immer dies Simultane, hin und her zwischen der Stabilisation und dem Fraglos-Weiten, zwischen Begriff und Absolutem hin und her“ (PuA, S. 254). Im gleichen Text wurden zuvor die Menschen unterteilt in solche, die das Individuell-Aktivistische favorisieren – und damit an sinnvolle Progressivität glauben – und solche, die das Ganze im Auge haben, wobei die zweite Gruppe, zu der auch die Expressionisten gezählt werden, aufgrund ihres erweiterten Sichtfeldes nicht an progressive Entwicklung glaubt: „ich halte zu der Reihe der Totalen, der Chaoisten in einem Maße, daß ich Darwin für eine Hebamme halte und den Affen für Kunstgewerbe“ (PuA, S. 252). Die Schlußfolgerung der Zyklik als Wiederkehr des Gleichen bzw. Entwicklungslosigkeit des Seins generell – „es wird nichts und es entwickelt sich nichts, die Kategorie, in der der Kosmos offenbar wird, ist die Kategorie der Stagnation“ (PuA, S. 252) – gilt ebenso für das eigene Dasein, was auch im Gedicht „Betäubung“ anklingt: „Blüte des Primären / genuines Nein / dem Gebrauchschimären / dem Entwicklungs-sein, / kosmisch unkausale / Arbeitsaversion / dämmernd das Totale / einer Vorregion.“ (Ged., S. 164)

Im ‚Blühen des Primären‘ und dem ‚Totalen einer Vorregion‘ deutet sich zugleich die zweite, ‚regressive‘ Komponente des zyklischen Menschenbildes an. Hier wird weniger das Gleichbleibende im Auf und Ab des einzelnen Menschenlebens thematisiert, als vielmehr der Mensch in seiner historischen Entwicklung. Benn erläutert dies im Essay *Der Aufbau der Persönlichkeit* folgendermaßen: „Wir tragen die frühen Völker in unserer Seele, und wenn die späte Ratio sich lockert, in Traum und Rausch, steigen sie empor mit ihren Riten, ihrer prälogischen Geistesart und vergeben eine Stunde der mystischen Partizipation.“ (EuR, S. 118) Es finden zwar Entwicklungen statt, doch sind diese insofern vordergründig zu nennen, als der frühere Mensch – zumindest rudimentär – im späteren weiterlebt. Zudem stellen die angenommenen Entwicklungsstufen des Menschen, so z. B. die als ‚progressive Zerebration‘ benannte Dominanz des Großhirnes beim späten Menschen gegenüber der Dominanz des Stammhirns beim früheren Menschen¹⁹, insgesamt betrachtet, nur ein zufällig-vergängliches Stadium dar, dessen mögliche, zyklische Rückkehr zum Früheren, hier zur Hirnstamm-Prävalenz, keineswegs ausgeschlossen wird (vgl. EuR, S. 123f.).²⁰ An die Stelle progressiver Weiterentwicklung des Menschen tritt – analog zur Geschichtsauffassung – die Kategorie unaufhörlicher Verwandlung, die auch das Zufällig-Chaotische und damit die Labilität der jeweils geschichtlich vorherrschenden Persönlichkeit verdeutlicht, wobei jedoch die ‚menschliche Ursubstanz‘ letztlich gleich bleibt.

(Ohde, H.: „Nur noch alles Welle und Spiel und Schilfgeflüster und Libellen“, a. a. O., S. 158) und spricht von einem „Geschichtsbild, das von Unveränderlichkeit ausgeht“ (ebd., S. 159).

¹⁹ Benn spricht hier auch von einem Anschwellen der Schädel, einem Wachsen des Gehirnvolumens insgesamt, von einer „Überspezialisierung des Leitorgans“ als Charakteristika der „progressive[n] Cerebralisation“ (EuR, S. 452).

²⁰ Diese und ähnliche Annahmen Benns sind in der Beschäftigung mit anderen Autoren entstanden und zeittypisch. Schriften von Autoren wie Dacqué, C. G. Jung, E. Unger, Spengler, Lévy-Bruhl, v. Economo u. a. spielen hier eine einflussnehmende Rolle. Vgl. z. B. **Wellershoff, D.:** Gottfried Benn, Gottfried Benn: Phänotyp dieser Stunde, München 1976, S. 100ff; vgl. **Vahland, J.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 38f., vgl. **Hillebrand, B.:** Benn, Frankfurt/M. 1986, S. 245f.

Wechsel und Schwankung kennzeichnen nicht nur das Menschenleben – im einzelnen wie in seiner historischen Entwicklung – als Ganzes, sondern auch seine einzelnen Erlebnisse und Zustände: Selbst in seinen Räuschen und Halluzinationen gibt es „nur Strömendes hin und her, eine Ambivalenz zwischen Bilden und Entformen, Stundengötter, die auflösen und gestalten, [...] etwas Blindes, die Natur, erblickt das Nichts.“ (EuR, S. 453) Dieser zyklisch-nihilistische Wandel, in dem die Gegensätze einander durchdringen und somit ihre Eindeutigkeit verlieren, wird von Benn insofern zum allgemeinen, lebensbestimmenden Gesetz erhoben, als „daß der Geist nie etwas anderes atmete als diese Ambivalenz zwischen Bilden und Entgleiten“ (EuR, S. 454). Die Vergänglichkeit des einzelnen Elementes in diesem Fluß des Wandels wird – analog der Schilderung des Fragmentarisch-Zufälligen der Geschichte – hinsichtlich des Menschen(lebens) unter Betonung des Negativ-Bruchstückhaften auch in folgendem Brief thematisiert:

Aber ist nicht der Mensch, so wie wir ihn sehn [...] nur eine *lose Folge von Zuständen*, wechselnden, kaum zusammenhängenden, jedem Zusammenhang sogar ausweichenden Zuständen, von denen einige wenige erfüllt u. ausschöpfbar sind? Der Rest ist doch Bruch, Unterwelt. Diese Lage unseres Lebens als eine Folge von Zuständen, dieses Ich als eine sich gelegentlich schliessende, aber im Allgemeinen eine unstillbare unabrundbare, offene Kette von Schmerzen, Verwundungen u. Fragwürdigkeiten, das *ist doch* unser Gesetz, unser Schicksal²¹.

Offenheit und Ambivalenz werden auch als Charakteristika des sogenannten Phänotyps im entsprechenden Roman hervorgehoben: „Diese Natur ist ausgesprochen zyklisch, läßt alles offen, alles Hervorgebrachte wird wieder zurückgenommen.“ (PuA, S. 154)

Abschließend seien Aussagen des (selbst zyklusähnlichen) mehrteiligen Gedichtes „Quartär“ zitiert, das mehrere Aspekte des zyklischen Menschenbildes (und Geschichtsverständnisses) zum Ausdruck bringt: „Komm – laß sie sinken und steigen, / die Cyclen brechen hervor: / uralte Sphinx, Geigen / und von Babylon ein Tor, / ein Jazz vom Rio del Grande, / ein Swing und ein Gebet – / an sinkenden Feuern, vom Rande, / wo alles zu Asche verweht.“ (Ged., S. 349) Die Existenz des Primären im ‚späten‘ Menschen, die zyklisch hervorbrechen kann, wenn er dies zuläßt, die so entstehende Koexistenz von Mythischem, Vergangenen und Gegenwärtigem und die daraus resultierende beliebige Kombinierbarkeit einzelner Versatzstücke disparater Kulturkreise – im Bewußtsein der Vergänglichkeit des Ganzen –: das sind die Hauptaussagen dieser Zeilen. Die schwankende Befindlichkeit des Menschen zwischen widersprüchlichen Gefühlen, die Komponente des stetig sich Wandelnden im Erleben des Menschen wird in folgendem noch einmal thematisiert: „Quartäre Cyclen – Szenen, / doch keine macht dir bewußt, / ist nun das Letzte die Tränen / oder ist das Letzte die Lust / oder beides ein Regenbogen / der einige Farben bricht, / gespiegelt oder gelogen – / du weißt, du weißt es nicht.“ (Ged., S. 349) Hier wird zudem die Ambivalenz der verschiedenen Momente in ihrem wechsellvollen Miteinander deutlich: Welches Moment gewichtiger ist, das ‚eigentliche‘ ist, ist nicht auszumachen. Zugespitzt erscheint die Problematik im Bild des Regenbogens, dessen Farben ineinander übergehen und doch getrennt sind, und der zudem als

²¹ Benn, G.: Briefe an F. W. Oelze, Bd. 1, a. a. O., S. 138.

(vor)spiegelndes, nicht faßbares Phänomen erscheint. Die letzte Zeile reflektiert diese Ambivalenz in ihrer eigenen Doppeldeutigkeit: die Interpretation ‚Du weißt, daß Du es nicht weißt‘ ist genauso möglich wie ‚Du weißt es und Du weißt es nicht‘²².

Zusammenfassend erweist sich das in den verschiedensten Texten aus unterschiedlichen Schaffensphasen Benns²³ dokumentierte Lebensverständnis als geprägt von Vorstellungen ewigen Wandels ohne wirkliche Weiterentwicklung, d. h. von grundlegender Statik in der Entwicklungslosigkeit bzw. in der höchstens leicht modifizierten Wiederkehr des Gleichen. Vertieft werden diese Ausführungen durch Vorstellungen der Gleichwertigkeit des Disparaten bzw. des paradoxen Ineinanders der Gegensätze, der Unergründlichkeit, des Chaos, der Sinnlosigkeit und des fragmentarischen Charakters der einzelnen Momente des Lebens. Die Veränderungen im Laufe der Menschheitsgeschichte, sowohl den Menschen selbst als auch die Erfahrungswelt prägende Phänomene (wie z. B. Kriege oder Naturkatastrophen) betreffend, erscheinen von einer zeitlich limitierten historischen Betrachtungsweise aus durchaus als Wandel, von einer temporal ausgeweiteten historischen Perspektive als wiederkehrender Wandel – und von der abstrakten Perspektive eines ‚absoluten‘, zeitüberdauernden Seins aus als Stagnation. Aufgrund dessen betont die Betrachtung des Seins auf der Supraebene den Charakter des Immergleichen, während die Betrachtung des Lebens auf der Makroebene der Geschichte und der Mikroebene des Menschen deren Wandel durchaus beachtet, aber ihn in seiner nihilistischen Zufälligkeit und zyklischen Wiederkehr als vordergründig durchschaut.

In der Beschreibung des Funktionsspektrums des Zyklus unter 2.5.3. finden sich neben der Reflexion ‚zyklischen Denkens‘ in zyklischer Form auch andere Funktionen, die sich ebenso in diversen Aussagen verschiedener Texte Benns wiederfinden lassen. So äußert sich Benn z. B., was hier nur partiell bzw. am Rande angeklungen ist, mehrfach affirmativ zu Ambivalenz²⁴; Fragmentarismus wird wiederholt thematisiert²⁵, Einheitsverlust und -sehnsucht werden offenbart²⁶. Diese und andere Faktoren, die ebenso wie ‚zyklisches Denken‘ nicht nur in zyklischer Gestaltung realisiert werden können, sondern entsprechend im Vorfeld zyklischen Schaffens, ob in Form eines diffusen Lebensgefühls oder als philosophisches Theorem etc. dies begünstigen können, finden sich in unterschiedlichem Ausmaß und unterschiedlicher

²² Die zweite Variante reflektiert wiederum das im modernen Zyklus oft erkennbare paradoxe Ineinander der Gegensätze.

²³ In der chronologischen Abfolge der Zitate wird die Kontinuität des ‚zyklischen Denkens‘ bei Benn über verschiedene Werkphasen hinweg deutlich. Bei allen Veränderungen im Denken und Schaffen Benns – man vergleiche nur die ‚Mißklänge‘ seiner schockierenden frühen Gedichte mit den ‚Wohlklängen‘ der späten Lyrik – erscheint das zyklische Lebensverständnis als Grundkonstante im Werk Benns. Zwar gibt es auch diesbezüglich Abweichungen in Benns Denken – besonders im kurzzeitigen Glauben an die Verwirklichung des Geistes in der Geschichte während Benns nationalsozialistischem Intermezzo –: *Insgesamt* betrachtet, und darum geht es in diesem groben Überblick, ist das zyklische Lebensverständnis jedoch ein im Laufe der Zeit erweitertes, variiertes, aber nicht wirklich verändertes Moment.

²⁴ Vgl. z. B. den Abschnitt „Ambivalenz“ im *Roman des Phänotyp* (PuA, S. 152f.).

²⁵ Siehe z. B. das Statement: „Sie fühlen, daß es mit dem diskursiven systematischen Denken im Augenblick zu Ende ist, das Bewußtsein erträgt im Augenblick nur etwas, das in Bruchstücken denkt“ (EuR, S. 532).

²⁶ Siehe die Aussage: „Es gibt nur den Einsamen und seine Bilder, seit kein Manitu mehr zum Clan erlöst. Vorbei die mytische Partizipation, [...], aber ewig die Erinnerung an ihre Totalisation.“ (EuR, S. 96) Oder: „Der Mensch will alles zusammen sehn, zum Teufel mit den bezeichnungssüchtigen Zersplitterungen der Städte [...] – der Mensch will die Einheitlichkeit des Bewußtseins fühlen, in ihr leben, sich ihrer erfreuen“ (PuA, S. 224f.). Und: „Unsereins sucht überall Zusammenhänge, aber findet keine, auf der Jagd nach Einzelheiten verbringt man sein Leben. Aber es gibt Zusammenhänge, naive, erlebte.“ (PuA, S. 236) Oder die resignative Aussage des Alten zum Jungen: „Ach, synthetisieren sie doch nicht! Verweilen Sie vor dem Unvereinbaren, halten Sie durch usque ad finem. Ihr Leben mit seinen Abwegigkeiten, Irrtümern, Zerknitterungen, Halbheiten – das tragen Sie Ihrer letzten Stunde zu“ (SuS, S. 124).

Ausprägung bei Benn wie auch den meisten anderen expressionistischen Zyklusautoren. Hier wurde nur dieser eine Punkt zur näheren Erläuterung ausgewählt, da zum einen die Aufzählung aller anderen Punkte zu weit führen würde, so daß diesbezüglich innerhalb der Textanalyse auf Parallelen zwischen Zyklus- und anderen Textaussagen verwiesen wird. Zum anderen erscheint der Bezug zwischen zyklischem Denken und zyklischer Gestaltung auch als besonders offensichtlich und einsichtig – wobei allerdings die Betrachtung der Zyklen selbst erst definitiv Auskunft geben kann über tatsächliche Kongruenzen.

4.1.2 Zyklische Werke: ein exemplarischer Überblick

Zur Skizzierung eines zyklischen Werkkontextes der expressionistischen Schaffensphase Benns werden folgende Gedichtzyklen berücksichtigt: *Morgue* (1912), *Alaska* (1913), *Der Arzt* (1917) und *Der Psychiater* (1917). Die Wahl dieser Werke als (exemplarischer) zyklischer Bezugsrahmen von *Gehirne* gründet neben der Zugehörigkeit zur selben Schaffensperiode auch in der Diversität der zyklischen Gestaltung, die in diesen Texten zutage tritt. Es erscheint einsichtig, daß die Charakteristika des *Gehirne*-Zyklus in einem die Variantenvielfalt berücksichtigenden Vergleich besonders deutlich werden. Die gattungsübergreifende Betrachtung ist hier nicht nur aus dem Grunde unabdingbar, da es außer *Gehirne* keine weiteren Prosazyklen im Frühwerk gibt, sondern darüber hinaus legitim, da die spezifischen Ausprägungsformen des modernen Zyklus, wie bereits die Kurzanalysen illustriert haben, gattungsübergreifend festgestellt werden können. Zwar weisen Benns späte Prosawerke *Roman des Phänotyp* (1944) und *Der Ptolemäer* (1947) auch zyklusähnliche Strukturen auf²⁷, sie sind jedoch nicht mehr dem Expressionismus zuzurechnen, der als (ein) spezifischer Kristallisationspunkt des modernen Zyklus den Mittelpunkt dieser Arbeit bildet. Im Rahmen einer Analyse der Weiterentwicklung zyklischer Gestaltung in Benns Werk oder gar des Zyklus der Moderne in ihrer temporalen Progression bis hin zur sogenannten Postmoderne wäre die Be-

²⁷ Der *Roman des Phänotyp* besteht aus betitelten Abschnitten, die als selbständige Teile verschiedene und ähnliche Themen gestalten. Gemeinsamer Bezugspunkt der Abschnitte ist eigentlich nur der ‚Phänotyp‘, der sich allein mittels seiner Gedankengänge im Werk manifestiert, der nicht in personaler Ausgestaltung oder gar als Medium eines Entwicklungsprozesses in Erscheinung tritt (vgl. **Miller, G. F.:** Die Bedeutung des Entwicklungsbegriffs für Menschenbild und Dichtungstheorie bei Gottfried Benn, New York (u. a.) 1990, S. 245). Benn illustriert die Variation des Gleichen und den Mittelpunktbezug als einzige Verbindung der Teile im Vergleich des Romans mit einer Torte oder einer Orange (vgl. PuA, S. 446). Insofern kann man hier nur von einem sehr losen Zyklus sprechen: Einschätzungen dieses Romans als „assoziative, äußerst lockere Folge von Fragmenten, die sich wie erweiterte Aphorismen, als Betrachtungen, Erinnerungen, Bilder und Reflektionen, als Satire, Kritik und Diagnose darstellen“ (**Martini, F.:** Gottfried Benn: *Der Ptolemäer*, in: Das Wagnis der Sprache, Hrsg.: Ders., Stuttgart 1970, S. 472) bestätigen die Tendenz zur Auflösung der zyklischen Form – im Zusammenhang mit dem Weltbild des modernen Menschen, der „sich nur in einer temporären Struktur zu denken [vermag]: in der Struktur der Dialektik, der Ambivalenz, der Relativität, der Anti-Synthetik. Das sind die Existenzialien, die den Phänotyp ausmachen“ (**Eifler, M.:** Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik, Tübingen 1985, S. 86).

Ähnliches gilt für den *Ptolemäer*, dessen drei Teile einen Monolog bilden, der mit seinem „Bruchstücke, Augenblicke reihenden, in das punktlos Offene ziehenden inneren Bewußtseinsstrom, in dessen Subjektivität sich simultan das Heterogenste sammelt und in schwebenden Assoziationen kombiniert“ (**Martini, F.:** Gottfried Benn: *Der Ptolemäer*, a. a. O., S. 474) Gedanken des Ptolemäers (als ‚Prismatiker‘) in variierender Verknüpfung ‚erzählt‘. Die Tendenz zur Auflösung des Zyklischen ist auch hier unübersehbar: BLEINAGEL erkennt eine letztlich nurmehr formale „Bindung des Beziehungslosen in die Wiederkehr“ (**Bleinagel, B.:** Absolute Prosa, Bonn 1969, S. 58) und sieht bezüglich beider Romane die eigentliche Gemeinsamkeit im Stilistischen: „Unter den Kategorien des traditionellen Weltbildes erscheint diese Form diskontinuierlich und chaotisch; sie erscheint als Manifestation einer neuen Ordnung, wenn man bereit ist, die Rückbindung der isolierten Elemente auf ein Ausdrucksprinzip anzuerkennen, d. h. die durchgängige Wirksamkeit der Genotyp-Phänotyp-Relation im stilistischen Phänomen zu begreifen. So ist Stil das Gesetz, das die Vielfalt der Elemente zur jeweiligen Ganzheit vereinigt und die Werke verbindet als Bezeugungen einer geistigen Lage.“ (Ebd., S. 76f.)

trachtung des Zyklus über einen solchen Zeitraum hinweg allerdings interessant. Da hier nur ein komprimierter Eindruck von zyklischen Strukturen in Benns Schaffen gegeben werden soll, beschränkt sich die Beschreibung der ausgewählten Texte auf die diesbezüglich relevanten Aspekte wie die Zykluskategorie, zyklische Besonderheiten und die semantische Essenz des jeweiligen Werkes als Zyklus.

Die Genese von *Morgue* beschreibt Benn im Rückblick als „Zyklus von sechs Gedichten, die alle in der gleichen Stunde aufstiegen, sich heraufwarfen, da waren“ (PuA, S. 326). Inwiefern dieses ‚Sich-Heraufwerfen‘ der Gedichte – von denen allerdings nur fünf unter dem Titel *Morgue* veröffentlicht wurden²⁸ – nicht doch mit einem längeren und überlegteren Schaffensprozeß verbunden war, sei dahingestellt; Benns Schilderung verweist jedenfalls auf die enge ‚genetische‘ Verbundenheit der Gedichte. Ein deutlicher Zusammenhang wird auch in der Forschungsliteratur anhand der Darstellung diverser Kongruenzen zwischen den Gedichten festgestellt. So bezeichnet z. B. WELLERSHOFF die fünf Gedichte ganz allgemein als „Variationen über ein Thema“²⁹, wobei das Hauptthema das des menschlichen Todes ist³⁰, und zwar in seiner unappetitlichen Erscheinungsform verwesender und sezierter Leichen(teile) im Leichenschauhaus. Verstärkt wird der Schockeffekt dieser Demonstration der Vergänglichkeit des Menschen durch Elemente, die ihn zusätzlich degradieren und verdinglichen: so fungiert der Bierfahrer als „Vase“ für die „kleine Aster“ (Ged., S. 21), das Mädchen als ‚Futter‘ der „jungen Ratten“ (Ged., S. 22), die Dirne mit ihrem Goldzahn als kleine ‚Schatzkammer‘ für den Leichendiener (vgl. Ged., S. 23); das jungfräuliche Mädchen wird – laut Aussage des Gedichtes – ‚degradiert‘ zur „Negerbraut“ (Ged., S. 24), und die Leichen des letzten Gedichtes erscheinen extrem verdinglicht durch ihre Zerlegung in zweckmäßige Portionen, aufbewahrt in Näpfen (vgl. Ged., S. 25).

Ein weiterer Aspekt wird besonders in den ersten drei Gedichten deutlich, die zudem analog aufgebaut sind³¹: pflanzliches, tierisches wie menschliches Leben ernährt sich vom Tod.³² Im hier angedeuteten Kreislauf von Leben und Tod, auch explizit benannt in der Überschrift „Kreislauf“ des zentral positionierten Gedichtes, spielt menschliches Leben eine ebenso wichtige Rolle wie animalisches oder vegetatives Sein: „Im ungerührten Kreislauf der Natur werden das Humanum und Subhumanes vertauschbar.“³³ Tatsächlich findet nicht nur durch die verdinglichende Abwertung des Menschen eine Nivellierung der Differenzen zwischen ‚Humanem‘ und ‚Subhumanem‘ statt, sondern die gleichzeitige personifizierende – al-

²⁸ Der fünfteilige Zyklus *Morgue* wurde zusammen mit vier Einzelgedichten als ‚21. Flugblatt‘ im A. R. Meyer Verlag unter dem Titel ‚*Morgue* und andere Gedichte‘ veröffentlicht. Ob eines der angehängten Einzelgedichte ursprünglich dem Zyklus zugeordnet war oder ob es sich um ein anderes Gedicht handelte, ist nicht mehr zu ermitteln.

²⁹ Wellershoff, D.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 46.

³⁰ Vgl. z. B. Bansberg, D. H.: Interpretationen zur frühen Lyrik Gottfried Benn [sic], Mikrofilm der Cornell University 1970, S. 103.

³¹ Vgl. Hartmann, H. A.: Gottfried Benn: ‚Morgue‘ und andere Gedichte, in: Große Werke der Literatur, Hrsg.: H. V. Geppert, Tübingen (u. a.) 1995, S. 214.

³² Vgl. Kügler, H.: Weg und Weglosigkeit. Neun Essays zur Geschichte der deutschen Literatur im zwanzigsten Jahrhundert, Heidenheim 1970, S. 59.

³³ Hartmann, H. A.: Gottfried Benn: ‚Morgue‘ und andere Gedichte, a. a. O., S. 226.

lerdings ironisch gebrochene³⁴ – Aufwertung des Animalischen, Vegetativen und selbst des Dinglichen, denen die emotionale Teilnahme des lyrischen Sprechers gilt, bewirkt eine gewisse Umkehrung ihres konventionell-hierarchischen Verhältnisses.³⁵ Nivelliert werden auch die Differenzen zwischen den verschiedenen Figuren – ob Hure oder unberührtes Mädchen – angesichts des alle ereilenden Schicksals der Degradierung und des Todes. Im Schlußgedicht wird die zuvor am einzelnen Beispiel demonstrierte Gleichheit in der Nichtigkeit des Menschen resümierend massenhaft ins Bild gesetzt und somit die Verallgemeinerbarkeit des Einzelfalles zum zyklisch-nihilistischen Lebensprinzip zusätzlich bekräftigt. Die deutliche Verstärkung der Einzelaussagen im nur leicht variierenden Zyklus wird zudem betont durch die stilistischen Parallelen zwischen den Gedichten wie die krasse Kontrastierung, z. B. in der Divergenz zwischen den via Gedichttitel geweckten Erwartungen und dem jeweiligen Gedichtinhalt³⁶, wie auch die zynische Ironie, mit der ästhetische wie ethische Werte verspottet werden, bis hin zu makaber-grotesker Komik³⁷.

Die sukzessive Verknüpfung der Gedichte ist entsprechend der einheitlichen Aussage leicht variierender Natur, so daß von Entwicklung nur im Sinne von Vertiefung gesprochen werden kann. Diese Intensivierung der Morgue-Thematik wird durch ein Moment der Steigerung zusätzlich erhöht, indem gewissermaßen ein Fortschreiten der ‚Schändung‘ des Menschen im poetischen Ablauf wahrgenommen werden kann. Im ersten Gedicht wird der Mensch durch etwas Vegetatives ‚entweiht‘, im zweiten durch etwas Animalisches, in den letzten drei Gedichten durch etwas Menschliches. Während der Leichendiener der toten Hure ‚nur‘ ihre Goldplombe nimmt, scheint der tote ‚Neger‘ der jungen Frau ihre Unschuld zu rauben³⁸, derweil im letzten Gedicht die Zerstörung des Menschlichen durch Menschenhand auf die Spitze getrieben wird³⁹. Dieses progressive Element impliziert keine wirkliche Bedeutungsveränderung, sondern dient der zusätzlichen Bekräftigung der in der variierenden Gestaltung bereits

³⁴ Insofern wird LIEWERSCHIEDT widersprochen, der von einer echten „zärtliche[n] Anteilnahme am unangemessenen Objekt“ (**Liewerscheidt, D.:** Gottfried Benns Lyrik, München 1980, S. 20) ausgeht, was besonders in der lapidar-unbekümmerten Kommentierung des Ersäufens der Ratten deutlich wird (vgl. Ged., S. 22).

³⁵ So gilt der Geleitspruch „Ruhe sanft“ nicht dem toten Menschen, sondern der Blume; die „schöne Jugend“ der Ratten interessiert, nicht die des Mädchens; und der „Backzahn“ der Hure wird als „einsam“ bezeichnet (Ged., S. 21ff). Vgl. **Buddecke, W.:** Gottfried Benn, in: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, Hrsg.: H. Steinecke, Berlin 1994, S. 273.

³⁶ Vgl. z. B. ebd., S. 273; vgl. **Østbø, J.:** Expressionismus und Montage. Über Gottfried Benns Gedichtstil bis 1932, Oslo 1981, S. 28, 31.

³⁷ Siehe z. B. den verfremdenden Gebrauch konventioneller empfindungslyrischer Motive in „Schöne Jugend“ und religiösen Gedankenguts in „Requiem“. Vgl. **Østbø, J.:** Expressionismus und Montage, a. a. O., S. 28ff. Die Umwertung stimmungslýrischer Topoi ist vielfach festgestellt worden (vgl. z. B. **Meyer, T.:** Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn, Köln 1971, S. 198; vgl. **Huber-Thoma, E.:** Die triadische Struktur in der Lyrik Gottfried Benns, Würzburg 1983, S. 27; vgl. **Doktor, T.; Spies, C.:** Gottfried Benn – Rainald Goetz, Opladen 1997, S. 20).

³⁸ Der dargestellte Kontrast zwischen der Schilderung der jungen Frau in (fast) neuromantischer Manier und der krass naturalistischen Darstellung des zerfetzten „Nigger[s]“, der „zwei Zehen seines schmutzigen linken Fußes / ins Innere ihres kleinen weißen Ohrs [bohrt]“ (Ged., S. 24) kann im Rahmen der festgestellten Steigerung im poetischen Ablauf als ‚schändungserhöhend‘ intendiertes Moment interpretiert werden. Insofern findet m. E. im Unterschied zu ØSTBØS Meinung (vgl. ebd., S. 30) mit diesem Gedicht keine wirkliche Abweichung von oder Relativierung der zyklischen Gesamtaussage statt. Statt dessen weist der Kontrast von „Lebensvollzug und Todeswirklichkeit [...] das Gedicht als ein auf Schockeffekt, Desillusionierung, Provokation abzielendes Gebilde aus.“ (**Meyer, T.:** Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn, a. a. O., S. 240.)

³⁹ MEYER bezeichnet das Gedicht als „schockierendste Darstellung des Häßlichen in der Sektionslyrik Benns“ (ebd., S. 201). HUBER-THOMA verkennt den provokant-desillusionierenden Effekt des Vergleichs von Leichenteilen mit etwas ‚geburtlich Ausgeschiedenem‘, wenn er dies als „Chance“ für den Menschen sieht, „zum Beginn seiner Schöpfung zurück[z]ukehren“ (**Huber-Thoma, E.:** Die triadische Struktur in der Lyrik Gottfried Benns, a. a. O., S. 34).

verdichteten Gesamtaussage. Die Betonung der semantischen Einheit des Ganzen in diesem geringfügig variierenden Zyklus entspricht der Auswahl des kleinen Daseinsausschnittes ‚Morgue‘; zudem ergibt sich die einheitliche Aussage aus der destruktiv-nihilistischen Lebenssicht.

Einen ganz anderen Eindruck hinterläßt hingegen der zwölfteilige Zyklus *Alaska*. Eine kursorische Lektüre läßt die Gedichte als sehr heterogen und kaum zusammenhängend erscheinen⁴⁰, zumal auch ihre stilistisch-formale Gestaltung sichtlich differiert. Eine detaillierte Analyse läßt allerdings die tieferen Sinnzusammenhänge der einzelnen Gedichte in rekurrenten Themenaspekten, Motiven und Metaphern, die auf unterschiedliche Weise interagieren, deutlich zutage treten.⁴¹ Der Eindruck einer stärkeren Disparatheit der Zyklustexte setzt sich aus verschiedenen Komponenten zusammen: Anstelle eines offensichtlich einheitlichen Themas im vorgegebenen begrenzten Handlungsspielraum wie im *Morgue*-Zyklus dominieren hier mehrere Themen wie z. B. Regression, Sexualität, Tod und Zivilisation, wobei eigentlich von Themenkomplexen gesprochen werden muß, da bereits zwischen den angesprochenen Aspekten eines Themas eine große Spannbreite besteht.⁴² Diese Themenkomplexe werden in den Gedichten mit je divergierender Akzentuierung poetisch realisiert. Resultierend aus dieser Vielfalt der Themen (wie auch Motive und Metaphern) und ihrer unterschiedlichen Gewichtung sind die Sinnbezüge zwischen den Gedichten, sowohl gesamtzyklisch als auch in ihrer sukzessiven Abfolge betrachtet, zum einen weniger offensichtlich und zum anderen auch weniger verstärkender Natur als in *Morgue*.

Statt dessen impliziert Variation hier neben verstärkender Assoziation bestimmter sinntragender Elemente⁴³ auch, wie schon die Spannbreite der Themenkomplexe zeigt, deutlichere Modifikationen bis hin zu antithetischen Aussagen⁴⁴. Besonders deutlich wird die daraus resultierende Relativierung der Einzelaussagen im zentral positionierten Gedicht „Gesänge“: Hier werden die innerhalb des Gedichtes geäußerte Regressionssehnsucht ebenso wie die in den anderen Gedichten zutage tretenden menschlichen Emotionen der Liebe, Hoffnung und Verzweiflung – wie auch die verachtende Haltung des Spottes selbst – allesamt als „verächtlich“ (Ged., S. 47) abgetan. Auch der Wechsel des Tenors, wiederum innerhalb und zwischen den Gedichten, von ØSTBØ aus stilistischer bzw. rezeptionsästhetischer Perspektive als „Kon-

⁴⁰ Vgl. Steinmetz, M.: Fernando Pessoa und Gottfried Benn : eine vergleichende Studie zur Identitätsproblematik in der Dichtung des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/M. (u. a.) 1995, S. 306.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 306. Auch ALTER konstatiert, „daß die einzelnen Gedichte eng miteinander verknüpft sind und die Assoziationsschichten oder Isotopien mehrfach variiert und aktualisiert werden.“ (Alter, R.: Gottfried Benn: The Artist and Politics (1910-1934), München 1976, S. 290.)

⁴² Zum Beispiel variiert die Zielvorstellung des Regressionswunsches vom primitiven Menschen über den Affen bis hin zum Schleimklumpen (vgl. Ged., S. 42, 52, 47). Die sexuelle Thematik umfaßt sowohl den groben Akt – „Der den Weibern manchmal was reinstösst: / Der Mann“ (Ged., S. 42) – und seine animalische Natur – „Ich treibe Tierliebe“ (Ged., S. 49) – als auch die Komponente des Gefühls – „Ich liebe eine Hure“ (Ged., S. 44) – und der erotisch-romantischen Umwerbung: „Ein Veilchenlied des Himmels / Den jungen Rosenschössen hingetragen“ (Ged., S. 45).

⁴³ So wird z. B. die Einschätzung seiner selbst als „Dreck“ und die Furchtlosigkeit vor dem Tod im zweiten Gedicht (Ged., S. 43) verstärkend variiert durch die Selbstbeschreibung als ‚verseucht‘ und die hier trotziger proklamierte Furchtlosigkeit bezüglich des Todes im neunten Gedicht: „Pfeif drauf! Wisch ihm eins! Pah!“ (Ged., S. 51)

⁴⁴ Beispielsweise wird die Wahrnehmung des Todes als „der lockende Regenbogen / Über die Gipfel der Glücke gespannt“ (Ged., S. 43) desillusioniert durch folgende Umschreibung des Sterbens: „Not, Röcheln, Hungern und Verrecken“ (Ged., S. 46). Das Glückserlebnis der Verbindung des Ich mit der ‚Madonna‘ wird dadurch relativiert, daß im vorangehenden Gedicht dem Affen der gleiche inbrünstige Verbindungswunsch entgegengebracht wird (vgl. Ged., S. 52f.).

frontation der beiden übergeordneten Wirkungsaspekte, Provokation und Evokation⁴⁵ benannt, trägt zum deutlich wechselhaften und ambivalenten Charakter des Zyklus bei. Die vielfältigen Anknüpfungspunkte der Gedichte sowie ihre verschlüsselten semantischen Beziehungen zueinander begünstigen divergierende Deutungen. So kann man die Liebe zur „Hure“ im dritten Gedicht in Anknüpfung an die im ganzen Zyklus verschiedentlich thematisierte triebhafte Sexualität im ersten Gedicht ‚wörtlich‘ nehmen und die Umwertung der Hure zum ‚reinen Engel‘ als Erweiterung der Religionskritik (z. B.) des zweiten Gedichtes verstehen. STEINMETZ hingegen begreift die Hure als Metapher für den Tod⁴⁶ – eine Interpretation, die insofern plausibel erscheint, als ihr Name „To“ Tod assoziiert und die im vorangehenden Gedicht vorgenommene Begrüßung des Todes hier direkt weitergeführt würde. Ein weiteres Beispiel des erweiterten Interpretationsspielraumes ist das Gedicht „Madonna“.⁴⁷ Die vielfältigen Bedeutungsaspekte des zyklischen Kontextes offerieren insgesamt zusätzliche Lesarten.

Welche ‚semantische Essenz‘ läßt sich nun aus diesem ambivalenten Variationszyklus extrahieren; ist in der Vielfalt ein einheitlicher Kern zu erkennen? Tatsächlich lassen sich in der Abstraktion vom im einzelnen Verschiedenen und Mehrdeutigen übergeordnete Gemeinsamkeiten erkennen. So finden in allen Gedichten Umwertungen und Umformungen eines traditionellen europäischen Selbst- und Weltbildes statt: Aspekte der westlichen Zivilisation im weitesten Sinne wie die christliche Religion, Fortschrittsglaube, kulturelle Motive und Gestalten bis hin zu den Eltern als Repräsentanten einer solcherart zivilisierten Welt werden abgelehnt. Dem werden neue Werte bzw. andere Vorstellungen entgegengesetzt wie die von Regression, triebhaft-primitivem Dasein⁴⁸ sowie einer dionysisch-südlichen Wirklichkeit. Die personale und kulturelle Identitätskrise des Menschen erscheint als übergeordnetes Thema des Gedichtzyklus, das sich neben der Revolte gegen konventionelles Dasein und neben Gegenentwürfen zur herkömmlichen Realität in der Umwertung und Neuzusammensetzung religiöser wie literarischer Figuren⁴⁹, in der unklar bleibenden Identität der Sprechinstanz in einzelnen Gedichten⁵⁰ so wie in den divergierenden Konfigurationen des lyrischen Ichs insgesamt⁵¹ realisiert. Das Moment der Suche des modernen Zyklus, hier der Suche nach neuer Identität in Ablehnung der alten wird ansatzweise auch im poetischen Ablauf realisiert. Die sukzessive Verknüpfung der Gedichte ist zwar assoziativ-variiender Natur und impliziert

⁴⁵ Østbø, J.: Expressionismus und Montage, a. a. O., S. 58.

⁴⁶ Vgl. Steinmetz, M.: Fernando Pessoa und Gottfried Benn, a. a. O., S. 294.

⁴⁷ So kann man in Anlehnung an die Umwertung des Sexuellen zum quasi Religiösen im dritten Gedicht die glückstrunkene Verbindung des Ich mit der ‚Madonna‘ als tief befriedigendes erotisches Erlebnis verstehen, d. h. als religionskritische Umwertung eines religiösen Topos zu einem sexuellen. Die letzte Strophe ist die Konsequenz der innigen Verbindung: „Tieferlöst und schöngeworden / Singt das Raubpack meines Blutes / Hallelujah.“ (Ged., S. 53). STEINMETZ hingegen nimmt die Madonna als konventionell verstandene religiöse Figur und interpretiert die letzte Strophe entsprechend nicht als Konsequenz der vorigen, sondern in Absetzung davon als im Verlust der „religiös-moralisch tabuisierten Weiblichkeit“ stattfindende „Befreiung und Ästhetisierung des eigenen Ich, des eigenen Leibes“ (ebd., S. 305).

⁴⁸ Sowohl die programmatische Benennung eines solchen im Zyklus wiederholt erwünschten ursprünglich-triebhaften Daseins im ersten Gedicht als auch die Formulierungen selbst (vom Urwaldmensch über Robben-Fressen hin zum Reinstoßen in die Weiber) läßt die Deutung des Gedichts als Karikierung der „Klischeehaftigkeit bürgerlichen Wunschenkens“ (Huber-Thoma, E.: Die triadische Struktur in der Lyrik Gottfried Benns, a. a. O., S. 41) unplausibel erscheinen.

⁴⁹ So findet in „Ikarus“ eine Vermischung der Ikarus- mit der Orpheus-Gestalt statt (vgl. ebd., S. 298).

⁵⁰ Vgl. besonders das Gedicht „Drohungen“ (vgl. Ged., S. 49).

⁵¹ Vgl. Steinmetz, M.: Fernando Pessoa und Gottfried Benn, a. a. O., S. 291.

kein Steigerungsmoment wie in *Morgue*, doch wird ein ‚Weg‘ im Anfangs- und Schlußgedicht angedeutet: Ausgangspunkt ist Europa, ursprüngliches Ziel Alaska, tatsächlicher ‚Ankunftsort‘ – nach dislinearer Suche und ohne unbedingt abschließender Ruhepol zu sein – jedoch Ithaka. Diese wichtige „Richtungsänderung“ hin zur südlich-antiken Welt kann entsprechend auch „als poetische Selbstorientierung des Autors Benn“⁵² in zyklischer Form verstanden werden.

Im Unterschied hierzu führt der dreiteilige Kurzzyklus *Der Arzt* gewissermaßen die Tradition von *Morgue* fort: ebenso wie dort kann hier von einer exemplarischen Demonstration einer ‚Ästhetik des Häßlichen‘⁵³ in geringfügiger Variation anhand eines bestimmten Ausschnittes der Wirklichkeit gesprochen werden. Während dort die Auswahl des einheitlichen Schauplatzes eine eng umgrenzte Sichtweise der zentralen Thematik bedingt, ist es hier die Auswahl einer bestimmten Perspektive, nämlich der des Arztes. Dieser reduziert den Menschen auf seine vergängliche, kranke, ekelerregende, geschlechtsbetonte Leiblichkeit. So wird die Vergänglichkeit des Menschen beispielsweise in „mürbem Fleisch“ (Ged., S. 87) und in „mürben Schenkel“ (Ged., S. 88) deutlich. Krankheit wird in zugewachsenem Geschlecht, in Darmkrankheiten oder Rachenspalten thematisiert (vgl. Ged., S. 87ff.). Ekel erregt die „wie ein Belag am Gaumensaum“ (Ged., S. 87) klebende Leiblichkeit; Abscheu erregen auch Schilderungen wie „Verkackt die Greisin Nacht für Nacht ihr Bett“ (Ged., S. 88) und „Mit Pickeln in der Haut und faulen Zähnen / Paart das sich in ein Bett“ (Ged., S. 89). Sexualität wird im ersten und letzten Gedicht speziell unter den Vorzeichen eines das ganze Menschenleben übermächtig bestimmenden Triebes⁵⁴ und ihrer krankhaften ‚Resultate‘⁵⁵ dargestellt. Indem nicht nur am Anfang und Ende des letzten Gedichtes, sondern auch am Anfang und Ende des Zyklus der Geschlechtsakt betont wird, schließt sich zyklisch der Kreis, wird die Schilderung der Sexualität als ‚A und O‘ des menschlichen Daseins zusätzlich gestärkt.

Es wird bestritten, daß es etwas über das Körperliche Hinausweisende wie Seele und Geist, welches dem Menschen die oberste Stellung in der Schöpfungshierarchie einräumen würde, überhaupt gibt. Das christliche Weltbild des Menschen als „Krone der Schöpfung“ wird völlig desavouiert: er ist ein „Schwein“, eine „Schnauze Blut“ (Ged., S. 88), ein „Bock“ (Ged., S. 89), ein triebgesteuertes Etwas⁵⁶; Gott hat nur noch Alibifunktion – er wird als „Käseglocke auf die Scham gestülpt“ (Ged., S. 89). Neben der durchgängig sarkastisch-parodistisch geübten Religionskritik zeigt sich in der Entlarvung des Selbstbewußtseins des Menschen als hybride Selbstgefälligkeit (vgl. Ged., S. 88) auch eine Ablehnung aufklärerischen Menschen- und Weltbildes. Zugleich werden in der Stimmungs- und Erlebnislyrik be-

⁵² Ebd., S. 307.

⁵³ Zur Ästhetik des Häßlichen bei Benn vgl. auch **Zelle, C.:** Ästhetik des Häßlichen: Friedrich Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne, in: *Ästhetische Moderne in Europa*, a. a. O., S. 227.

⁵⁴ So dominiert der Trieb über den Geist: „Dahin [zum Geschlecht] wittert / Der Schädel auch. Ich ahne: einst / Werden die Spalte und der Stoß / Zum Himmel klaffen von der Stirn.“ (Ged., S. 87) Vgl. auch Ged., S. 89.

⁵⁵ Abnorm ist sowohl die Verhinderung der Befruchtung durch das ‚vernarbte‘ Geschlechtsorgan des Mannes (vgl. Ged., S. 87); deformiert ist aber auch die ‚Frucht‘ des Aktes, das häufig „verquiemt geboren[e]“ Kind; doch selbst „was heil / Endlich ans Licht quillt ist nicht eben viel.“ (Ged., S. 89)

⁵⁶ Siehe die Versächlichung des Menschen durch die Verwendung des Neutrums: „Das torkelt“ (Ged., S. 88) und: „Paart das sich“ (Ged., S. 89; beide Hervorhebungen V. H.).

liebte Topoi wie „die Liebesvereinigung von Mann und Frau und das Kind als Frucht der Liebe“ mittels einer „radikal antiromantische[n] Ausgestaltung provokativ entwertet.“⁵⁷ Die Aussagen der einzelnen Gedichte werden also im zyklischen Kontext verstärkt und formieren eine durch die Negation konstituierte Einheit, die durch die auch formal kaum variierte Gestaltung unterstützt wird.

Die Anordnung der Gedichte erscheint dennoch als sinntragend und daher nicht austauschbar: So wird die Intensivierung der Aussagen im Zyklus durch den gesteigert aggressiv-sarkastischen Ton des zweiten wie auch des dritten Gedichtes gegenüber dem ersten zusätzlich verstärkt. Zudem ist eine Tendenz zur Verallgemeinerung des Gesagten erkennbar: Während im ersten Gedicht die individuelle Erfahrung des Arztes im Vordergrund steht, verschiebt sich die Perspektive im zweiten Gedicht vom ‚Ich‘ zum ‚Ihr‘, zu den anderen, denen allgemeinere Beobachtungen des Arztes und erste Schlußfolgerungen aus diesen Erfahrungen in anklagend-provozierenden Fragen mitgeteilt werden. Im dritten Gedicht fehlt das explizite Moment der Ich-Aussprache bzw. der Du/Ihr-Anrede: ohne die Markierung des Gesagten als subjektive Ansicht werden nun die Beobachtungen geschildert und ausgeweitet auf das Menschenleben generell. Einzelne Bruchstücke konventionellen personalen wie kulturellen Erlebens und Gedankenguts in Form elliptischer Ausrufe wie „Erhebung! Aufstieg! Weserlied!“ oder „Der gute Hirte – !!“ und „Allgemeingefühl!“ (Ged., S. 89) demonstrieren die Abstraktion vom Einzelnen. Insofern findet insgesamt neben der Verstärkung der Einzelaussagen im Zyklus ebenfalls eine Generalisierung und Erweiterung des Einzelnen statt zum Lebensverständnis im Sinne einer monotonen Wiederkehr des Gleichen bzw. einer statisch-einseitigen Determinierung des menschlichen Daseins.

Ganz anders verhält es sich wiederum mit der Gedichtgruppe *Der Psychiater*. Die Heterogenität der fünfzehn Gedichte läßt zunächst die Frage aufkommen, ob es sich hier um eine bloße Sammlung handelt oder ob die Gedichte einen Zyklus bilden. Die Variationsbreite des Werkes erscheint gegenüber dem *Alaska*-Zyklus insofern noch gesteigert, als nicht nur mehrere Themenkomplexe und -aspekte mannigfaltig verflochten und divergierend akzentuiert werden, sondern die einzelnen Gedichte selbst z. T. sehr komplex und polyvalent erscheinen.⁵⁸ Das Werk wurde bislang kaum als Ganzes untersucht. Der Ansatz einer umfassenderen Textanalyse findet sich in der exemplarischen Untersuchung ausgewählter Gedichte bei STEINMETZ, der thematische, motivische und metaphorische Zusammenhänge des Werkes aufzeigt, das somit bei genauerem Hinsehen durchaus einen Zyklus bildet.⁵⁹ Verschiedene Themen wie Sexualität, Selbstreflexivität, Zerfall, Rausch, Regression, Wirklichkeitswahrnehmung, Rationalität, gesellschaftskonform-konventionelles Leben u. a. beziehen sich in unterschiedlicher Weise auf die im Anfangsgedicht programmatisch eingeführte und im Zyklus durchweg aufscheinende Bewußtseinsproblematik. Hier bilden sich zwei Pole heraus,

⁵⁷ Østbø, J.: Expressionismus und Montage, a. a. O., S. 107.

⁵⁸ Siehe allein schon die sprachliche Vielschichtigkeit der Gedichte (vgl. auch Steinmetz, M.: Fernando Pessoa und Gottfried Benn, a. a. O., S. 314), die Vielfalt intertextueller und kultureller Anspielungen sowie die Ambiguität resultierend aus häufig elliptischen oder unbestimmt-abstrakten Ausdrücken sowie Neologismen. Auch die Implementierung des kleinen Zyklus *Ikarus* in den *Psychiater*-Zyklus trägt zur Komplexität des Werkes bei.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 308ff.

denen sich die Themen annähernd zuordnen lassen: Zum einen ist es die insgesamt negativ behaftete Sphäre des Bewußtseins, d. h. der Ratio, des kausal-logischen Denkens, der Reflexion, generell des Gehirns, mit Begriffen wie „Innenschläfe“, „Hirn“, „Schädel“, „Staatsorgan“, „Schläfen“, „Logik“, „Bewußtseinshirn“, „Stirn“ etc. (vgl. Ged., S. 99ff.) vielfältig benannt. Dieses Bewußtsein ist verankert in der in mehrfacher Hinsicht negativ wahrgenommenen Realität.⁶⁰ Den Gegenpart hierzu bilden vor allem Rausch, Regression und Traum als z. B. durch Sexualität, Drogen, ein buntes Plakat oder Naturimpressionen erzeugte Möglichkeiten der ersehnten Bewußtseinsüberwindung bzw. Ich- (und Realitäts-) Auflösung – die allerdings kaum tatsächlich bzw. dauerhaft vollzogen wird.⁶¹

Zum einen muß jedoch angemerkt werden, daß die solcherart grobe Skizzierung der semantischen Essenz des Werkes sowohl von der Vielfalt an Verknüpfungen der kohärenzstiftenden Faktoren als auch der Disparatheit der Gedichte insgesamt absieht. Darüber hinaus lassen die oft unbestimmt bleibenden sowie die z. T. deutlich modifizierenden bis widersprüchlichen Aussagen mittels der hieraus resultierenden Ambivalenz die Formulierung einer eindeutig-einheitlichen Kernaussage des Zyklus nicht zu. Diese deutliche Variation wird durch den poetischen Ablauf, in dem zumeist sehr unterschiedliche Gedichte nebeneinander stehen, deren Beziehungen zueinander eher verstärkender als relativierender, oft auch mehrdeutig-unbestimmter Natur sind, potenziert.⁶² Ein Beispiel deutlicher Variation ist die Darstellung von Sexualität: einmal wird der sexuell potente und aktive Mann durchaus ob seiner primitivzielgerichteten Freude beneidet (vgl. Ged., S. 100), „kleines Rammeln“ begleitet das wachsende Ichgefühl des lyrischen Sprechers (Ged., S. 107) und die „Paarung“ ist Teil des dargestellten Glückes (Ged., S. 112); andererseits wird die Sexualität aber auch als ekelregend und furchtbar beschrieben wie z. B. in folgender, als Aufforderung zum Geschlechtsakt verstehbarer Aussage: „Schlamme den grauenvollen Unterleib, / Die fratzenhafte Spalte“ (Ged., S. 101).⁶³ Desgleichen erfährt der Rausch, so erwünscht er generell ist, in seiner „öffentlich genehmigt[en]“ Variante (Ged., S. 103), eine ironische Abwertung. Das Ziel der ersehnten ‚Enthirnung‘ variiert nicht nur, es scheint sich z. T. auch auszuschließen: So wird in einem Gedicht eine „Zusammenballung“ des Ich, ein extremes „Ichgefühl“, das den Sprecher zum „einsamen Gott“ (Ged., S. 107) werden läßt, erwünscht und erzeugt⁶⁴; im nächsten wird hingegen – durch die gleiche Droge initiiert – der „Ich-Zerfall“ als ‚süß‘ und ‚tiefersehnt‘, das ‚zersprengte‘ Ich als „süß zerborstene Wehr“ (Ged., S. 108) besungen. Eine Auflösung erfährt

⁶⁰ So verdeutlichen die verschiedenen Sichtweisen der Welt den Verlust der Realität als objektiver Größe (vgl. Ged., S. 99); Entindividualisierung und staatliche Vereinnahmung des Menschen in der „kalten Stadt“ lassen den Wunsch nach „Ent-rückung“ aufkommen (Ged., S. 103); wissenschaftliche Erklärungsversuche der Welt werden ebenso wie kleinbürgerliches Dasein lächerlich gemacht (vgl. Ged., S. 106); insgesamt wird „Fluch und Gram des Werdens und Geschehns“ konstatiert (Ged., S. 109); und der Geist scheint unaufhebbar vom Leben getrennt zu sein (vgl. Ged., S. 114).

⁶¹ STEINMETZ bemerkt, daß fast immer „die Identitätsauflösung durch die intermittierende Präsenz des kritischen Diskurses, des Ich, im Prinzip unterlaufen wird.“ (Steinmetz, M.: Fernando Pessoa und Gottfried Benn, a. a. O., S. 326.)

⁶² So stellt bereits WODTKE hinsichtlich der letzten Gedichte fest, daß „hier keine Versöhnung und Aufhebung der Gegensätze angestrebt wird, sondern ihr Nebeneinander und Gegeneinander bestehen bleibt.“ (Wodtke, F. W.: Gottfried Benn, 2. überarb. u. erg. Aufl., Stuttgart 1970, S. 22.)

⁶³ Vgl. auch Ged., S. 104.

⁶⁴ Hierzu schreibt LIEWERSCHIEDT: „Das Motiv des Regressionswunsches ist diesmal [...] die intensive Erfahrung einer quasi-göttlichen, solipsistischen Omnipotenz.“ (Liewerscheidt, D.: Gottfried Benns Lyrik, a. a. O., S. 30.)

dieser Widerspruch nur, wenn man das stärkste ‚Ichgefühl‘ im ‚Ich-Zerfall‘ anberaumt. Obgleich das Ziel der Überwindung des ‚Gehirns‘ im gesamten Zyklus deutlich dominiert⁶⁵, erscheint doch gerade das im Zyklus zentrale Phänomen des Bewußtseins ambivalent, wie im folgenden näher erläutert wird.

So irritiert z. B. die unerwartete Beschwörung des Geistes, dessen Aktivität in der Imagination des Ich, allerdings nicht im Sinne von „Fleische zügeln und Gehirne spalten“, sondern in seiner früheren, quasi religiösen, absolut-transzendenten Erscheinung, so sehr herbeigesehnt wird, daß das bezeichnenderweise ‚entschwänzte‘ Ich sich als vogelfrei erklärt (vgl. Ged., S. 114). Der mehrfach ersehnte Sieg des ‚Blutes‘ als Bild ursprünglicher Lebenskraft über das ‚Hirn‘ ist plötzlich nicht mehr der tiefste Wunsch des Ich: „ich ringe / Im Blut nach einem fernen, sterne-steten!“ (Ebd.) Widersprüchlich wirkt auch die in einigen Gedichten deutlich *zerebrale* Qualität der Bilder des Südens, des Rausches etc. als gerade nicht (fiktiv) real erlebte, sondern bewußt geformte – bei gleichzeitig geäußertem Auflösungswunsch des Bewußtseins.⁶⁶ Hier wird angedeutet, daß ursprüngliches Erleben, Regression usw. nicht oder kaum mehr tatsächlich, sondern fast nur als zerebral erzeugte Imaginationen möglich sind. Somit kann aber letztlich keine Bewußtseins*auflösung*, sondern Auflösung nur im Sinne einer Bewußtseins*veränderung* das Ziel sein. Die Erkenntnis, daß anstelle einer Auflösung des ‚Gehirns‘ dessen Bejahung und Nutzbarmachung im erwünschten Sinne verfolgt werden muß, wird im Schlußgedicht „Synthese“ offenkundig: Das Ich des Gedichtzyklus⁶⁷ hat insofern einen Entwicklungsprozeß durchlaufen, als es am Ende des Zyklus „gehirnlich heimgekehrt“ ist „aus Höhlen, Himmeln, Dreck und Vieh“ (Ged., S. 115), d. h. anstelle regressiv-vitalistischem Daseinszugriff mit dem Ziel der Überwindung des Bewußtseins eine Bejahung seiner selbst als denkend-reflektierendes, selbst-bewußtes Wesen vollzogen hat.⁶⁸ Es durchschaut nun erst in vollem Umfang sowohl den Selbstbezug all seiner ursprünglich auf ‚Vereinigung‘ mit der Welt intendierten Aktionen – „Auch was sich noch der Frau gewährt, / Ist dunkle, süße Onanie“ –, als auch die zerebrale, selbsterzeugte Qualität der eigenen Visionen: „Ich treibe auch mein eignes Licht / Noch in die eigne Nacht hinaus.“ (Ebd.) STEINMETZ folgert, man müsse „das Gedicht tatsächlich als ein Fazit, eine Synthese der in den vorangehenden Gedichten ausgebreiteten lyrischen Evasionen und Exkursionen verstehen, und vor allem eine desillusionierende Zurücknahme der ‚Hypothesen‘ darin erkennen.“⁶⁹ Die solipsistische ‚Lösung‘, der autistisch anmutende Selbstbezug dieses Gedichtes kann somit als Konsequenz der nicht dauerhaft erfolgsgekrönten Bestrebungen der Bewußtseinsauflösung interpretiert werden, deren letztendliche Bindung an das Bewußtsein des Ich herausgestellt wird. Dennoch wird gerade durch die heterogene Selbständigkeit der einzelnen Gedichte betont, daß der Wunsch nach

⁶⁵ Dies wird in Begriffen und Wendungen wie „Stirnzerfluß“ (Ged., S. 103), „Hirnschauer mürbesten Vorübergehens“ (Ged., S. 108), ‚Enthirnen‘ und ‚Entstirnen‘ des „hirnzerfressene[n] Aas“ (Ged., S. 109) besonders deutlich.

⁶⁶ So rauscht die „Sonne“ aus den „Falten“ – „die sinnvoll nur als Anspielung auf das ‚Gehirn‘ verstanden werden“ können (STEINMETZ, M.: Fernando Pessoa und Gottfried Benn, a. a. O., S. 321) –, um letztlich eben diesen Herkunftsort zu zerstören: „Mit junger Glut die Schläfe mir zerschmelzend / Auftrinkend das entstirnte Blut –“ (Ged., S. 110)!

⁶⁷ Obgleich keine Identität der einzelnen Gedichtspracher vorliegt (siehe z. B. das Rollengedicht „Pappel“), kann doch von einer abstrakt-übergeordneten Sprechinstanz als ‚Ich des Gedichtzyklus‘ gesprochen werden.

⁶⁸ Vgl. MEYER, T.: Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn, a. a. O., S. 270.

⁶⁹ STEINMETZ, M.: Fernando Pessoa und Gottfried Benn, a. a. O., S. 326f.

„Enthirnung“ neben der „Heimkehr zum Gehirn“ bestehen bleibt und insgesamt sogar deutlich dominiert, daß also die Integration der Einzelaussagen die Widersprüche dennoch nicht löst.

Insgesamt lassen sich die exemplarisch betrachteten Gedichtgruppen alle der Kategorie des Variationszyklus zuordnen. Innerhalb dessen reicht allerdings das Spektrum von leichter Variation eines recht einheitlich geschilderten Phänomens, das im zyklischen Kontext eine einheitlich-pessimistische Gesamtaussage formiert, hin zu deutlich variierender Gestaltung einer vielschichtigen Thematik, die entsprechend eine komplex-ambivalenter semantische Essenz erkennen läßt. Die Schilderung eines Wirklichkeitsfragments in der Auswahl einer spezifischen Perspektive läßt eine verdichtende Verstärkung des Einzelnen zu einer eng umrissenen „Totalität“ zu, während der ganzheitlichere Zugriff auf die Wirklichkeit in seiner eher relativierenden Verknüpfung des Einzelnen eine nurmehr fragmentarisch-disparate Darstellung erlaubt. Der Verlust der Ganzheit, der in beiden Fällen auf unterschiedliche Weise aufscheint, wird auch in den Titeln anderer zyklischer oder zyklusähnlicher Gedichtgruppen wie *Schutt*⁷⁰, *Spaltung* oder *Fragmente* indiziert. Ebenso wird jedoch die gleichzeitige Formierung einer neuen Einheit angedeutet, sei es in der Ausweitung und Verallgemeinerung des Begrenzten wie in *Morgue* und *Der Arzt*, sei es in der Einbindung des Disparaten in einen übergreifenden zyklischen Sinnzusammenhang wie in *Alaska* und *Der Psychiater*.⁷¹ Tatsächlich weisen andere Zyklen wie *Finish*, *Morgue II* oder *Söhne* ähnliche zyklische Strukturen wie die hier untersuchten Werke auf.⁷² Nirgends dominiert das sukzessive Moment; die in der Moderne generell erkennbare Problematik eines poetischen Ablaufes im Sinne einer narrativen Verknüpfung des Einzelnen zu einer „Geschichte“, eines kausal-logischen Aufeinander-Aufbauens und einer teleologischen Linearität zeigt sich auch in den Zyklen Gottfried Benns. Die spezifische Anordnung der Gedichte wird statt dessen dadurch sinntragend, daß z. B. die Ausweitung und Verallgemeinerung des Gesagten zu einem statisch-zyklischen Weltbild, daß die für moderne Zyklen typische Suche einer neuen, anderen Identität, eines lebbareren Daseins etc. und nicht zuletzt dadurch, daß Sinnoffenheit und Ambivalenz auch in der Verbindungsvielfalt bis hin zu Bindungsschwäche des Einzelnen in der sukzessiven Realisation ausgedrückt werden.

⁷⁰ Auch BRIDGHAM konstatiert den zyklischen Charakter dieses Werkes und stellt zugleich fest: „The title of the poem *Schutt*, however, points to the demolition of words rather than their reassembly“ (Bridgham, F.: Gottfried Benn's „Schutt“, in: Gottfried Benn: the Galway Symposium, Hrsg.: P. F. Casey, Galway 1990, S. 88).

⁷¹ So schreibt auch VAHLAND: „Antithetik, Ambivalenz, Antinomie, Dualismus – Benns bevorzugte Ausdrucksvarianten für ‚Gegensatz‘ – konkurrieren beständig mit dem Begriffsfeld Synthese, Totalität, Ganzheit, Geschlossenheit.“ (Vahlend, J.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 23.) *Beides* wird (mit unterschiedlicher Akzentuierung) im modernen Zyklus gestaltet, so daß RUMOLD nur bedingt zugestimmt werden kann, der schreibt, daß Benn seine Gedichte immer wieder in zyklischen Zusammenhänge stelle, die „gleichsam eine verlorengegangene Allgemeinverbindlichkeit des Romans ersetzen sollen.“ (Rumold, R.: Gottfried Benn und der Expressionismus, Königsstein 1982, S. 36) Tatsächlich kann der Zyklus neben dem Versuch neuer Totalitätsstiftung gerade den Verlust des Allgemeinverbindlichen reflektieren und die Komplexität des einzelnen Gedichts nicht nur zurücknehmen, sondern auch steigern.

⁷² *Finish* (1913) ist – wie *Morgue II* – dem *Morgue* Zyklus vergleichbar, wobei hier auch die formale Gestaltung die Einheit der wiederum pessimistisch-schockierenden zyklischen Gesamtaussage betont (vgl. Østbø, J.: Expressionismus und Montage, a. a. O., S. 74). *Söhne* (1913) ist hingegen in seiner ausgeprägteren Variation und schon aufgrund der partiellen Identität der Gedichte dem *Alaska*-Zyklus vergleichbar. Hauptthema ist wieder die Revolte gegen konventionell-bürgerliches Leben, wobei die Eltern als Repräsentanten dessen hier eine größere Rolle spielen (vgl. Hamburger, M.: A proliferation of poets, Manchester 1983, S. 210).

4.2 *Gehirne* als Zyklus

4.2.1 Die ‚offene Einheit‘ des Werkes: zu Varianten der ‚Novellen‘-Publikation und zur zyklusübergreifenden Präsenz der Rönne-Figur

Die zwischen 1914 und 1916 entstandenen sogenannten Novellen des *Gehirne*-Zyklus – die im traditionellen Verständnis der Gattung eigentlich keine sind⁷³ – wurden zunächst z. T. einzeln in den ‚Weißen Blättern‘ veröffentlicht⁷⁴. Nach der Erstveröffentlichung von *Gehirne* in der expressionistischen Reihe „Der jüngste Tag“ (1916) wurden weiterhin einzelne Novellen des Zyklus auch separat gedruckt.⁷⁵ Solche Einzelveröffentlichungen von Zyklustexten kommen häufig vor, da es sich in den wenigsten Fällen um ‚apriori‘-Zyklen handelt und da die Selbständigkeit der Texte Einzelpublikationen begünstigt. Im Kontext der spezifischen Novellenauswahl und -anordnung des *Gehirne*-Zyklus interessieren daher vielmehr andere Zusammenstellungen der Novellen, die nach der zweiten Auflage von *Gehirne* von 1918 auftauchen: So fehlt in den von Ernst Reiss 1922 herausgegebenen – jedoch nicht ausgelieferten – *Gesammelten Schriften* bei gleichbleibender Anordnung die Novelle „Die Eroberung“; in der *Gesammelten Prosa* von 1928 fehlt „Die Insel“, und „Die Reise“ geht der Novelle „Die Eroberung“ voran.⁷⁶ Im Band *Frühe Prosa und Reden* findet sich folgende Anordnung unter der Überschrift „Der Rönne-Komplex: Die Reise (1916), Der Geburtstag (1916), *Gehirne* (1914), Die Eroberung (1917) [sic], Alexanderzüge mittels Wallungen (1923)“.⁷⁷ Zudem gibt es ein von Ernst Nef herausgegebenes Bändchen mit dem Titel *Dr. Rönne*, worin die szenische Schrift „Ithaka“, in der die Figur des Dr. Rönne zum ersten Mal auftaucht⁷⁸, unberücksichtigt blieb, aber der 1923 erschienene Prosatext „Alexanderzüge mittels Wallungen“ aufgenommen und der Novelle „Der Geburtstag“ vorangestellt wurde.⁷⁹ Welchen Schluß lassen diese publizistischen Fakten nun hinsichtlich der Einheit des *Gehirne*-Zyklus zu?

⁷³ Ohne die umstrittene Frage, was eine Novelle ausmache, genauer erörtern zu wollen, ist offensichtlich, daß die Charakteristika der *Gehirne*-Texte den Kriterien verschiedener Definitionen wie mittlere Länge, ‚unerhörte Begebenheit‘, Wendepunkt, eine nicht-reflexive, berichtende Erzählhaltung etc. (vgl. **Kunz, J.**: Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert, Berlin 1977, S. 12; vgl. **Aust, H.**: Novelle, 2. Aufl., Stuttgart (u. a.) 1995, S. 9ff) nicht entsprechen. Darüber hinaus werden bereits generell tradierte narrative Normen in *Gehirne* aufgelöst, z. B. durch Lyrisierung und Essayisierung einiger Textpassagen sowie den Wegfall einer stringenten Handlung. **DICKHOFF** schreibt: „Wenn man bei den sogenannten ‚Rönne-Novellen‘ überhaupt noch von einem besonderen Geschehen im Sinne der traditionellen Novelle sprechen kann, dann ist ihr besonderes Geschehen die ‚Erkenntnis‘ [...], daß es kein sinn-volles ‚Geschehen‘ (d. h. Wirklichkeit, Leben, Geschichte, Persönlichkeit etc.) mehr gibt“ (**Dickhoff, W. W.**: Zur Hermeneutik des Schweigens, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1987, S. 56). **OEHM** und **RUMOLD** werten die Bennische Bezeichnung der Texte als Novellen entsprechend als provokativ und die Tradition unterminierend (vgl. **Oehm, H.**: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 193; vgl. **Rumold, R.**: Gottfried Benn und der Expressionismus, a. a. O., S. 108). In diesem kritisch-ironischen Sinne wird die Bezeichnung der Texte als ‚Novellen‘ hier übernommen. Die kritische Auseinandersetzung Bennis mit der Gattung ‚Novelle‘ läßt eine unreflektierte Benennung seiner Texte, wie **PAULER** sie annimmt, als unwahrscheinlich erscheinen (vgl. **Pauler, T.**: Schönheit und Abstraktion, Würzburg 1992, S. 92).

⁷⁴ Vor der ersten Ausgabe von *Gehirne* erschienen in folgender Reihenfolge „*Gehirne*“, „Die Eroberung“ und „Die Reise“ (vgl. **Fackert, J.**: Nachwort, a. a. O., S. 47).

⁷⁵ So wurde z. B. kurz nach der Erstausgabe von *Gehirne* „Die Insel“ in den Weißen Blättern gedruckt; 1918 erschien „*Gehirne*“ einzeln in *Die neue Dichtung* (vgl. ebd.).

⁷⁶ Vgl. ebd.

⁷⁷ Vgl. **Benn, G.**: Frühe Prosa und Reden, eingeleitet v. Max Bense, Wiesbaden 1950, Inhaltsverzeichnis.

⁷⁸ Vgl. auch **Konitzer, U.**: Gottfried Benn: Der Zerfall der Wirklichkeit, in: Klassiker heute: Die Zeit des Expressionismus, Hrsg.: B. Dörrlamm (u. a.), Frankfurt/M. 1981, S. 130.

⁷⁹ Vgl. **Fackert, J.**: Nachwort, a. a. O., S. 55.

Die unterschiedlichen Novellenzusammenstellungen verweisen zunächst auf die Selbstständigkeit der einzelnen Texte, die indiziert, daß die Abfolge in der Erstfassung von *Gehirne* nicht solchermaßen narrativ ausgerichtet bzw. logisch stringent ist, daß eine andere Anordnung ausgeschlossen wäre. Allein schon die diesbezügliche Experimentierbereitschaft Benns läßt die Annahme plausibel erscheinen, daß hier keine fortlaufende Geschichte erzählt wird, sondern der Protagonist in miteinander verwandten, aber dennoch relativ unabhängigen „Modellsituationen“⁸⁰ vorgeführt wird. Insofern läßt sich von einer ‚offenen Einheit‘ des Novellenzyklus sprechen. Fraglich ist allerdings, ob der Zyklus *so* offen ist, daß er, wie FACKERT meint, um Erzählungen wie „Diesterweg“ und „Querschnitt“ erweiterbar sei⁸¹, da hier die Einheit der (Rönne-)Figur tendenziell aufgelöst⁸² und die Länge der Texte die Wahrnehmung des Werkes als Zyklus erschweren würde. Die *nicht* variierte Textanordnung und -auswahl unter dem Titel *Gehirne* begrenzt die ‚offene Einheit‘ des Zyklus wiederum: Während Bezeichnungen wie der ‚Rönne-Komplex‘ und Auflistungen im Kontext von Prosasammlungen eher eine selbständige Lesart der Texte bzw. keine besondere Beachtung der Reihenfolge provozieren, läßt der leit-symbolische Titel *Gehirne* einen nicht publikationssynthetisch bedingten Zusammenhang vermuten. Somit begünstigt er eine Zusammenschau der Novellen unter Beachtung ihrer charakteristischen Abfolge: „Gehirne“, „Die Eroberung“, „Die Reise“, „Die Insel“ und „Der Geburtstag“⁸³. Dies rechtfertigt die Betrachtung des *Gehirne*-Zyklus in seiner spezifischen Form, wobei erst eine detaillierte Analyse die tatsächliche Beschaffenheit und Bedeutsamkeit der sukzessiven Verknüpfung der Novellen bestimmen kann.

Der zweite Punkt, der ebenfalls den Eindruck einer gewissen zyklischen Offenheit mitbegründet, ist die zyklusübergreifende Präsenz der Figur Rönnes in Benns Werk. Für Benn selbst scheint die exakte Datierung der Entstehung dieser Figur nicht von Belang zu sein: Einmal sagt er, Rönne sei 1915/16 entstanden (vgl. PuA, S. 314), einmal spricht er zutreffend von 1914 als der Zeit, in der er die ersten Rönne-Novellen verfaßte⁸⁴. Außerhalb von *Gehirne* taucht Rönne im Stück „Ithaka“ (1914), in der Erzählung „Alexanderzüge mittels Wallungen“ (1923), im Essay „Irrationalismus und moderne Medizin“ (1931) sowie in Bennschen Briefen nach 1935 im Zuge von Selbstaussagen auf. Diese gattungsübergreifende Präsenz der Benn über Jahrzehnte hinweg ‚begleitenden‘ Figur deutet auf ihre Relevanz für ihn hin, eine Relevanz, die Benn selbst als identifikatorisch-autobiographischer Natur kennzeichnete⁸⁵ und die

⁸⁰ Wellershoff, D.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 11.

⁸¹ Vgl. Fackert, J.: Nachwort, a. a. O., S. 55.

⁸² In *Diesterweg* gibt der Arzt sich zwar selbst den Namen Diesterweg, wird aber auch vom Erzähler (aus erzählerischer Distanz) als Diesterweg bezeichnet; in *Querschnitt* bleibt der Arzt dagegen namenlos.

⁸³ Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei darauf hingewiesen, daß die hier als Textgrundlage gewählte von B. Hillebrand herausgegebene textkritische Ausgabe der Gesammelten Werke in der Fassung der Erstdrucke chronologisch vorgeht und *Gehirne* nicht als Sammelausgabe enthält, sondern nur die einzelnen Novellen. Aus diesem Grund steht dort „Die Insel“ nach „Der Geburtstag“. Hier wird diese editorisch solide Textgrundlage beibehalten, doch die Texte werden in der Reihenfolge von *Gehirne* als Zyklus (in der Erstfassung von 1916) untersucht.

⁸⁴ Vgl. Benn, G.: Briefe an F. W. Oelze, Bd. 1, a. a. O., S. 27.

⁸⁵ Siehe z. B. den Ausruf: „Lieber Herr Oelze, endlich mal wieder einen Oelzebrief an den Rönnetyp!“ (Ebd., S. 129) oder die Beschreibung seiner selbst als Rönne: „Dort wirkte Rönne in Hochblüte, wollte nach Antwerpen reisen u. kam nur bis zur Bahn aus Müdigkeit u. weil alles so schwer u. sinnlos war, da entstand die ‚Reise‘.“ (Ebd., S. 311.)

als solche auch in der Forschung Beachtung fand⁸⁶. Zu bedenken ist allerdings die – aufgrund der biographischen Nähe nicht verwunderliche – veränderte Gestaltung Rönnes in den verschiedenen Werken. So ist der ‚jüngere‘ Rönne aus „Ithaka“ aggressiver und aktiver⁸⁷, der ‚reifere‘ Rönne der „Alexanderzüge“ resignierter als der Rönne des *Gehirne*-Zyklus⁸⁸. Der ‚eigentliche‘ Rönne bzw. Rönne in ‚Hochblüte‘ ist für Benn selbst der Rönne der Brüsseler Jahre, in denen *Gehirne* entstand und in denen die Rönne-Gestalt eine zentrale Position im Werk einnimmt.⁸⁹ Somit ist dieser Zyklus zwar offen, grenzt sich aber selbst bezüglich des Protagonisten gewissermaßen von den anderen Texten ab. Anzumerken ist zudem, daß auch andere Figuren des Frühwerks Benns Ähnlichkeiten zu Rönne aufweisen⁹⁰, daß der *Gehirne*-Zyklus – wie die meisten literarischen Werke – auch bezüglich seiner Themen, Metaphern etc., im Werkkontext vielfältig verankert ist. Im Wissen dieser Zusammenhänge, die gegebenenfalls berücksichtigt werden, konzentriert sich die folgende Untersuchung von *Gehirne* allerdings auf die zyklischen Strukturen des Werkes selbst.

4.2.2 *Gehirne* als zyklisches Werk in der Sicht der Forschung

Zu einer ersten Annäherung an *Gehirne* gehört auch eine Bestandaufnahme der wichtigsten Forschungsstandpunkte hinsichtlich der zyklischen Beschaffenheit dieses Werkes. Während eine detailliertere kritische Würdigung diverser Thesen erst innerhalb der Analyse und eine komprimierte Darstellung der eigenen Position im Resümee erfolgt, wird hier ein erster Überblick verschiedener Forschungspositionen gegeben. Die meisten Autoren bezeichnen *Gehirne* als Zyklus⁹¹, wobei der Begriff des Zyklus selbst in den meisten Fällen unreflektiert verwendet bzw. nicht näher erläutert wird. Relativ einig ist man sich über den prinzipiellen Zusammenhang der Novellen, wobei unterschiedliche Kohärenzstiftende Elemente hervorgehoben

⁸⁶ Die autobiographischen Züge Rönnes wurden vielfach thematisiert (vgl. z. B. **Schünemann, P.:** Gottfried Benn, München 1977, S. 50; vgl. **Krull, W.:** Die Welt – hinter den Augen des Künstlers? Eine Skizze zu Gottfried Benns „Gehirne“, in: Text & Kritik, Hrsg.: H. L. Arnold, H. 44, 1985, S. 64; vgl. **Holthusen, H. E.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 201). Problematisch ist allerdings eine Gleichsetzung von Autor und fiktiver Gestalt, wie sie von RÜBE vorgenommen wird, der z. B. Benns Quartier in Brüssel als „Dr. Rönnes Quartier“ bezeichnet (**Rübe, W.:** Provoziertes Leben: Gottfried Benn, Stuttgart 1993, S. 156) und aus dem Zusammenhang gerissene Zitatfragmente aus Benns Werks zur Charakterisierung des Autors verwendet (vgl. ebd., S. 162f.). Auf die notwendige Differenzierung zwischen Benn und seinem ‚Kunst-Ich‘ Rönne verweisen auch SCHOLZ und DICKHOFF (vgl. **Scholz, I.:** Gottfried Benn : Lyrik und Prosa, 2. Aufl. Hollfeld 1992, S. 87; vgl. **Dickhoff, W. W.:** Zur Hermeneutik des Schweigens, a. a. O., S. 55f.).

⁸⁷ Vgl. **Hilton, J.:** Gottfried Benn, in: Denken in Widersprüchen, Hrsg.: W. Peitz, Freiburg 1971, S. 60. Aufgrund dieses Unterschiedes ist es problematisch, „Ithaka“ als Vorgeschichte von „Gehirne“ anzusehen bzw. einen Kausalzusammenhang zwischen beiden zu konstatieren, wie KIERUJ es tut (vgl. **Kieruj, M.:** Zeitbewußtsein, Erinnern und die Wiederkehr des Kultischen : Kontinuität und Bruch in der deutschen Avantgarde 1910 – 1930, Frankfurt/M. 1995, S. 174).

⁸⁸ Es gibt zwar auch innerhalb von *Gehirne* Unterschiede der Befindlichkeit Rönnes, doch sind diese weniger genereller als punktueller Natur.

⁸⁹ Siehe Fußnote 85. Auch in der Beschreibung Rönnes im *Lebensweg eines Intellektualisten* wird nur der Rönne der *Gehirne*-Novellen erläutert (vgl. PuA, S. 314ff.).

⁹⁰ Siehe. z. B. die Arztfiguren in *Diesterweg* und *Querschnitt* (vgl. **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, München 1997, S. 143ff.), siehe die Figur des Pameelen in „Der Vermessungsdirigent“ und „Karandasch“, zu dem Benn im Vergleich zu Rönne schreibt: „In Pameelen tritt die Frage nach der Wirklichkeit noch direkter auf, noch grausamer, noch bodenloser.“ (PuA, S. 320) Zu Ähnlichkeiten zwischen Diesterweg, Pameelen und Rönne vgl. auch **Kauffen, W.:** Spaltungen. Zu Benns Denken im Widerspruch, Bonn 1981, S. 58ff.

⁹¹ Vgl. z. B. **Scholz, I.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 94; vgl. **Rumold, R.:** Gottfried Benn und der Expressionismus, a. a. O., S. 108; vgl. **Krull, W.:** Prosa des Expressionismus, Stuttgart 1984, S. 24; vgl. **Oehm, H.:** Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 277. Eine Ausnahme bildet SCHÜNEMANN, der von den Rönne-Novellen als „einige lose miteinander verknüpften Prosastücken“ spricht (**Schünemann, P.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 50).

werden. Das Spektrum reicht, um einige Beispiele zu nennen, von der allgemein wahrgenommenen „Atmosphäre von Sinnlosigkeit“⁹² über die Akzentuierung der Rönne-Figur⁹³ und die Feststellung eines variierten Motivgeflechts⁹⁴ bis hin zur Angabe von spezifischen „parallelen Wortgebräuche[n]“⁹⁵. Zumeist begnügt man sich allerdings mit der bloßen Nennung solcher Interdependenzen, ohne sie näher zu analysieren. Des öfteren wird das Augenmerk weniger auf den Zusammenhang aller Zyklustexte, als auf einzelne Novellen und bestimmte Affinitäten zu einzelnen anderen Novellen gerichtet. Eine systematisch-detaillierte Analyse der Interdependenzen aller Novellen im zyklischen Kontext fehlt bislang, wenn auch Ansätze einer solchen Betrachtung vorhanden sind.⁹⁶ Divergierende Meinungen bestehen primär hinsichtlich einer möglichen Entwicklung innerhalb des poetischen Ablaufes. Die Frage, ob eine Entwicklung feststellbar ist und wenn ja, welcher Art sie ist, wird unterschiedlich beantwortet.

So erkennen manche Autoren eine deutliche Veränderung im Fortgang der Novellen. Allerdings werden die einzelnen Novellen nur selten als Stationen eines Entwicklungsweges betrachtet. Eine solche Lesart kann den einzelnen Novellen schon aufgrund ihrer extremen Komplexität kaum gerecht werden. Am Beispiel eines konkreten Entwicklungsentwurfes soll die Problematik eines derartigen Ansatzes verdeutlicht werden. SCHÜNEMANN versucht, anhand der Novellentitel das „vereinfachende Modell“ einer Entwicklung „herauszulesen“:

Ein junger Mensch sieht sich den Ordnungsmächten der Wissenschaft seiner Zeit ausgeliefert. Er versucht, sich zu behaupten, versucht, auf seine Weise der ihn umgebenden Realität Herr zu werden, sie zu ‚erobern‘. Eine Reise weitert sein Blickfeld. Er zieht sich, um seine Erfahrungen zu verarbeiten, in die Isolation zurück, auf eine Insel. In einer Art ‚Wiedergeburt‘ wird der Prozeß der Selbstverwirklichung vollzogen. Das Ich Rönnes hat der Außenrealität eine eigene Wirklichkeit entgegensetzen.⁹⁷

Auch wenn der Autor selbst sein Modell durch einschränkende Bemerkungen abzusichern versucht, bleibt es angreifbar. Weder berücksichtigt es die partiell ironische Bedeutung der Titel noch die Vielschichtigkeit der in den einzelnen Novellen dargestellten Probleme oder gar das insgesamt erkennbare Aufbrechen kausallogischer Erzähl- und Handlungsstrukturen. So wird z. B. die Reise in der gleichnamigen Novelle gar nicht angetreten – und kann daher schwerlich das Blickfeld des Protagonisten weiten. Die Ordnungsmächte der Wissenschaft stellen nur ein Teilproblem der Anfangsnovelle dar, ebenso wie neben der Isolation der Inselwelt gerade dort die Auseinandersetzung mit anderen Menschen, das Gelingen der ärztlichen Tätigkeit sowie die Liebesbeziehung zur Frau die Kommunikations- und Isolationsproblematik im Verhältnis zu den anderen Novellen zurücktreten läßt. Schon diese wenigen, durchaus erweiterbaren, kritischen Anmerkungen zeigen die Problematik solch eines Ansatzes.

⁹² **Dickhoff, W. W.:** Zur Hermeneutik des Schweigens, a. a. O., S. 33.

⁹³ Fraglich ist allerdings die einseitige Annahme, daß die Novellen den im Anschluß an die späte Prosa als „den Phänotyp, den Existentiellen“ benannten Rönne, „als einzig strukturierendes Zentrum haben.“ (**Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 42.)

⁹⁴ Vgl. **Pauler, T.:** Schönheit und Abstraktion, a. a. O., S. 75.

⁹⁵ **Cedargren, C. J.:** Sprache und Struktur in der dichterischen Prosa Gottfried Benns, Boston 1975, S. 27.

⁹⁶ So untersuchen **Fackert** und **Siemon** die Novellen sukzessiv und verweisen auf Affinitäten und Differenzen, jedoch weniger systematisch-detailliert, als primär im Zuge des Übergangs von der Besprechung einer Novelle zur nächsten (vgl. **Fackert, J.:** Nachwort, a. a. O., S. 55ff.; vgl. **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 80ff.).

⁹⁷ Beide Zitate aus: **Schünemann, P.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 51.

Die meisten Befürworter der ‚Entwicklungsthese‘ im Sinne deutlicher Veränderung entwerfen entsprechend weniger konkrete (und damit weniger angreifbare) Modelle. So wird mehrfach eine allgemein zunehmende Tendenz der Ablösung von der Erfahrungswelt hin zur Konstruktion einer eigenen Wirklichkeit festgestellt, wobei ein sukzessiv verringertes Leiden am Ich- und Wirklichkeitsverlust und eine analog gesteigerte Fähigkeit des produktiveren Umgangs mit diesem ursprünglichen Problem attestiert wird.⁹⁸ Die Essenz dieser ‚neuen‘, eigenkreierten Wirklichkeit wird unterschiedlich beschrieben: entweder als Regressionserlebnis, als „Entwurf eines archaischen Gegenbildes, einer regressiven dichterischen Wunschphantasie“⁹⁹, mitbedingt durch eine systematisch erhöhte „Ich-Aufgabe“¹⁰⁰, oder als Erzeugung einer „rauschhaften Gegenwelt“¹⁰¹ oder aber als „ästhetische Alternative“¹⁰², als künstlerische „Simultan-Vision“, die „die Genese einer neuen Identität in den Gefilden der Kunst bedeutet“¹⁰³. Die divergierenden Darstellungen sind u. a. dadurch erklärbar, daß verschiedene Aspekte wie Rausch, Regression, Traum und Kunst in den Rönne-Novellen eng miteinander verflochten sind. Ob ein einzelner oder der Komplex mehrerer Lösungsversuche als Zielpunkt einer solchen Entwicklung angesehen werden kann, ist in der detaillierten Analyse zu klären.

Innerhalb der Forschungsrichtung, die eine Entwicklung als sichtlichen Wandel im Zyklus wahrnimmt, ist zudem umstritten, inwiefern das Entwicklungsziel in der letzten Novelle des Zyklus tatsächlich bzw. endgültig erreicht wird. So glaubt z. B. SIEMON, daß das Ziel hier erfaßt und die Entwicklung Rönnes endgültig abgeschlossen sei¹⁰⁴, und auch PAULER spricht von „Der Geburtstag“ als konsequentem Schlußpunkt einer thematischen wie auch stilistischen Entwicklung¹⁰⁵. Allein schon die Aussage Bennis, daß in „Der Geburtstag“ Probleme seien, an die er *weiter anknüpfen* könnte¹⁰⁶ und seine Darstellung des gereiften, desillusionierteren Rönne in „Alexanderzüge mittels Wallungen“ stellen diese Annahme in Frage. Doch auch die Betrachtung der Zyklustexte selbst läßt die These eines finalen Abschlusses zweifelhaft erscheinen. So verweisen DOKTOR/SPIES auf die nur momenthaft erfahrbare Lösung einer neuen Identitätsbildung in der Kunst.¹⁰⁷ Viele Autoren betonen zudem den resümierenden

⁹⁸ So schreibt BUDDENBERG: „Im Zuge der Novellen geschieht die Abwendung von dem, was wir normalerweise Wirklichkeit nennen. Aber das ist zunächst ein zwanghaftes Geschehen, keineswegs ein Akt der Freiheit.“ (Buddeberg, E.: Gottfried Benn, Stuttgart 1961, S. 7.) Ferner: „Vertieft man sich in den Fortgang der Novellen, so kann man die allmähliche Ablösung von diesen Nöten Rönnes bis zur bewußt bezogenen Gegenstellung verfolgen.“ (Ebd., S. 11.) SCHÜNEMANN stellt fest: „Hilflosigkeit und Erstarrung vor einer nicht ‚handhabbaren‘ Wirklichkeit haben sich gewandelt in die Macht, mit ihr zu spielen – eine eigene Welt ihr abzugewinnen.“ (Schünemann, P.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 57.)

⁹⁹ Krull, W.: Prosa des Expressionismus, a. a. O., S. 24.

¹⁰⁰ Ihekweazu, E.: Wandlung und Wahnsinn: zu expressionistischen Erzählungen von Döblin, Sternheim, Benn und Heym, in: Orbis Litterarum 37, 1982, S. 335.

¹⁰¹ Diese wird im vorliegenden Fall zudem als Basis „künstlerischer Produktion“ gewertet (Siemon, J.: Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 79).

¹⁰² Pauler, T.: Schönheit und Abstraktion, a. a. O., S. 90.

¹⁰³ Doktor, T.; Spies, C.: Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 208.

¹⁰⁴ Vgl. Siemon, J.: Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 79; 141f.

¹⁰⁵ Vgl. Pauler, T.: Schönheit und Abstraktion, a. a. O., S. 93.

¹⁰⁶ Benn schreibt an Ehrenstein, damals Lektor bei Kurt Wolff, zum Manuskript von *Gehirne*: „Wenn Sie nicht alles lesen mögen, lesen Sie bitten den Geburtstag; in ihr sind die Probleme, an die ich weiter anknüpfen könnte, wenn Zeit u. etwas Gunst mir zur Verfügung stehen würden.“ (Raabe, P.: Der frühe Benn und die Veröffentlichung seiner Werke, in: Gottfried Benn: Den Traum alleine tragen, Hrsg.: Ders.; M. Niedermayer, S. 27.)

¹⁰⁷ Vgl. Doktor, T.; Spies, C.: Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 208.

Charakter der Schlußnovelle¹⁰⁸: Zwar wird solcherart das abschließende Moment betont, doch indem alle früher thematisierten Probleme und Lösungsversuche hier ‚nur‘ noch einmal aufgegriffen werden, führt „Der Geburtstag“ nicht über das Bisherige hinaus. DIERICK folgert, daß die Veränderung weniger im finalen Abschluß, als in einer vertieften, erweiterten Handhabung der Problematik liegt – die der Erlösung allerdings deutlich näher kommt als zuvor.¹⁰⁹

Die zweite Forschungsrichtung sieht hingegen im poetischen Ablauf weniger eine deutliche Progression als eine Variation des Gleichen verwirklicht. So stellt GRIMM als grundlegende Ähnlichkeit der Rönne-Novellen fest: „Es ist ja stets die gleiche Situation, die Benn in diesen frühen Erzählungen gestaltet, von kompositorischen Unterschieden und Verschiebungen innerhalb der Problemstellung abgesehen.“¹¹⁰ Auch OEHM nimmt eher eine in der Variation aufscheinende Konstanz anstelle einer Wandlung wahr, wenn sie, in Anlehnung an WELLERSHOFFS These der „Modellsituationen“ vom „Kunst-Ich Rönne [schreibt], an dem Benn in wechselnden modellhaften Konstellationen seine frühe Erfahrung der unüberbrückbaren Fremdheit von Ich und Welt“¹¹¹ demonstriere. Eine durchgängige Fremdheit zwischen Rönne und seiner Umwelt konstatiert auch KRULL, der meint, daß „das Spannungsverhältnis zwischen den Anforderungen, die die Außenwelt an den Arzt Rönne stellt, und seinen Bemühungen um eine Überwindung der als inadäquat empfundenen [...] Begriffswelt seiner Umgebung dominant [bleibt].“¹¹² PUREKEVICH wertet den Verzicht des Autors „auf räumliche, zeitliche, geistige und seelische Tiefengliederung“ entsprechend: sie meint aus dem „Ineinander und Nacheinander“ würde „ein Nebeneinander“¹¹³ des Einzelnen. Wenn hier auch die Begrifflichkeit wenig wissenschaftlich und präzise erscheint, so bestätigt die Lektüre doch, daß die Novellen tatsächlich weder ein raum-zeitliches Kontinuum aufspannen noch eine kontinuierliche inhaltliche Progression erkennen lassen. Entsprechend wird von diesen Autoren Entwicklung nur im Sinne von Vertiefung und Erweiterung eines von Anfang an Gegebenen wahrgenommen.¹¹⁴

Auf den ersten Blick scheinen sich beide Forschungsrichtungen zu widersprechen. So wendet sich z. B. MEISTER auch explizit gegen die Wandlungsthese: „Man darf in den frühen Novellen weniger die allmähliche Überwindung und Klärung der Krise als kontinuierliche geistige Entwicklung sehen [...] als vielmehr eine durchgehende Permanenz der Krise, die sich

¹⁰⁸ Vgl. z. B. **Buddeberg, E.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 23; vgl. **Oehm, H.:** Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 277; vgl. **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 131. Die Hervorhebung der Schlußnovelle ist möglicherweise mitbedingt durch Benns eigene Wertschätzung und Hervorhebung dieses Textes (vgl. **Raabe, P.:** Der frühe Benn und die Veröffentlichung seiner Werke, a. a. O., 27).

¹⁰⁹ Vgl. **Dierick, A. P.:** Nihilism and ‚tierische Transzendenz‘ in Gottfried Benn’s *Gehirne*, in: *Orbis Litterarum* 36, 1981, S. 218.

¹¹⁰ **Grimm, R.:** Gottfried Benn. Die farbliche Chiffre in der Dichtung, Nürnberg 1958, S. 13.

¹¹¹ **Oehm, H.:** Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 270.

¹¹² **Krull, W.:** Die Welt – hinter den Augen des Künstlers?, a. a. O., S. 66.

¹¹³ **Purekevich, R.:** Dr. med. Gottfried Benn, a. a. O., S. 57f.

¹¹⁴ Siehe z. B. auch **STEPHAN**, die die – ihrer Meinung nach autobiographischen – Novellen „als kommentierende Expansionen sukzessiver Darstellungsschwierigkeiten“ (**Stephan, R. M.:** Probleme autobiographischer Repräsentation. Zur frühen Prosa Gottfried Benns, *Ann Arbor* 1995, S. 157f.), d. h. als Vertiefung und nicht als Überwindung der dargestellten Krise interpretiert.

in der in allen Novellen feststellbaren antithetischen Struktur nachweisen läßt.“¹¹⁵ DIERICK hingegen verbindet den Entwicklungs- mit dem Konstanzgedanken, indem er eine gleiche Grundstruktur aller Novellen als Lösungsmodelle derselben Problematik erkennt, aber Unterschiede innerhalb der Lösungsversuche bzw. unterschiedliche Erkenntnisstadien in den einzelnen Novellen feststellt, wobei die Schlußnovelle hinsichtlich ihrer Lösungsofferte herausgehoben wird (s. o.). Diesem Entwicklungsgedanken widerspricht dabei allerdings, daß er ein ansatzweises Gelingen nur im Zusammenspiel aller Lösungsversuche im Zyklus als Ganzem registriert: „The whole cycle is something of a kaleidoscope, showing various stages of consciousness, various models of behaviour and action, that are tried and rejected. Only in their totality do they achieve a transformation (*Wandlung*).“¹¹⁶ Inwiefern Entwicklung und/oder Konstanz festgestellt werden, scheint *auch* abhängig von der Akzentuierung eines bestimmten Aspektes von mehreren zu sein, die insgesamt einen recht ambivalenten Bedeutungsspielraum eröffnen, oder von der Frage, auf welcher Betrachtungsebene angesetzt wird, welche kohärenzstiftenden Textelemente untersucht werden. Die folgende detaillierte wie auch zwischen verschiedenen kohärenzstiftenden Faktoren differenzierende Analyse wird hier genaueren Aufschluß geben.

4.3 Erzählsituation

Ein grundlegendes Strukturelement epischer Texte ist die Erzählsituation. Diese wird hier definiert als „die (aus dem Text erschließbare) Gesamtheit jener Bedingungen, unter denen erzählt wird.“¹¹⁷ Die spezifische Ausgestaltung der Erzählsituation erfolgt anhand verschiedener Erzählelemente. Konstitutive Elemente der Erzählsituation, die im folgenden erläutert und im konkreten Text untersucht werden, sind das Erzählverhalten, die Erzählperspektive, Erzähltechniken sowie die Erzählhaltung. Potentielle Unterschiede bezüglich einer Erzählkategorie in den verschiedenen Novellen werden, da sie zur Klärung der Frage einer ‚Entwicklung‘ im poetischen Ablauf beitragen, besonders beachtet und am Ende dieses Unterpunktes ausgewertet.

Von den vier Arten des Erzählverhaltens, die PETERSEN ermittelt¹¹⁸, dominiert in allen Novellen des *Gehirne*-Zyklus deutlich das personale Erzählverhalten, d. h. das Erzählen in der dritten Person, aber in Anbindung an die Sichtweise einer Figur, in diesem Fall an Rönne. Auch wenn die personale Erzählweise vielfach in eine direkte Ich-Aussprache Rönnes übergeht, läßt sich nicht von einer Ich-Erzählung im eigentlichen Sinne sprechen, da Rönne nicht die Funktion des Erzählers übernimmt und da die Wiedergabe seiner Gedanken in der ersten Person fast immer durch Satzzeichen oder bestimmte Verben eingeleitet wird. Daß zumeist

¹¹⁵ Meister, U.: Sprache und lyrisches Ich : zur Phänomenologie des Dichterischen bei Gottfried Benn, Berlin 1983, S. 29.

¹¹⁶ Dierick, A. P.: Nihilism and ‚tierische Transzendenz‘ in Gottfried Benn’s *Gehirne*, a. a. O., S. 213.

¹¹⁷ Schutte, J.: Einführung in die Literaturinterpretation, 3. überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart; Weimar 1993, S. 132.

¹¹⁸ PETERSEN greift die STANZELSCHES Unterteilung in die auktoriale, die personale und die Ich-Erzählsituation auf, verwendet den seines Erachtens passenderen Begriff des Erzählverhaltens und fügt dem als vierte Variante das neutrale Erzählverhalten hinzu, das auf jegliche Stellungnahme (subjektiver, personaler sowie auktorialer Art) verzichte (vgl. Petersen, J. H.: Kategorien des Erzählens, in: *Poetica* 9, 1977, S. 187ff.).

aus Rönnes Sicht und nicht aus der eines auktorialen Erzählers berichtet wird, zeigt auch die Ausdrucksweise, die der subjektiv verzerrten Wahrnehmung Rönnes, nicht aber der eines ‚objektiven‘ Erzählers entspricht, wie folgende Beispiele verdeutlichen: „Er schritt aus; schon blühte um ihn die Stadt. Sie wogte auf ihn zu.“ (PuA, S. 25) Oder: „Dann prangten zwischen Pelz und Locken Damen in den Abend ihr Geschlecht. Blühen, Züngeln, Fliedern der Scham aus Samt und Bänder über Hüften.“ (PuA, S. 37f.) Manchmal läßt sich nicht eindeutig bestimmen, ob ein von Rönne unabhängig berichtender oder ein an Rönnes Sichtweise gebundener Erzähler spricht, so z. B. im einleitenden Satz von „Der Geburtstag“: „Allmählich war ein Arzt über neunundzwanzig Jahre geworden und sein Gesamteindruck war nicht darnach, Empfindungen besonderer Art zu wecken.“ (PuA, S. 41) Während ‚ein Arzt‘ die Sichtweise des auktorialen Erzählers indiziert, scheint die restliche Aussage Rönnes Gedanken zu reflektieren. In solchen Fällen, in denen die Sprechinstanz nicht eindeutig ist, d. h. „der Erzähler keine feste Position mehr innehat, sondern gleichsam zwei gegensätzliche Haltungen (auktorial vs figurenbezogen) einnimmt“¹¹⁹, spricht ANDREOTTI von einem ‚montierten Erzähler‘.

Neben der personalen Erzählweise finden sich auch in allen Novellen, allerdings in unterschiedlicher Ausprägung, auktoriale Einschübe. Auktoriales Erzählverhalten ist insgesamt am stärksten in der ersten Novelle festzustellen.¹²⁰ So beginnt „Gehirne“ mit einer traditionell berichtenden Exposition, die die Vorgeschichte Rönnes anreißt, Geschehnisse zusammenfaßt und einen möglichen Grund für Rönnes Erschöpfung anbietet.¹²¹ Weitere auktoriale Momente zeigen sich darin, daß der Erzähler (nur) hier Gedanken einer anderen Figur, der Krankenschwester, darlegt (vgl. PuA, S. 22), daß die Schilderung von Rönnes apathischem Daliegen „nicht wie einer, der erst vor ein paar Wochen gekommen war“ (ebd.) und die des alarmierten Chefarztes als freundlichem Mann, der eine Krankheit seiner Tochter als Grund seiner Rückkehr vorgibt (vgl. PuA, S. 23) Rönnes Wahrnehmungshorizont überschreiten. Vereinzelt Anzeichen auktorialen Erzählverhaltens sind auch in den anderen Novellen erkennbar, indem z. B. Rönnes Lachen als selbstgefällig beschrieben wird (vgl. PuA, S. 28), indem ein Mann ihn begrüßt, den Rönne nicht *mehr* erkennt (vgl. PuA, S. 39)¹²², indem Rönne als Arzt charakterisiert wird (vgl. PuA, S. 53, S. 41) und längere Zeiträume gerafft dargestellt werden (vgl. z. B. PuA, S. 56). Zudem wird manchmal eine ironische Distanz in der Darstellung greifbar, die in der Besprechung der Erzählhaltung genauer zu erörtern ist. Allerdings fehlen explizit kommentierende Bemerkungen. Auch gewinnt der Erzähler nie die Kontur einer – mehr oder weniger personal gestalteten – fiktiven Figur, sondern tritt als Medium des Erzählaktes nur indirekt in Erscheinung.¹²³ Trotz auktorialer Einschübe dominiert das personale Erzählverhalten in allen Novellen deutlich.

¹¹⁹ Andreotti, M.: Die Struktur der modernen Literatur, 2. überarb. Aufl., Bern (u. a.) 1990, S. 101.

¹²⁰ Vgl. auch Krusche, D.: Kommunikation im Erzähltext, Bd. 1, München 1978, S. 58; vgl. Krull, W.: Die Welt – hinter den Augen des Künstlers?, a. a. O., S. 65.

¹²¹ Demgegenüber setzen die beiden nachfolgenden Novellen viel direkter und unkonventioneller mittels eines personalen Erzählverhaltens ein: „Aus der Ohnmacht langer Monate und unaufhörlichen Vertriebenheiten –: dies Land will ich besetzen, dachte Rönne“ (PuA, S. 25); „Rönne wollte nach Antwerpen fahren, aber wie ohne Zerrüttung?“ (PuA, S. 33)

¹²² Rönne selbst könnte hier nur sagen, daß er diesen Mann nicht kennt – nicht, daß er ihn nicht *mehr* kennt.

¹²³ So in der Auswahl und in Formen der Darbietung des Erzählten bzw. als Orientierungspunkt der Tempora und Pronomina (vgl. Weimar, K.: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft, München 1980, S. 133ff.).

Entsprechend verhält es sich mit der Erzählperspektive als dem „Blickwinkel, aus dem der Erzähler berichtet“¹²⁴. Zwei Möglichkeiten bestehen: entweder berichtet der Erzähler von ‚außen‘, aus mehr oder weniger großer Distanz zum Geschehen und den Figuren, oder von ‚innen‘, aus der Sichtweise einer Figur. Während der auktoriale Erzähler zwischen Innen- und Außenperspektive wechseln kann, bedeutet das personale Erzählverhalten ja eine Bindung an die Sicht der Figur, d. h. es wird aus einer entschiedenen Innenperspektive erzählt.¹²⁵ Insofern gewinnt der Erzähler selbst keine Kontur und tritt hier völlig hinter seinen Protagonisten Rönne zurück, dessen Gefühle, Gedanken und Wahrnehmungen im Mittelpunkt stehen.¹²⁶ Da im Zuge der Darstellung des personalen Erzählverhaltens bereits Beispiele der Schilderung aus Rönnes Perspektive gegeben wurden, sollen hier Besonderheiten der perspektivischen Darstellung in den Novellen behandelt werden. Während in den meisten Fällen deutlich ist, daß aus Rönnes Sicht erzählt wird, gibt es einzelne Textstellen, in denen dies nicht sofort ersichtlich ist: Dort kann entweder ein abrupter Wechsel zwischen der Außensicht eines beobachtenden Erzählers und der Innensicht des Protagonisten wahrgenommen werden oder aber alles Rönne zugeschrieben werden, der in diesem Fall sein Handeln simultan reflektiert.

So kann der erste Teil der folgenden Textpassage aus „Gehirne“ als Erzählerbericht gedeutet werden, der zweite Teil nicht: „Trotzdem verrichtete er weiter, was an Fragen und Befehlen zu verrichten war; [...], *dann stand eine Lunge darunter*; trat an Betten: guten Morgen, was macht Ihr Leib?“ (PuA, S. 21; Hervorhebung V. H.).¹²⁷ Beim folgenden Textbeispiel scheint es zunächst, als beschreibe der Erzähler Rönnes ‚Lage‘ von außen; je weiter man fortfährt, desto eher bietet sich eine Deutung dessen als Rönnescher Orientierungsversuch an: „Er lag auf dem Rücken, in einem langen Stuhl, der Stuhl stand in einem geraden Zimmer, das Zimmer stand im Haus und das Haus auf einem Hügel. Außer ein paar Vögeln war er das höchste Tier.“ (PuA, S. 23) Auch in den folgenden Novellen gibt es Unsicherheiten, ob aus der Innen- oder Außenperspektive erzählt wird, so in „Die Eroberung“, in der z. B. einmal gesagt wird: „Nun schwoll wirklich um ihn der Wald. Er sank auf Moos unter Sternen und stillen Lauten.“ (PuA, S. 29) Das bekräftigende ‚wirklich‘ bildet eine Abgrenzung zu den vorangegangenen Imaginationen – seitens des Erzählers *oder* Rönnes selbst. Eine Verschränkung von Innen- und Außensicht zeigt sich auch in folgendem: „Weich und mahlend bewältigte er die Schaulenster durch Gedanken über Gegenstände in den Läden“ (PuA, S. 27). Die Ausdrucksweise des ‚Bewältigens‘ der Schaulenster etc. weist auf Rönne; indem allerdings seine Gedanken zusammenfassend erwähnt, nicht aber abgebildet werden, gibt sich der außenstehende Erzähler zu erkennen. In „Die Reise“ ist vor allem bezüglich des Gesprächs über die tropische Frucht nicht eindeutig zu klären, ob Rönnes Wahrnehmung des Gesprächs oder die einer ungebundenen Erzählinstanz wiedergegeben wird. Die wertende, einordnende, zusam-

¹²⁴ Andreotti, M.: Die Struktur der modernen Literatur, a. a. O., S. 95.

¹²⁵ Vgl. Ludwig, H.-W.: Arbeitsbuch Romananalyse, Tübingen 1982, S. 96.

¹²⁶ Vgl. Scholz, I.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 88.

¹²⁷ Solch abrupte Perspektivwechsel sind hier mehrfach festzustellen. So spricht auch VÖLKER von „Gehirne“ als innerem Monolog, „der sich [allerdings] dadurch, daß er immer wieder in die Perspektive der objektivierten Erzählhaltung wechselt, in seiner Subjektivität kontrolliert und erst ganz am Ende die Zügel zu unkontrollierter, freier, ‚lyrischer‘ Selbstaussage schießen läßt.“ (Völker, L.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 19.)

menfassende Darstellung läßt insgesamt die Außenperspektive plausibel erscheinen; die Welt-sicht Rönnes als „eines Intellektuellen mit ausgeprägt naturwissenschaftlichem Habitus“¹²⁸, die sich im Anschluß an seinen Redebeitrag auch in eigener Reflexion, Abstraktion und Zusammenfassung äußert, ermöglicht zudem die Deutung des Erzählten als Wahrnehmung Rönnes. Ein Beispiel aus „Der Geburtstag“ soll die ambige Problematik abschließend verdeutlichen: „Im Rasen lag ein Leib. Aus Kellern spülte ein Dunst [...]. Aufsah der Leib: Fleisch, Ordnung und Erhaltung riefen.“ (PuA, S. 47) Die Schilderung des ‚Leibes‘ erfolgt aus der Distanz: fraglich ist jedoch, ob dies die Distanz einer erzählerischen Außenperspektive ist, die die krasse Lebenswirklichkeit der Imagination Rönnes entgegensetzt – oder ob Rönne selbst, nach dem vorangehenden ekstatischen Erlebnis, in Distanz zu seinem Leib getreten ist, den eigenen Körper im wörtlich zu nehmenden ‚Außer-Sich-Sein‘ des Rausches als fremden wahrnimmt. Die Frage nach der Attribuierung solcher nicht eindeutig zuschreibbaren Aussagen ist also insofern relevant, als ihre Beantwortung das textuelle Verständnis mitbestimmt.

Mit der vorherrschenden Innenperspektive korrespondieren die Erzähltechniken, d. h. die Darbietungsweisen des Erzählten: dem personalen Erzählverhalten entspricht die Form der erlebten Rede¹²⁹; eingebettet in bzw. verknüpft mit dieser Darbietungsweise ist die Technik des inneren Monologs. Der innere Monolog wird entweder durch einen Doppelpunkt – wie in: „[er] atmete tief: ja hier ist die Gemeinschaft“ (PuA, S. 26) – als Rönne-Rede markiert oder durch ‚verba dicendi‘ und ‚verba cogitandi‘ wie in: „Rönne aber dachte, jeder Mensch, dem ich begegne, ist noch ein Sturm“ (PuA, S. 36) oder: „Ich habe etwas freie Zeit, sagte er sich, jetzt will ich etwas denken.“ (PuA, S. 54) Durch die einleitenden Verben verliert der innere Monolog für den Leser etwas von der Illusion einer direkten Teilhabe und gleicht ihn noch mehr der erlebten Rede an, die einen ähnlichen Eindruck (leicht gedämpfter) Unmittelbarkeit erzeugt: „Nun wurde er kühner; er entlastete sich auf die Stühle, und siehe – sie standen da.“ (PuA, S. 26) Besonders die erlebte Rede in Frageform wirkt deutlich authentischer als die indirekte Rede: „Denn wo waren Garantien, daß er überhaupt etwas von der Reise erzählen konnte [...]?“ (PuA, S. 33) oder: „Und nun, die karge Schindel der ersten Hütte, war sie nicht Hut gegen Sturm und Regen [...]?“ (PuA, S. 53) Die oft fließenden Übergänge zwischen erlebter Rede und innerem Monolog¹³⁰, Merkmale mündlicher Rede und die Wiedergabe assoziativ-fragmentarischer Gedankenketten in beidem stützen die Annahme, daß diese Techniken hier fast austauschbar sind. Beide geben die Sichtweise Rönnes wieder – der innere Monolog nur in direkterer Form. Diese größere Direktheit ist besonders in der Schlußnovelle festzustellen: der zweite Abschnitt beginnt hier unvermittelt mit einem inneren Monolog in Form eines imaginierten Redens Rönnes (vgl. PuA, S. 43f.). Nach einer längeren Ich-Aussprache wird jedoch auch hier klar, daß es sich um einen inneren Monolog handelt.

¹²⁸ **Krusche, D.:** Kommunikation im Erzähltext, a. a. O., S. 59.

¹²⁹ Hier wird folgende Definition zugrunde gelegt: „In der erlebten Rede gibt der Erzähler mit seinen eigenen Worten (im Präteritum und in der 3. Person), aber aus der Optik der Figur deren Gedanken wieder.“ (**Schutte, J.:** Einführung in die Literaturinterpretation, a. a. O., S. 136.)

¹³⁰ Siehe z. B.: „Jawohl, Brechungskoeffizient, sehr gut und er verweilte einen Augenblick.“ (PuA, S. 28)

Neben diesen beiden, in allen Novellen dominierenden, finden sich weitere, seltener verwendete Darbietungsweisen. Besonders in der ersten Novelle mit ihren auktorialen Textpassagen liegt entsprechend die Technik des etwas distanzierteren Erzählerberichtes¹³¹ vor (vgl. z. B. PuA, S. 21). Zusammenfassende, zeitraffende Bemerkungen hängen auch mit der jeweils erzählten Zeitspanne zusammen; sie tauchen vornehmlich in Novellen auf, die einen längeren Zeitraum abdecken, hier in „Gehirne“ und „Die Insel“.¹³² In den meisten Novellen kommen zudem Aussagen in direkter Rede vor, die über einen *inneren* Monolog hinausgehen. So wird Rönnes Erklärungsversuch seines Problems gegenüber dem Chefarzt am Ende von „Gehirne“ (erstmalig) in direkter Rede wiedergegeben: ‚Kommunikation‘ kommt allerdings nicht zustande, da Rönnes Monolog keine Antwort abwartet und in assoziative Gedankenfragmente übergeht. Auch sein drängender Appell an die Stadt – „Beheimate mich!“ (PuA, S. 25) – könnte ein tatsächlicher Ausspruch und nicht nur ein Gedanke sein. Rönnes Kurzbeitrag zum ‚Fruchtgespräch‘ in „Die Reise“ wird ebenfalls in direkter Form wiedergegeben (vgl. PuA, S. 35). Ob sein Sich-etwas-Zurufen (vgl. PuA, S. 36) rein gedanklicher Natur ist oder hörbar vollzogen wird, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, da wörtliche Rede hier generell nicht mit Anführungszeichen versehen ist. Die einzige Ausnahme bildet Rönnes Mohn-Anruf in „Die Insel“: „Mohn, pralle Form des Sommers“, rief er“ (PuA, S. 57). Die Seltenheit des Zitates direkten Redens veranschaulicht dabei bereits erzähltechnisch die Kommunikationsprobleme Rönnes: Die sonst so deutliche Unmittelbarkeit z. B. des inneren Monologs geht bei der Schilderung ‚realer‘ Kommunikationsanlässe verloren. Auffällig ist nicht allein, daß Rönne nur zwei Male tatsächliche Figuren solcherart adressiert, auffällig ist auch, daß die Reden anderer ausschließlich in indirekter Form wiedergegeben werden, wie die Bitte um Rönnes Meinung (vgl. PuA, S. 22) oder das Fruchtgespräch selbst (vgl. PuA, S. 34f.). Besonders deutlich äußert sich die Unmöglichkeit kontinuierlicher Kommunikation erzähltechnisch, wenn zunächst noch ausformulierte imaginierte (!) Aussprüche anderer in Sprachfetzen, in isolierte klischeehafte Sprachwendungen übergehen (vgl. PuA, S. 27) oder ein Smalltalk in sinnlose Gesprächsfetzen und isolierte grammatische Funktionen zerfällt (vgl. PuA, S. 38).

Das letzte hier betrachtete Erzählelement ist die Erzählhaltung, d. h. die Haltung des Erzählers gegenüber den Begebenheiten und Figuren. SCHUTTE erläutert, worin sich diese Einstellung manifestieren kann: „Sie kann sich – implizit – in einer besonderen erzählerischen Anordnung der Fabelemente bzw. einer spezifischen Art der Darstellung äußern [...]. Sie äußert sich jedoch auch –explizit – als auffälliger Tonfall, als kritische, pathetische, ironische, affirmative Färbung der Erzählerrede.“¹³³ In *Gehirne* orientiert sich sowohl die Anordnung

¹³¹ Während erlebte Rede und innerer Monolog eher der Erzählweise des ‚showing‘ zuzuordnen sind, gehört der Erzählerbericht zur Sparte des ‚telling‘. Analog erläutert SOWINSKI den Unterschied zwischen szenischer und berichtender Erzählweise: „Während die berichtende Erzählung durch die zusammenfassende distanzierte Darlegung eines abgeschlossenen oder zumindest als abgeschlossen erfaßten Vorgangs gekennzeichnet ist, wählt die mimetische (szenische) Darstellung die unmittelbare detaillierte Wiedergabe eines gegenwärtigen oder als gegenwärtig empfundenen Geschehens, das weitgehend distanzlos vermittelt wird.“ (Sowinski, B.: *Stilistik*, Stuttgart 1991, S. 86.)

¹³² Während die erzählte Zeit in „Gehirne“ ein paar Wochen beträgt, handelt es sich bei „Die Eroberung“ um die Zeitspanne vom Abend bis zum nächsten Morgen, in „Die Reise“ vom Mittag bis zur Nacht eines Tages, in „Die Insel“ um mehrere Wochen und in „Der Geburtstag“ um die Zeit von einer Nacht bis zum Abend des nächsten Tages.

¹³³ Schutte, J.: *Einführung in die Literaturinterpretation*, a. a. O., S. 137.

der Handlungsrudimente als auch die Darstellungsweise, wie deutlich wurde, an der Wahrnehmung Rönnes, wobei die Erzählinstanz selbst stark in den Hintergrund tritt. Insofern bleibt die Erzählhaltung insgesamt relativ unbestimmt; der Leser wird in seiner Einschätzung des Geschehens und der Figuren allein gelassen. Allerdings gibt es einige Textpassagen, die eine ironische Färbung erkennen lassen, die man entsprechend als ironische Distanz des Erzählers werten kann – eine nicht unübliche Erzählhaltung in moderner Literatur.¹³⁴ Da diese Ironie jedoch weniger als expliziter ‚Tonfall‘ des Erzählers sichtbar wird, sondern zumeist aus einer eklatanten Abweichung der Wahrnehmung Rönnes von der (wie auch immer genau zu definierenden) Norm heraus entsteht und nicht direkt vom Erzähler ausgeht, könnte man diese Ironie auch der abstrakteren Instanz des impliziten Autors zuschreiben. Trifft man diese Unterscheidung nicht, wie dies in der Forschung der Fall ist, muß man sich allerdings der indirekt-subtilen Äußerungsweise dieser ironischen Distanz des Erzählers bewußt sein.

In „Gehirne“ ist eine ironische Erzählhaltung kaum erkennbar. Dies mag damit zusammenhängen, daß eine gewisse Distanz zwischen Erzähler und Rönne hier anders ausgedrückt wird: Im stärker auktorialen Erzählverhalten wird die Krankhaftigkeit von Rönnes Tun und Denken sichtbar, wird der Abstand Rönnes zur Normalität auch explizit über die Sichtweise seiner Umwelt (Krankenschwester und Chefarzt) aufgezeigt. In den folgenden Novellen läßt sich eine Distanz zwischen Erzähler und Erzähltem dann zumeist aus den ironischen Distanz erzeugenden Darstellungen ableiten. So ist in „Die Eroberung“ u. a. in der deutlichen Divergenz der Beschreibung der Leute im Café, die weder eine „Gemeinschaft“ bilden noch einen Anreiz bieten für eine Kontaktaufnahme, und der Schlußfolgerung Rönnes – „Ja, hier ist das Glück, sagte er sich. [...] Nehmt mich auf in die Gemeinschaft!“ (PuA, S. 26) – ein ironischer Unterton unverkennbar. In „Die Reise“ wird eine solcherart distanzierte Erzählhaltung vor allem in der Wiedergabe einer nichtigen Diskussion um eine Tropenfrucht offenbar, an der Rönne teilnehmen will, bzw. in der karikierenden Schilderung dieser Gemeinschaft von Bieder Männern, in die Rönne unbedingt integriert werden möchte.¹³⁵ Ein weiteres Beispiel dieser Erzählhaltung beschreibt PAULER: „Indem Rönne das Aufgehen in dem deutlich als Kitsch gekennzeichneten Stummfilm als Glück erfährt, wird die ironische Distanz des Erzählers zu seiner Hauptfigur deutlich.“¹³⁶ In „Die Insel“ finden sich ebenfalls mehrere Anzeichen ironischer Distanz, sei es in der Lächerlichkeit des Rönneschen Versuchs pseudowissenschaftlicher Welterklärung anhand des ‚herabblauenden‘ Kalbsbratens, sei es in der unangemessenen Verschachtelung von Aussagen wie zu Beginn der Novelle, durch die „eine nicht notwendige Un-

¹³⁴ Vgl. **Sowinski, B.:** *Stilistik*, a. a. O., S. 88.

¹³⁵ Vgl. **Buddecke, W.:** *Gottfried Benn*, a. a. O., S. 276. Wie wichtig die Unterscheidung zwischen der Erzählhaltung bzw. der davon geprägten eigenen Perzeption des Erzählten von der Wahrnehmung Rönnes ist, zeigt die auf einer unterlassenen Differenzierung beruhende Fehlinterpretation WOLFS, der nicht nur Rönnes Motivation der Gesprächsteilnahme (Bewunderung, Integrationswunsch) mißversteht, sondern auch seine Glücksgefühle nach der ‚gelungenen‘ Einreihung völlig mißachtet: „Rönne ist nicht mehr in der Lage, an einer der üblichen Kasinokonversationen teilzunehmen, da ihn die gespenstische Geistlosigkeit, mit der das Gespräch um einen nichtigen Gegenstand – eine Avocado – kreist, erschauern läßt. Als er endlich, um der Pflicht des Gesellschaftlichen Genüge zu tun, auch seine Ansicht vorträgt, bemerkt er, wie er sukzessive von den anderen vereinnahmt wird: ‚Einreihung geschah, Bewertung trat ein‘. Rönne erkennt, daß ihn seine Äußerungen unter das nichtswürdige ‚Gewölbe‘ der Gemeinschaft stellt.“ (**Wolf, A.:** *Ausdruckswelt*, Hildesheim (u. a.) 1988, S. 88.)

¹³⁶ **Pauler, T.:** *Schönheit und Abstraktion*, a. a. O., S. 78.

klarheit entsteht, die dazu beiträgt, daß die Aussage völlig in Frage gestellt und ironisiert wird.“¹³⁷ Auch in der Schlußnovelle sind ironische Momente unverkennbar: z. B. in Rönnes Wunsch der „Eroberung einer Hecke“ als „eine Art Napoleonischen Gelüstes“ (PuA, S. 43) oder seinem danach demonstrierten Selbstbewußtsein, das in keinem Verhältnis zur tatsächlichen Imaginationsleistung steht (vgl. PuA, S. 44) und damit ironisch entlarvt wird.

Betrachtet man abschließend die Erzählelemente in allen Novellen unter dem Aspekt einer potentiellen Entwicklung im Zyklus, so stellt sich heraus, daß die insgesamt deutliche Konstanz der untereinander eng verknüpften Aspekte der Erzählsituation zur Einheit des Ganzen und zur Stärkung des Einzelnen im zyklischen Kontext beitragen. Der Eindruck relativ unmittelbarer, ungefilterter Teilhabe am Erzählten, die Fokussierung Rönnes, seine bereits erzähltechnisch angedeuteten Probleme des Kommunizierens, die Irritation und Herausforderung des Lesers durch die partielle Ambiguität der Sprecherrolle sowie die unbestimmte bzw. teilweise ironische Erzählhaltung werden im Zyklus in ihrer nur geringfügigen Variation als gleichbleibende Momente gewissermaßen ‚zementiert‘. Zwei Erweiterungen müssen allerdings bezüglich der Anfangs- und Schlußnovelle vorgenommen werden. Verbunden mit der inhaltlichen Entwicklung des dargestellten Ausbruchs bzw. des Fortschreitens der – sonst mehr von vornherein gegebenen – Krise in „Gehirne“ ist das stärkere Schwanken zwischen traditionell-auktorialem und personalem Erzählverhalten bzw. den entsprechenden Techniken zu sehen. Während die Demontage konventionellen Erzählens, besonders anhand der Auflösung des Satzes in der Wiedergabe assoziativer Gedankenfragmente¹³⁸, in allen Novellen demonstriert wird, läßt sich eine Steigerung dessen in der Schlußnovelle feststellen, in der zudem zum ersten Mal ein unvermittelter Einsatz des inneren Monologes vollzogen wird. Wenn auch keine Entwicklung im Zyklus insgesamt auszumachen ist, ist demnach doch eine gewisse programmatisch-zukunftsweisende Funktion der ersten und letzten Novelle in ihrer spezifischen Positionierung erkennbar.

4.4 Fabel

Ein weiteres konstitutives Strukturelement narrativer Texte ist die Fabel. Diese wird vielfach auch als (Stoff- und) Handlungsgerüst bezeichnet.¹³⁹ Die Handlung selbst wird definiert als „Geschehnisverlauf in der dramatischen und epischen Dichtung“¹⁴⁰; wobei der Begriff der Geschichte oft synonym verwendet wird für die Kennzeichnung der temporalen Ereignisabfolge. Im Unterschied dazu wird die Fabel genauer bestimmt als die *Erzählung* dieser Geschehnisfolge¹⁴¹, d. h. die narrative Darbietung der Geschichte bzw. die sinnstiftende Ver-

¹³⁷ **Cedargren, C. J.:** Sprache und Struktur in der dichterischen Prosa Gottfried Benns, a. a. O., S. 63.

¹³⁸ Zur Erläuterung dieser und anderer sprachlich-stilistischer Besonderheiten vgl. Pkt. 4.10.

¹³⁹ Vgl. z. B. **Schweikle, G. u. I. (Hrsg.):** Metzler-Literatur-Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur, Stuttgart 1984, S. 140; vgl. **Schutte, J.:** Einführung in die Literaturinterpretation, a. a. O., S. 121; vgl. **Habicht, W.; Lange, W.-D. (Hrsg.):** Der Literatur-Brockhaus, Mannheim 1988, S. 640.

¹⁴⁰ **Lorenz, O.:** Kleines Lexikon literarischer Grundbegriffe, München 1992, S. 49.

¹⁴¹ Vgl. z. B. die Unterscheidung zwischen story (Geschichte) und plot (Fabel), die **Hawthorn** trifft (vgl. **Hawthorn, J.:** Grundbegriffe moderner Literaturtheorie, Tübingen (u. a.) 1994, S. 302f.).

knüpfung der Handlungsbausteine auf der Darstellungsebene des Textes. Das differenzierende Moment ist also anstelle des chronologischen der semantisch-narrative Zusammenhang der Handlungselemente. Wenn der chronologische Verlauf mit der erzählerischen Abfolge übereinstimmt – wie (fast) immer in den *Gehirne*-Novellen –, deckt sich die Fabel formal mit der Geschichte/Handlung: „In diesem Fall werden die Rekonstruktion der Fabel und die der Geschichte zu einem identischen Analysevorgang.“¹⁴² Insofern können die Begriffe hier weitgehend synonym benutzt werden, wenn auch der Akzent bei der Handlung mehr auf der Frage ‚Was geschah wann?‘ und bei der Fabel auf der Frage ‚Wie hängt das Geschehene zusammen?‘ liegt.

In moderner Literatur ist eine deutliche Tendenz zur Auflösung der Handlung und damit auch der Fabel erkennbar.¹⁴³ Die Handlung bildet „im Unterschied zur Darstellung von Charakteren, bestehenden Zuständen, Erscheinungen“¹⁴⁴ usw. ein dynamisch-progressierendes Moment, das sich meist aus der Konstellation verschiedener Figuren und ihrer Interaktion entwickelt¹⁴⁵. Die narrative Verknüpfung der Handlungselemente zur Fabel basiert traditioneller Weise auf kausal-logischen bzw. psychologischen Prinzipien, wobei die temporale Abfolge beibehalten oder verändert werden kann. In moderner Literatur überlagern Reflexionen, Imaginationen, Zustandsschilderungen etc. vielfach die eigentliche Geschichte; zudem bilden diese Bestandteile meist nur ein locker assoziiertes Textgefüge.¹⁴⁶ Doch selbst wenn der Erzählung noch eine faßbare Handlung zugrunde liegt, ist ihr Sinn oft nicht mehr erkennbar. Gerade die expressionistische Prosa wird oft mit Stichworten wie ‚Antipsychologismus‘, ‚Akausalität‘ und ‚Entfabelung der Handlung‘ belegt.¹⁴⁷ Traditionelles Erzählen wird im Expressionismus wiederholt substituiert durch: „das Visionäre an Stelle der Kausalketten und aufgereihten Fakten, die Evokation seelischer Befindlichkeiten, die Suggestion von Bewußtseinsprozessen“¹⁴⁸.

Dies gilt auch für Benns *Gehirne*. So beschreibt RUMOLD die ‚fabula‘ bzw. die Handlung als fragmentarisiert und reduziert.¹⁴⁹ HILLEBRAND erkennt eine „akausale Verknüpfung des Seienden“ und eine „in freier Assoziation erstellte Welt“¹⁵⁰ LIEDE betont die hieraus resultierende Offenheit der Novellen: „Wo kein Geschehen zur Erfüllung drängt, keine Entwicklung sich vollenden will, sondern nur die Visionen und Gedanken zu reihen sind, die sich dem zerfallenden Subjekt gewähren, da ist die Kunst zu enden der Willkür des Autors anheimge-

¹⁴² Schutte, J.: Einführung in die Literaturinterpretation, a. a. O., S. 121.

¹⁴³ Vgl. die Ausführungen zum (un)mimetischen Erzählen unter 2.5.

¹⁴⁴ Habicht, W.; Lange, W.-D. (Hrsg.): Der Literatur-Brockhaus, a. a. O., S. 138.

¹⁴⁵ Laut den Brockhaus-Autoren wird die Handlung „aus den Konflikten und den widersprüchl. Beziehungen der Personen untereinander entwickelt“ (ebd.).

¹⁴⁶ Vgl. Schutte, J.: Einführung in die Literaturinterpretation, a. a. O., S. 127.

¹⁴⁷ Vgl. Sokel, W. H.: Die Prosa des Expressionismus, a. a. O., S. 169; vgl. Oehm, H.: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 191; vgl. Sulzgruber, W.: Georg Heym „Der Irre“, a. a. O., S. 60ff. Vgl. die Kurzanalysen unter Pkt. 3.5.2, wobei sich neben der Schilderung irrationalen Verhaltens Akausalität und Antipsychologismus bei Edschmid in der oft eruptiven Aneinanderreihung von Handlungsphasen zeigen, während die Entfabelung bei Heym durch Einbrüche des Visionär-Imaginären vollzogen wird.

¹⁴⁸ Hillebrand, B.: Gottfried Benn: *Gehirne*, in: Erzählungen des 20. Jahrhunderts, Bd. 1, Stuttgart 1996, S. 191.

¹⁴⁹ Vgl. Rumold, R.: Gottfried Benn und der Expressionismus, a. a. O., S. 114.

¹⁵⁰ Hillebrand, B.: Benn, a. a. O., S. 157.

stellt“¹⁵¹. Eine Fabel im traditionellen Sinne gibt es in *Gehirne* demnach nicht. Auch der Versuch der Rekonstruktion einer ‚inneren‘ Handlung anstelle eines ‚äußeren‘ Geschehens, d. h. einer geistig-seelischen Entwicklung Rönnes, gestaltet sich als schwierig, da unterschiedliche Reflexionen, Imaginationen und Emotionen Rönnes sich oft in schneller Folge ablösen. Aufgrund dieser Schwierigkeiten stellt sich die Frage, ob die Fabel als Analysekategorie überhaupt noch sinnvoll verwendet werden kann. Die Akzentverlagerung von der Fabel hin zu den verschiedenen Zuständen Rönnes läßt vor allem eine Erläuterung dieser Zustände bzw. der ihnen zugrundeliegenden Problematik angebracht erscheinen. Die Betrachtung der Handlungsfragmente erweist sich dennoch als interessant, da die Fragen, wodurch die Auflösung jeweils zustande kommt, ob die ‚Brüchigkeit‘ in den Novellen unterschiedlich ausgeprägt ist und wie die Restbestände der Fabel zu begreifen sind, zum Verständnis des Zyklus durchaus beitragen.

In „Gehirne“ wird einleitend die Vorgeschichte Rönnes – seine sezierende Berufstätigkeit und seine anschließende monatelange Tatenlosigkeit – kurz skizziert. Die eigentliche Geschichte beginnt mit Rönnes Fahrt „dem Norden zu“ (PuA, S. 19), um dort an einem Krankenhaus den Chefarzt einige Wochen zu vertreten. Während Rönne anfangs noch in seiner Rolle als Arzt ‚funktioniert‘, fällt es ihm zunehmend schwer, seine ärztlichen Pflichten wahrzunehmen. Schließlich liegt er nur noch apathisch da und legt pathologische Verhaltensweisen (wie z. B. das sinnlose Hin- und Herfahren-Lassen von Anstaltsfahrzeugen) an den Tag. Der informierte Chefarzt kehrt vorzeitig zurück. Rönne versucht, ihm seine Probleme verständlich zu machen, wobei sein Sprechen schließlich in bildhaft-assoziative Bruchstücke zerfällt und so jeglicher kommunikativen Mitteilungskraft entbehrt. Im ganzen ist in dieser Novelle demnach durchaus eine Handlungskurve, eine sich steigernde Entwicklung bis zu einem Schluß- bzw. Wendepunkt erkennbar¹⁵² – in welchem sich dann die Fabel endgültig auflöst.

Wenn die ‚Entfabelung der Handlung‘ hier auch insgesamt noch nicht so fortgeschritten ist, zeichnen sich im einzelnen bereits Brüche ab, indem z. B. die Anknüpfung eines Abschnittes an den vorangehenden oft weniger logisch als willkürlich erscheint. So irritiert die der Reflexion des eigenen Daseins und Vergessens folgende *temporal* verknüpfende Aussage: „Dann lagen in vielen Tunneln die Augen auf dem Sprung“ (PuA, S. 19). Die Handlungsabfolge wirkt auf den ersten Blick oft unzusammenhängend: So folgt z. B. auf das Entlassen eines „Aussichtslosen“ mit Genesungswunsch und folgendem Sprachzweifel nach unbestimmter Zeitspanne ein ‚erschüttertes‘ Sitzen am Frühstückstisch (vgl. PuA, S. 20); an den Abschnitt, in dem Rönnes auffälliges Verhalten mit seinen Händen beschrieben wird, wird asyndetisch angeknüpft: „Rönne aber ging durch die Gärten.“ (PuA, S. 22) BENDIX verweist auch auf die (nach der Einleitung) recht vagen temporalen Formulierungen, die „die Belanglosigkeit der Datierung des jeweiligen Geschehens“ indizieren und folgert, daß „sich nichts in der Geschichte folgerichtig aus dem Vorhergehenden [ergibt], sondern zufällig, unerwartet und scheinbar zusammenhanglos.“¹⁵³

¹⁵¹ **Liede, H.:** Stiltendenzen expressionistischer Prosa, a. a. O., S. 290.

¹⁵² Vgl. **Kügler, H.:** Weg und Weglosigkeit, a. a. O., S. 67.

¹⁵³ **Bendix, K.:** Rauschformen und Formenrausch : Untersuchungen über den Einfluß von Drogen auf das Werk Gottfried Benns, Frankfurt/M. (u. a.) 1988, S. 37.

Auf den zweiten Blick erweist sich das im einzelnen zusammenhanglos Scheinende¹⁵⁴ allerdings insofern als zusammenhängend, da Kontinuität weniger direkt, als über mehrere Abschnitte hinweg erzeugt wird: Zum Beispiel wird wiederholt von Rönnes Liegen im Zimmer und seinem pathologisch-zwanghaften Verhalten¹⁵⁵ bezüglich seiner Hände erzählt. Einerseits schreitet sein Verfall als lebensstüchtige, sozial integrierte Person immer mehr voran, andererseits zeigt sich in diesem wiederkehrenden Verhalten auch eine gewisse zyklische Konstanz. Zyklisch wird auch in der Relation von Vorgeschichte und Geschichte deutlich: Der „Übergang von der blinden Aktivität zu einem Zustand passiver Lethargie“¹⁵⁶ kennzeichnet nicht nur die Vorgeschichte, sondern in zeitlicher Komprimierung und Intensivierung auch Rönnes Verhalten innerhalb der Erzählung¹⁵⁷: Mit Abnahme der ‚blinden Aktivität‘ automatisierten Handelns bzw. mit zunehmender Reflexion seines Verhaltens verfällt er mehr und mehr apathischer Erstarrung. Insofern erscheint die progressive Entwicklung der sich zuspitzenden Krise als Phase innerhalb eines *Geschehenskreislaufs*, aus dem Rönne am Ende auszubrechen versucht.¹⁵⁸ Zwar wird hier eine gewisse Dichte im Handlungskontinuum – sowohl in der Steigerung als auch in der Wiederkehr – sichtbar, doch verhindert diese indirekte Kontinuität nicht den Bedeutungsverlust der Handlung selbst. So firmiert in dieser Novelle gerade der sinnlose Kreislauf des krisenhaften Wechsels zwischen automatisiertem Handeln und der Verweigerung jeglichen Handelns auch die Sinnlosigkeit der erzählten Handlung.

Zudem wird der Bedeutungsverlust des erzählten Geschehens erzähltechnisch im begrenzten Übergewicht der Wiedergabe von Rönnes Gedanken und Gefühlen angedeutet – begrenzt, indem die Einschübe des auktorialen Erzählers eine völlige Auflösung der Fabel verhindern.¹⁵⁹ Der Bedeutungsverlust der Handlung zeigt sich demnach eingeschränkt auch in ihrer Reduktion; er resultiert jedoch vor allem aus Rönnes zunehmenden Schwierigkeiten mit dem äußeren Geschehen und der eigenen Interaktion mit der Umwelt. Nicht nur seine zeitliche Desorientierung, seine räumlich unbestimmte Wahrnehmung, seine Gedächtnisschwäche und das Unverständnis möglicher Bezugspersonen (wie der Krankenschwester) indizieren Rönnes Loslösung von seiner Umwelt¹⁶⁰; auch sein Versagen bei einer geforderten Stellungnahme

¹⁵⁴ Hier muß allerdings festgehalten werden, daß nicht alle Abschnitte unzusammenhängend wirken, wie BENDIX (ebd.) meint. So knüpft z. B. die Aussage „Wenn er aber lag, lag er nicht wie einer“ an den Schlußsatz des vorigen Abschnittes an: „Er aber möchte [...] in seinem Zimmer ruhn.“ (PuA, S. 22)

¹⁵⁵ Vgl. Müller-Jensen, W.: Gottfried Benns Rönne-Figur und Autopsychotherapie, in: Gottfried Benns absolute Prosa und seine Deutung des „Phaenotyps dieser Stunde“: Anmerkungen zu seinem 110. Geburtstag, Hrsg.: W. H. Zangemeister, Würzburg 1999, S. 93.

¹⁵⁶ Siemon, J.: Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 82.

¹⁵⁷ SCHÜNEMANN erkennt dieses zyklische Wirkprinzip, indem er glaubt, daß Rönne zuvor eine „Identifikationsleistung mit seiner Arbeit“ abgefordert wurde, in der Klinik aber nicht mehr, so daß er dort, „vom Druck der äußeren Wirklichkeit befreit, ganz und gar bei sich selbst sein [kann].“ (Schünemann, P.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 52.) Zum einen wird deutlich, daß Rönnes sezierende Tätigkeit entfremdete Arbeit war, mit der er sich nicht identifizierte; zum anderen bleiben die Ansprüche der Außenwelt an ihn auch hier bestehen; er wird ihnen nur nicht mehr gerecht.

¹⁵⁸ Liest man „Gehirne“ als zyklischen Teiltex, auf den „Die Eroberung“ (auch temporal) folgt, so scheitert Rönnes Ausbruchversuch am Ende, da in der zweiten Novelle ein erneuter Wechsel von der Apathie zur Aktivität einsetzt.

¹⁵⁹ So ist es das ‚Verdienst‘ des Erzählers, die Auswirkungen der Zuspitzung der Krise Rönnes auf sein Verhalten und auf seine Umwelt und deren Reaktion darauf (zumindest teilweise) darzustellen. Handlung im Sinne von Interaktion verschiedener Figuren wird in dieser Novelle insofern zumindest noch angedeutet.

¹⁶⁰ Vgl. genauer Pkt. 4.6.1.

zeigt, wie kontingent und sinnlos ihm das ablaufende Geschehen erscheint¹⁶¹, an dem er nicht mehr partizipieren möchte: „Was solle man denn zu einem Geschehenen sagen? Geschähe es nicht so, geschähe es ein wenig anders. [...] Er aber möchte nur leise vor sich hinsehn und in seinem Zimmer ruhn.“ (PuA, S. 22)¹⁶² Indem Rönne, die Mittelpunktfigur, nicht mehr wirklich ‚handelt‘, zerfällt auch die Handlung und damit die Fabel der Novelle. Die Implikationen von Rönnes Aussagen und ihre Kongruenz zur sich im Verlauf der Novelle auch erzähltechnisch anbahnenden ‚Entfabelung‘ werden in folgender Deutung zusammenfassend erläutert:

Damit kündigt der Protagonist endgültig jeden Glauben an kausale Zusammenhänge und den Entwicklungsgedanken auf und erklärt sie zu sinnlosem Firlefanzen, da Sinn doch immer im nachhinein in ein Geschehen gelegt wird, das zuvörderst einfach abläuft. Mit diesem fundamentalen Zweifel des Protagonisten am teleologischen Entwicklungsgedanken der Aufklärung verbindet sich Bennis erzähltheoretischer ‚Zweifel am Geschehen und an der Möglichkeit, es im konventionellen Rahmen einer fabula zu beschreiben, als einen Vorgang von Ausgangspunkt und Ziel, Ursache und Wirkung‘¹⁶³.

„Die Eroberung“ beginnt, wie „Gehirne“, mit der Situation Rönnes vor der erzählten ‚Jetzt‘-Zeit, allerdings nicht in Form eines Erzählerberichtes, sondern wesentlich kürzer und temporal unbestimmter aus Rönnes Sicht: „Aus der Ohnmacht langer Monate und unaufhörlichen Vertriebenheiten –: Dies Land will ich besetzen, dachte Rönne“ (PuA, S. 25). Relativ vage Zeitangaben, die wiederum die Unwichtigkeit der genauen Handlungsfolge andeuten, bestimmen somit von Anfang an die Darstellung. Die ‚Handlung‘ besteht im wesentlichen aus Rönnes Gang durch die Stadt, wobei verschiedene Stationen seinen Weg säumen: So rastet er in einem Café, beobachtet die Leute dort, imitiert einen Mann und reflektiert über Zahlen (vgl. PuA, S. 26). Beim fortgesetzten Spaziergang ahmt er bestimmte Verhaltensweisen nach und imaginiert mögliche Reaktionen seiner Umwelt darauf (vgl. PuA, S. 27). Sein Friseurbesuch und der weitere Spaziergang werden erneut von Gedanken und vornehmlich Rollenspiel-Imaginationen Rönnes begleitet (vgl. PuA, S. 28f.). Dann verwischen die Grenzen zwischen Realität und Imagination: neben der lyrisierten Beschreibung Rönnes im Wald läßt vor allem der sprunghafte Ortswechsel „die Stufen hinunter in den Saal“ (PuA, S. 29) die Waldszene gewissermaßen unreal erscheinen.¹⁶⁴ Auch im folgenden wird die Erkenntnis der Fabel dadurch erschwert, daß nicht eindeutig zu entscheiden ist, ob die sexuelle Begegnung Rönnes tatsächlich stattfindet und nur durch Rönnes verzerrte Wahrnehmung grotesk erscheint (vgl. PuA, S. 30) oder ob sie nur in seiner Imagination existiert. Die letzten Abschnitte beschreiben Rönnes

¹⁶¹ So wird NEF zugestimmt, der schreibt: „Alles, was geschieht, ist gleichberechtigt, es ist kein Ziel mehr, auf welches hin alles Geschehen unter eine gewisse Ordnung träte. Die Wirklichkeit ist kein Gebäude mehr mit selbstverständlicher, vernünftiger Festigkeit; sie wird zu einem Wurf stets völlig überraschender Zufälle.“ (Nef, E.: Das Werk Gottfried Bennis, Zürich 1958, S. 30.)

¹⁶² Die Kontingenz der Handlung wird also nicht nur in der Fabel selbst sichtbar, sondern auch explizit geäußert. Wenige Jahre zuvor schreibt Carl Einstein in seiner Polemik „Über den Roman“: „Ein Ereignis mit Vorbedingungen und Folgen geben? Wo beginnen jene und endigen diese? [...] Jede Handlung kann auch anders endigen.“ (Einstein, C.: Werke, Bd. 1 (1908-1918), Hrsg.: R.-P. Baacke, Berlin 1980, S. 128.)

¹⁶³ Siemon, J.: Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 91. Das ‚Zitat im Zitat‘ ist von RUMOLD, der in dem von Rönne geäußerten Geschehenszweifel eine Vorbereitung des auch erzähltechnisch ‚entfabelten‘ lyrisch-assoziativen Schlußmonologs Rönnes sieht (vgl. Rumold, R.: Gottfried Benn und der Expressionismus, a. a. O., S. 124).

¹⁶⁴ DOKTOR/SPIES sind ähnlicher Ansicht: „In dem Umfang, in dem für die Vorstellung, im nächtlichen Wald zu stehen, keine Referenzen mehr angeboten werden können, liegt es nahe, diese letzte Vorstellung als Halluzination zu begreifen.“ (Doktor, T.; Spies, C.: Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 204.)

Gang zu den Gärten am nächsten Morgen, die Erkenntnis seines Ausgeschlossenenseins aus der Gemeinschaft und des Fehlschlagens der angestrebten Eroberung sowie seinen anschließenden regressiven Akt (vgl. PuA, S. 30). Den Schluß bildet seine Nachahmung der Gärtner.

Die Entfabelung der Handlung wird auch in dieser Novelle in mehrfacher Hinsicht vollzogen: Während in „Gehirne“ die Auswirkung von Rönnes Verhalten auf seine Umwelt und ihre Reaktion auf ihn zumindest ein Moment fiktiv realer Interaktion andeutet, fehlt dieses Überbleibsel traditioneller Handlung hier völlig. Rönne ‚handelt‘ kaum noch im interagierenden Sinne. Das erzählte Geschehen wird zudem durch seine Banalität und Zusammenhanglosigkeit entwertet. Zwar ist z. T. eine zeitlich unmittelbare Kontinuität ebenso wie eine mittelbare Kontinuität in Rönnes wiederholt imitativen Verhalten erkennbar, doch ist die Handlungsfolge insgesamt nicht logisch-stringent, sondern zufällig, willkürlich und damit unzusammenhängend. Während in „Gehirne“ noch eine stufenweise (Zerfalls-) Entwicklung festzustellen ist, die ihren Höhe- und Umschlagspunkt im Schlußmonolog findet, wird diese hier auf einen Wendepunkt im Erkenntnisblitz Rönnes geschrumpft: gegen Ende gesteht er sich das Scheitern seiner Eroberungswünsche, seine mittels Imitation und Rollenspiel nicht zu überwindende Einsamkeit ein (vgl. PuA, S. 30). Umso erstaunlicher ist allerdings, daß er am Schluß die Gärtner nachahmt, wodurch das Moment zyklischer Konstanz das der Entwicklung wieder relativiert.¹⁶⁵ Des weiteren wird die Fabel hier deutlich reduziert und fragmentarisiert, indem sie durch die Bewußtseinsspiegelung Rönnes überlagert wird. Zu all diesen Aspekten einer – gegenüber „Gehirne“ vorangetriebenen – Entfabelung kommt noch ein weiterer: indem im Verlauf der Erzählung die Grenzen zwischen realem Geschehen und Imagination zerfließen¹⁶⁶, ist das Handlungsgerüst nicht mehr eindeutig erkennbar.

„Die Reise“ beginnt mit Rönnes Nicht-Ausführung seines Reiseplans aufgrund starker Hemmungen und Ängste (vgl. PuA, S. 33). Die ‚Vorgeschichte‘ des Reiseplans wird daran anschließend von Rönne berichtet. Danach geht er zum Mittagessen, wo über eine Tropenfrucht diskutiert wird. Mit einer Frage, die zu stellen ihm äußerst schwer fällt, klinkt Rönne sich ins Gespräch ein und genießt die Bestätigung der anderen. Das nächste ‚Handlungsmoment‘ ist dann (über mehrere Seiten hinweg) Rönnes Spaziergang, hier durch eine Vorstadt. Er begegnet dabei einem Herrn, der sich kurz mit ihm unterhält, und möglicherweise einer Frau. Letzteres bleibt eine Spekulation, da die Begegnung zumindest partiell imaginativer Natur ist, wie das plötzliche Erscheinen der Frau und ihre unmotiviert Tat indizieren: es „kam eine Frau vorbei und roch blau und langte Rönne nach dem Schädel und legte ihn tief in den Nacken“ (PuA, S. 38). Schließlich geht Rönne ins Kino: dort erkennt er einen Bekannten nicht mehr, da er in den Film ‚eintritt‘ (vgl. PuA, S. 39). Den Schluß bildet sein Gang zu einem Park, in dem er sich an den Anemonen des Rasens entlang ‚erschafft‘ (vgl. PuA, S. 40).

¹⁶⁵ Doch selbst die ‚Entwicklung‘ vom erobern wollenden zum resignierenden Rönne ist, insofern sie eine Absage an Fortschrittsglauben, an Veränderung ausdrückt, als Erkenntnis des zyklisch-statischen Charakters des Daseins interpretierbar. Seine anfängliche Sichtweise – „Dagegen alles, was geschieht, geschieht erstmalig.“ (PuA, S. 25) – wird desillusioniert und ersetzt durch die Schilderung der Wiederkehr des Gleichen in der Metapher des Tag(licht)es: „Das Licht wuchs an, der Tag erhob sich; immer der gleiche, ewige Tag, immer das unverlierbare Licht.“ (PuA, S. 30)

¹⁶⁶ In diesen Fällen kann Rönne entsprechend als „Figur, der die Grenzen zwischen innen und außen abhanden gekommen sind“ (**Doktor, T.; Spies, C.:** Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 208) charakterisiert werden.

Ähnlich wie in der vorangehenden Novelle wird das ohnehin äußerst handlungsarme Geschehen deutlich durch die Wiedergabe von Rönnes Gefühlen, Reflexionen und Imaginationen überlagert. So interessiert bei Rönnes Spaziergang die Umgebung nur, insofern sie bestimmte Bewußtseinsregungen bei ihm initiiert: beispielsweise löst die Fremdheit der Gegend Vorstellungen verunsichernder Begegnungen und wachsende Ängste aus (vgl. PuA, S. 36f.). Wiederum trägt gegen Ende der Novelle der Einbruch des Imaginativen zur Auflösung der Fabel bei. Die Handlung selbst kann ebenfalls nur als eines kausalen Zusammenhaltes und tieferen Sinnes entbehrend charakterisiert werden – ob Rönne nun durch die Vorstadt oder durch den Park spaziert.¹⁶⁷ Die Interaktion Rönnes mit anderen Personen beim Mittagstisch bildet dabei keine Ausnahme: Das Mißverhältnis zwischen der Banalität des Gesprächsgegenstandes und der Heftigkeit der Debatte führt statt dessen die Sinnleere dieser Diskussion und damit auch der Partizipation Rönnes vor Augen. Auch der oft rasante Wechsel zwischen verschiedenen Imaginationen, Wahrnehmungen, Reflexionen und ‚Erlebnissen Rönnes läßt das Einzelne bruchstückhaft und transitorisch erscheinen. Wie in „Die Eroberung“ findet keine Handlungsprogression im Sinne einer Entwicklung statt. Zwar erfährt Rönne emotionale Höhe- und Tiefpunkte im Zusammenhang mit dem äußeren Geschehen, doch die Permanenz der Krise bildet den alles bestimmenden Hintergrund der Novelle.¹⁶⁸

Ein weiterer Umstand, der weder in „Gehirne“ noch in „Die Eroberung“ auftritt, trägt hier zur Entfabelung der Handlung bei. Während in *Gehirne* im allgemeinen Handlung und Fabel formal ununterscheidbar sind, wird zu Beginn dieser Novelle die Handlung nicht chronologisch erzählt: zunächst werden Rönnes Reisewunsch und die damit verbundenen Ängste dargestellt; erst an zweiter Stelle wird das dem Reisewunsch vorausgehende und ihn bedingende Erleben, Fühlen und Imaginieren Rönnes von diesem ‚erinnert‘. Die ‚Vorgeschichte‘ des Reisewunsches – Rönnes (temporäre) Selbstsicherheit, seine positive Begegnung mit dem Mädchen „mit weißer Brust“ (PuA, S. 33), die daran anknüpfende Vorstellung des Strandes, „an den die blaue Brust des Meeres schlug“ (PuA, S. 34) und der folgende Reiseplan – wird *nach* dem Verwerfen dieses Plans mitgeteilt. Dadurch wird der Kausalzusammenhang, der zwischen diesen Handlungsmomenten (ausnahmsweise!) besteht, erzähltechnisch bewußt verdeckt. Solcherart baut das narrative Gerüst „die Dissoziierung von Rönnes Vorstellung gegenüber der mitvorgestellten Wirklichkeit auf und macht diese Dissoziierung rezeptionsästhetisch gesehen zugleich erfahrbar, indem es den Leser zeitlich desorientiert.“¹⁶⁹ Die Irritation des Lesers durch den sprunghaften Wechsel zwischen erzählter Gegenwart, Vergangenheit und Ge-

¹⁶⁷ Der Versuch einer solchen Zusammenhangsstiftung, wie GRIMM ihn unternimmt, ist nicht unproblematisch: „Mit dem Satz ‚Er sah die Straße entlang und fand wohin‘ [PuA, S. 39] erfolgt ein Einschnitt. Die Begegnung mit der Frau und ihre unmittelbaren Folgen sind nun zwar abgeschlossen, aber sie bilden im folgenden die Basis für die neuen Erfahrungen, die Rönne beim Besuch des Kinos macht.“ (Grimm, R.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 18.) Es gibt keine textuellen Hinweise, daß die einbrechende Dunkelheit und der beginnende Regen bzw. die Auflösung klarer Konturen hierdurch und die Rollenspiel-Imagination Rönnes unmittelbare Folgen der *potentiellen* (kurzen) Begegnung mit der Frau sind. Auch das folgende „wohin“ finden, nämlich ins Kino, scheint gerade durch die unbestimmte Ausdrucksweise mehr zufälliger Natur zu sein, so daß die Kinoerfahrung ebenfalls nicht als direkte Folge des Vorangehenden erscheint.

¹⁶⁸ Die Permanenz des Gleichen äußert sich auch in der Rekurrenz ähnlicher Formulierungen zur Zustandsbeschreibung Rönnes: „Schattenhaft ging er durch den Gang [...] nur als Schnittpunkt bejaht.“ (PuA, S. 36) Oder: „im Antrieb eines Schattens, keiner Verknotung mächtig“ (PuA, S. 37) und: „negativ verendet, nur als Schnittpunkt bejaht“ (PuA, S. 40).

¹⁶⁹ Doktor, T.; Spies, C.: Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 178.

genwart läßt ihn somit Rönnes eigene problematische Zeitwahrnehmung¹⁷⁰ nachvollziehen. Im Gespräch mit dem Herrn wird diese Schwierigkeit Rönnes, sich (raum)zeitlich zu orientieren, zusätzlich explizit in Worte gefaßt (vgl. PuA, S. 38). Indem Rönne temporale und kausale Handlungszusammenhänge kaum noch durchschauen kann und seine Schwierigkeiten auch in der Anordnung der einzelnen Handlungselemente realisiert werden, wird das Handlungskontinuum in der Fabel weiter aufgelöst.

In „Die Insel“ arbeitet Rönne als Gefängnisarzt auf einer Insel. Er geht nach Erfüllung seiner Dienstpflichten durch das Dorf hin zum Strand, wo er sich hinsetzt. Während dieses Ganges reflektiert er über seine Tätigkeit als Arzt und nimmt äußere Gegebenheiten (die Häuser des Dorfes, die Männer vor einer Kneipe) zum Anlaß, sein eigenes Weltbild zu festigen. Während seines Ausruhens stellt er sich eine Insel vor, wirft einen Blick zurück auf seine Hinfahrt zur Insel und denkt über seine selbstaufgelegte Sprach-Aufgabe nach. Sein weiteres ‚Handeln‘ über einen unbestimmt-längeren Zeitraum besteht aus Grübeln über die Entwicklung der Menschheit und dessen sprachliche Realisation. Ein Handlungsbruchstück untermalt sein Sinnieren: „Unter Grübeln trat er vor ein Feld mit einem Mann, den er aus der Anstalt mitgenommen hatte: ‚Mohn, pralle Form des Sommers‘, rief er“ (vgl. PuA, S. 57). Weitere Appelle an den Mohn folgen und später auch weitere Reflexionen. Dann landet ein Schiff mit einer Frau an Bord, die Rönne kennenlernt. Ihre Kommunikation bzw. Interaktion selbst – das Kernstück einer traditionellen Handlung (!) – wird ausgeblendet; wiedergegeben werden nur Rönnes beunruhigte Gedanken über die Frau. Diesen folgt eine intensivere Befassung mit seinen Büchern, die jedoch auch zu seiner Verunsicherung beitragen und zu Zweifeln an seinem Weltbild, die er reflektierend zu überwinden versucht. Am Ende geht er, wie in „Die Eroberung“, in den Garten, allerdings nicht, um sich ihm regressiv zu verbinden, sondern um ihn ‚messend‘ und ‚ordnend‘ gedanklich zu bezwingen.

Das erzählte Geschehen ist wiederum äußerst banal. Die Handlungsarmut bzw. -auflösung wird hier primär durch die Wiedergabe von Rönnes Beobachtungen und Reflexionen, weniger durch den Einbruch des Imaginären, bewirkt. SCHOLZ schreibt, die Novelle sei „merkwürdig entgleitend in der Darstellung, ohne eigentliche Fabel, ohne Menschen, mit Ausnahme des schreibenden Ichs, das seine momentanen Impressionen in einer eigenen Assoziationstechnik aneinanderreicht.“¹⁷¹ Zwar ist es kein ‚schreibendes Ich‘, sondern ein reflektierendes Ich, dessen Gedanken vornehmlich in personaler Erzählweise geschildert werden, doch wird die Entfabelung hier tatsächlich durch das Fehlen einer sinnträchtigen Handlung und anderer handelnder Personen – umso auffälliger, als hier ja eine Beziehung zwischen Rönne und einem anderen Menschen besteht – bzw. deren Substitution durch Bewußtseinszustände des Protagonisten vollzogen. Selbst wenn hier also das Geschehen in eine tatsächliche Geschichte mit interagierenden Personen umgeformt werden könnte, erfolgt dies nicht, da für Rönne, von dessen Standpunkt aus erzählt wird, das Geschehen *selbst* nicht wirklich von Belang ist – ein

¹⁷⁰ Rönne selbst muß sich an das Motiv seines Reiseplans erst erinnern („Wie war er denn überhaupt auf den Gedanken gekommen, zu verlassen, darin er seinen Tag erfüllte?“ (PuA, S. 33)). Dieses schnelle Vergessen, das die Loslösung Rönnes vom Geschehen, die Bedeutungslosigkeit dessen für ihn, indiziert, wurde bereits in „Gehirne“ manifest.

¹⁷¹ Scholz, I.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 94.

Faktum, das sich wiederum auch in Rönnes zyklischer Sicht des Geschehens äußert¹⁷² –: es berührt ihn nur, insofern es sein Weltbild gefährden könnte. Die Handlungsunfähigkeit Rönnes im Sinne kommunikativen Miteinanders äußert sich implizit im (erzähltechnisch reflektierten) Verdrängen dieses Verhältnisses und der Flucht in die Einsamkeit des Denkers. Die Gedanken Rönnes sind dabei meist miteinander verknüpft¹⁷³, so daß sich hier verstärkt die Frage einer inneren Handlung bzw. Entwicklung Rönnes stellt. Die Brüchigkeit seines Weltbildes scheint progressiv zuzunehmen. Am Schluß wird allerdings deutlich, daß Rönne trotz dieser sich zuspitzenden Krise an seiner Weltanschauung festhält, sich selbst also nicht wirklich weiterentwickelt.

Die Schlußnovelle beginnt, dem Titel gemäß, mit dem Geburtstag Rönnes, den dieser zu einer Art Bilanzierung seines Daseins nutzt. Am nächsten Morgen geht er zum Krankenhaus, wobei äußere Gegebenheiten ihn – wie in den vorangehenden Novellen – zu Reflexionen bzw. Assoziationen veranlassen. Nach Betreten des Hospitals setzt ein Imaginationsfluß Rönnes ein, der das tatsächliche Geschehen nurmehr errahnen läßt. Möglicherweise ist eine Patientin, die er untersucht, Auslöser seines inneren Monologes; vielleicht steht tatsächlich eine Frau auf dem Gang, anhand der er sich eine imaginäre Geliebte erschafft. Rönnes Umgebung tritt völlig in den Hintergrund, und wo sie ins Spiel kommt, sind die Grenzen zwischen Tagtraum und Faktum meist so fließend, daß die fiktive Realität nicht erfaßt werden kann. Nur wenige Handlungsmomente unterbrechen Rönnes Gedanken: so verläßt er das Untersuchungszimmer und legt sich in einen Park. Weitere vornehmlich erotische Imaginationen folgen. Womöglich masturbiert er.¹⁷⁴ Jedenfalls erkennt er, daß Ermüdung und Ich-Verlust aus seinen Vorstellungen resultieren (vgl. PuA, S. 47). Der folgende Gang Rönnes durch das Morellenviertel ist als realer Akt wiederum insofern ungewiß, als Rönnes Imagination und tatsächliches Erleben untrennbar verbunden sind und damit nicht eindeutig unterschieden werden können.¹⁷⁵ Er kehrt in eine Taverne ein. Ein Flötenton gibt den Anstoß für neue Vorstellungen und Assoziationen Rönnes. Hier wird seine innere Wirklichkeit dem äußeren Geschehen einmal explizit entgegengesetzt: „Rönne sah sich um: verklärt, doch nichts hatte sich verändert. Aber ihm: bis an die Lippen stand das Glück.“ (PuA, S. 49) Nachdem sich seine innere Bilderflut erschöpft hat, geht er. Am Ende löst sich die reale ‚Handlung‘ wieder imaginativ auf: „Da trieb einer, glühend aus seinen Feldern, unter Krone und Gefieder, unabsehbar: er, Rönne.“ (PuA, S. 51)

¹⁷² Zwar glaubt Rönne hier an eine progressierende Selbsterkenntnis in der Menschheitsgeschichte, doch tangiert dies nicht sein zyklisches Verständnis des Geschehens: „was wird, ist längst geschehen.“ (PuA, S. 58)

¹⁷³ Dies wird auch in der direkten Kontinuität einzelner Abschnitte sichtbar, indem z. T. das Letztgenannte des einen zu Beginn des neuen Abschnitts wörtlich rekapituliert wird, so z. B.: „– und nun: wo bin ich nicht? [Neuer Abschnitt:] „Wo bin ich nicht, dachte er“ (PuA, S. 57).

¹⁷⁴ Folgende Aussagen lassen diese Mutmaßung nicht unbegründet erscheinen: „Im Garten wurde Vermischung. [...] Nun schloß sie [Edmée] die Hand, langsam, um einen Schaft, die Reife in ihrer Fülle, bräunlich abgemäht an den Fingern, unter großen Garben verklärter Lust –: Nun war ein Strömen in ihm, nun ein laues Entweichen.“ (PuA, S. 46)

¹⁷⁵ Einige Textstellen sprechen dafür, daß er über eine Art Jahrmarkt im Armenviertel der Stadt geht; möglicherweise verbringt er aber auch (weiterhin imaginierend) seine Mittagspause im Park, wie seine Selbstbeschimpfung andeutet: „Und du ins Gras gelümmelt, Mittagshengst – und jetzt schon Überwölkung???“ (PuA, S. 48) Der Hinweis auf den Palast, hinter dem sich das Morellenviertel befindet (vgl. PuA, S. 47), rekurriert auf eine Traumvorstellung und verweist somit auf jeden Fall auf eine Kombination von Traum und Realität.

In dieser Novelle ist die Entfabelung soweit fortgeschritten, daß nur noch wenige Bruchstücke einer Handlung – die wiederum im traditionellen Sinne keine ist – erkannt werden können. Diese weisen außer ihrer zeitlichen Abfolge, die auch hier wieder im Grunde bedeutungslos ist¹⁷⁶, keine tieferen Zusammenhänge auf: ihre erzähltechnische Reduzierung und Fragmentarisierung wie auch die Inhaltsleere dieser Restbestände indizieren ihre Belanglosigkeit¹⁷⁷. Das äußere Geschehen, die Andeutung von Rönnes Tagesablauf und seiner Umweltwahrnehmung, dient eigentlich nur noch als Kulisse, vor der sich seine inneren Zustände abspielen: „Situation und äußere Ereignisse werden nur noch angedeutet; mit den Mitteln der erlebten Rede bzw. des inneren Monologs wird die Innenwelt gestaltet, das Aufsteigen des Unbewußten.“¹⁷⁸ Die Wiedergabe von Bewußtseinszuständen schränkt das äußere Geschehen nicht nur ein, sondern in der Verbindung von realen Gegebenheiten mit halluzinatorischen Ereignissen löst es dasselbe zusätzlich auf. Dieser Einbruch des Imaginären, der im ersten und zweiten Abschnitt noch in die Erzählung eingebunden ist, intensiviert sich durch seine Verselbständigung in den folgenden beiden Abschnitten: Fragmentarisch-assoziative Imaginationsketten „jenseits von ‚Geschehen‘ und ‚Geschichte‘“¹⁷⁹ substituieren die Handlung.

Resümierend ist festzuhalten, daß die Reduktion und Entwertung der Handlung in allen Novellen so ausgeprägt ist, daß von einer durchgängigen Entfabelung der Erzählungen gesprochen werden kann. Die Überlagerung der Fabel durch die Bewußtseinsvorgänge der kaum noch (inter)agierenden Hauptfigur zerstört die Handlungskontinuität. Die vielfach stattfindende Vermischung von Traum und Realität erschwert die Erkenntnis der tatsächlichen Handlung zusätzlich. Die Restbestände der Handlung selbst sind nichtssagend. Sie reihen sich ohne innere Verbindung aneinander. Entwicklungsmomente werden weitgehend substituiert durch Wiederholungszusammenhänge: eine letztlich zyklische Bewegung offenbart sich innerhalb der Novellen wie auch im Zyklus sowohl in der Wiederholung bestimmter ‚Handlungsabläufe‘ (im immer wieder explizit benannten Gehen, Sitzen/Liegen, Gehen, Sitzen/Liegen etc.) als auch im Wechsel der Rönnes Handlungen zugrunde liegenden Haltungen der Lethargie und des (blinden) Aktivismus.¹⁸⁰ Progression findet demnach nurmehr als Phase innerhalb der im Zyklus insgesamt dominierenden Stagnation bzw. der zyklischen Wiederkehr statt. Allerdings läßt sich insgesamt durchaus eine sukzessive *Vertiefung* der Entfabelung feststellen, die über die Verstärkung des Einzelnen in der Wiederkehr des Gleichen hinaus weist: Hier sind die Anfangs- und Schlußnovelle zu nennen, indem die Entfabelung im Vergleich mit den anderen Novellen in „Gehirne“ noch am wenigsten, in „Der Geburtstag“ hingegen am stärksten fortge-

¹⁷⁶ Die Sinnlosigkeit der verrinnenden Zeit – und damit auch der Ereignisfolge, der Handlung – durch nichtig-zyklisches Geschehen in ihr wird in folgender Aussage sichtbar: „[Gespräche] liefen ehrbar durch die Zeit. Kein Tod schleuderte die triefägige Mamsell stündlich, wenn die Uhr schlug, vor das Nichts.“ (PuA, S. 49)

¹⁷⁷ Vgl. **Liede, H.:** Stiltendenzen expressionistischer Prosa, a. a. O., S. 276.

¹⁷⁸ **Sahlberg, O.:** Gottfried Benn, in: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur 1984, S. 5.

¹⁷⁹ **Holthusen, H. E.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 189.

¹⁸⁰ Auf die Wiederholung dieses Wechsels von Aktivität zu Tatenlosigkeit der Vorgeschichte in der Geschichte von „Gehirne“ wurde bereits hingewiesen. „Die Eroberung“ knüpft hier an, indem auf die „Ohnmacht langer Monate“ ein aktivistisch-erobernder Zugriff auf die Realität folgt, der gegen Ende wiederum in Passivität (in der Regression) mündet. Während in „Die Reise“ die passive Haltung insgesamt dominiert, ist es in „Die Insel“ wieder ein selbstbewußteres Vorgehen erkennbar. In „Der Geburtstag“ schwankt Rönne zwischen beiden Haltungen: er versucht, berufliche Aktivität mit imaginierendem Sich-Treiben-Lassen zu verbinden.

schritten ist. Außerdem ist in diesen beiden Novellen am deutlichsten eine Zunahme der Entfabelung festzustellen. In ihrer spezifischen Position und Funktion als ‚Rahmennovellen‘ verstärken und intensivieren sie so den Eindruck der Handlungsaflösung im Zyklus.

Aus den Handlungsfragmenten der einzelnen Novellen läßt sich keine übergeordnete zyklische Fabel bilden; vielmehr wiederholt sich das Bruchstückhafte der einzelnen Texte im Zyklus insgesamt: So knüpfen die einzelnen Texte handlungsmäßig nicht aneinander an, sondern setzen stets unvermittelt ein, ohne erkennbare Zeichen temporaler Kontinuität und immer an einem anderen Ort. Der räumliche Wechsel von Novelle zu Novelle als auch innerhalb der einzelnen Texte¹⁸¹ verweist auf den Durchgangscharakter der jeweiligen Orte; die temporale Vagheit indiziert die Unwichtigkeit der verfließenden Zeit: Rönnes raumzeitliche Bindung an seine konkrete Umwelt scheint gelockert, er ist in seiner Lebenswelt nicht beheimatet oder verankert. Aufgrund dieser inneren Bindungslosigkeit Rönnes gegenüber seiner Umwelt¹⁸² kann keine wirkliche Interaktion zwischen ihm und ihr stattfinden und damit keine Handlung zustande kommen. Die Unbehaustheit Rönnes in seiner Lebenswirklichkeit begründet sich dabei zum einen aus der Nichtigkeit des erzählten Geschehens selbst; zum anderen ist die Handlungsunfähigkeit ein genuines Problem Rönnes, der das Geschehen um sich herum als kontingent und fragmentarisch erlebt, da ihm selbst zusammenhangstiftendes Begreifen nicht mehr möglich zu sein scheint.¹⁸³ Dies erklärt auch, daß Rönne letztlich ein ‚Mann ohne Geschichte‘ ist: er internalisiert Erlebnisse nicht, alles scheint gleichrangig, Vergangenes wird schnell vergessen.¹⁸⁴ Wirklichkeits- und Ich-Verlust Rönnes deuten sich somit bereits in der fragmentarisierten, entfabelten Handlung an. Die dauernden Ortswechsel verbunden mit Rönnes Hauptaktivität des Gehens lassen als übergeordneten, symbolischen Handlungszusammenhang des Zyklus einzig die zeitlich nicht fixierte Zurücklegung eines Weges ohne festes Ziel und damit eine zunächst ins Leere laufende Dynamik erkennen. Hierin scheint auch das zyklustypische Moment der Suche auf, deren Ende nicht abzusehen ist – wohl aber die Hoffnung, zumindest die Richtung des Weges erkannt zu haben, wie sich am Ende des Zyklus zeigt (vgl. PuA, S. 51).

4.5 Der Monagonist Werff Rönne

Die Erzählung einer Handlungsfolge wird, wie zuvor gezeigt, weitgehend ersetzt durch die Schilderung von Bewußtseinszuständen; damit zusammenhängend werden Konstellation und Interaktion mehrerer Figuren durch die mentalen Prozesse einer Figur substituiert.¹⁸⁵ Dies

¹⁸¹ So sind z. B. in „Die Eroberung“ das Café, der Friseur, Gärten (u. a.) Stationen seines Weges, in „Die Reise“ (z. B.) das Kasino, die Vorstadt, das Kino und der Park; in „Der Geburtstag“ wechselt er zwischen Krankenhaus, Park, Morellenviertel und Kneipe.

¹⁸² Vgl. genauer 4.6.1.

¹⁸³ Vgl. **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 110. Die genauen Gründe für diese Unfähigkeit Rönnes werden nicht genannt. Allerdings handelt es sich hierbei nicht um ein spezielles Problem Rönnes; Rönne kann vielmehr als Exempel des modernen Menschen schlechthin gelten: „in spite of an overpowering longing to see things from a unified point of view, modern man, except for brief moments of relief, is fated to see the world as an amalgam of disjointed detail, a world in which one detail is as valid as another, any event as sensible or as senseless as the next.“ (**Otterson, J. W.:** Gottfried Benn: Nihilism and Aesthetic Theory in the Prose Works, Ann Arbor 1981, S. 25.)

¹⁸⁴ Dies verdeutlicht auch, warum selbst die innere Wirklichkeit Rönnes nur für Momente bruchstückhaft hervorbricht.

¹⁸⁵ Tatsächlich weist die stark eingeschränkte Erwähnung anderer Figuren nicht hin auf einen „Mangel der Mitfiguren an Bewußtsein ihrer Ichhaftigkeit“ (**Krusche, D.:** Kommunikation im Erzähltext, a. a. O., S. 61), wie KRUSCHE annimmt,

führt zur Frage, wer die Figur ist, die den Mittelpunkt des Zyklus bildet, wie dieser Monagonist charakterisiert werden kann. Charakteristika des Werff Rönne werden entsprechend der insgesamt nicht-aktorialen Erzählweise kaum explizit genannt; sie können nur aus der Wiedergabe seiner Gedanken und Aktionen erschlossen werden. Folgende Schritte, die die Figurierung des Monagonisten im Zyklus näher erkennen lassen, bestimmen das weitere Vorgehen: Zunächst wird gefragt, welche Merkmale Rönne überhaupt kennzeichnen und welche Gemeinsamkeiten resp. Unterschiede die einzelnen Novellen diesbezüglich aufweisen. Danach wird versucht, aus den einzelnen Merkmalen ein Profil des ‚Helden‘ zu erstellen, wobei auch die Frage einer potentiellen Wandlung Rönnes im Zyklus erörtert wird. Abschließend werden alle Ergebnisse ausgewertet.

Die Tätigkeit des Arztes wird in allen Novellen außer „Die Eroberung“ erwähnt. Meist wird angenommen, Benns Wahl des Mediziners als Beruf Rönnes sei biographisch motiviert.¹⁸⁶ KÜGLER glaubt darüber hinaus, eine symbolische Bedeutung des Arztberufes zu erkennen: „Wenn Benn hier [...] das Problem der Wirklichkeitsbestimmung in die Gestalt des Arztes projiziert [sic], dann deswegen, weil in der Gestalt des Arztes die Aufgabe der Heilung (des gespaltenen Ich) sich am unmittelbarsten stellt.“¹⁸⁷ Es ist allerdings fraglich, ob die Aufgabe der Heilung bzw. Linderung physischer Beschwerden anderer (z. B. in der Massage eines Knies (vgl. PuA, S. 53)) als Symbol der Heilung der eigenen psychischen Spaltung verstanden werden kann. HILLEBRAND spricht nun der beruflichen Tätigkeit Rönnes jegliche Bedeutung ab: „Dabei ist es doch mehr als nebensächlich, was Rönne von Beruf ist. Er könnte alles sein, nur als Vertreter von Vakuumpumpen wäre er zu symbolträchtig.“¹⁸⁸ Völlig nebensächlich ist der Beruf Rönnes indes insofern nicht, als die im professionellen Rahmen ausgeübte sezierende Tätigkeit die Ich-Auflösung Rönnes zu beschleunigen scheint, indem Rönne den sezierenden Blick auch auf sich selbst richtet, und als seine medizinisch geschulte, naturwissenschaftlich-analytische Denkweise seinen Zugriff auf Realität durchaus beeinflusst.¹⁸⁹ Insgesamt spielt Rönnes Tätigkeit als Arzt allerdings eine untergeordnete Rolle.

Ein Charakteristikum Rönnes, welches implizit bereits in der Auflösung der Handlung deutlich wurde, ist seine Passivität. Folgende Aussage aus dem *Roman des Phänotyp* gilt eingeschränkt¹⁹⁰ schon für Rönne: „Ein Held, der sich wenig bewegt, seine Aktionen sind Perspektiven, Gedankengänge sein Element.“ (PuA, S. 173) Rönnes Passivität zeigt sich z. B. in „Gehirne“ in seinem häufigen Ausruhen, in „Die Eroberung“ – trotz ursprünglich aggressiver Haltung, die allerdings in seinem Verhalten kaum realisiert wird – z. B. in seinem „erstürmt“ werden (vgl. PuA, S. 30), in „Die Reise“ in seinem nicht verwirklichten Reiseplan, in „Die In-

sondern die Mitfiguren kommen nicht zu Wort, da nur die Figur und Perspektive Rönnes interessieren – der andere Figuren nur ‚mangelhaft‘ wahrnimmt!

¹⁸⁶ Zur biographischen Deutung des Arztes Rönne vgl. Fußnote 83.

¹⁸⁷ **Kügler, H.:** Weg und Weglosigkeit, a. a. O., S. 67.

¹⁸⁸ **Hillebrand, B.:** Benn, a. a. O., S. 27f.

¹⁸⁹ WEILER schreibt hierzu: „Rönne betrachtet den Menschen mit den Augen des Arztes, der lange seziiert hat; und so betrachtet er auch die Welt.“ (**Weiler, K.:** Das Mystische im Werk Gottfried Benns, in: Neue Deutsche Hefte, Hrsg.: J. Günther, Heft 3, 1989, S. 418.)

¹⁹⁰ Zwar bewegt sich Rönne (Herumwandern), doch wurde auf die Leere und Ziellosigkeit dieser Bewegung hingewiesen.

sel“ in seiner extensiven Denkarbeit, die andere Aktivitäten verhindert, und in „Der Geburtstag“ z. B. darin, daß Neuanfang für Rönne nicht aktives Handeln, sondern ‚zu geschehen‘ und ‚sich zu ergehen‘ bedeutet (vgl. PuA, S. 42). Aktiv ist Rönne fast nur in seinen Imaginationen, die allerdings erst dann wirklich in Gang gesetzt werden, wenn Rönne sich seiner Umwelt gegenüber passiv-rezeptiv verhält.¹⁹¹ Das Charakteristikum der Passivität bezieht sich also insgesamt nur auf Rönnes körperliche Aktivität; es betrifft nicht seine Psyche. Hier besteht vielmehr eine Wechselwirkung zwischen körperlicher Inaktivität und geistiger Aktivität.

Diese geistige Aktivität Rönnes zeigt sich nicht nur als assoziativ-imaginierende Denktätigkeit, sondern durchweg auch als (z. T. kritisch) reflektierende Betrachtungsweise. Je exzessiver Rönne sich seinen Gedankengängen hingibt, desto erlebnis- und handlungsunfähiger wird er. Folgende Aussage aus der Akademierede von 1932 gilt ansatzweise schon für Rönne: „Das psychologische Interieur eines zum Erlebnis strebenden und dann dies Erlebnis im Entwicklungssinne verarbeitenden Ich tritt in den Schatten, und hervor tritt ein Erkenntnis forderndes, Begriffe bildendes [...] Ich“ (EuR, S. 450).¹⁹² So reflektiert er in „Gehirne“ über seine Person und ihre Wahrnehmung durch andere (vgl. PuA, S. 21). In „Die Eroberung“ versucht er u. a., seine Wissensbestände zu bestimmten Objekten wie der Orchidee zu aktivieren (vgl. PuA, S. 28). In „Die Reise“ denkt er z.B. über die Bedeutung der Straße nach – wie auch über die seines eigenen Tuns (vgl. PuA, S. 37). „Die Insel“ wird bestimmt durch Rönnes reflexive Herangehensweise an alles: seine Reflexionen sind hier oft genereller Natur unter Einbezug historischer Entwicklungen (vgl. PuA, S. 56). Rönne reflektiert in „Der Geburtstag“ verstärkt im ersten Abschnitt: „Er fragte sich dies und das. Ein Drängen nach dem Sinn des Daseins warf sich ihm wiederholt entgegen“ (PuA, S. 41). Diese Art des Nachdenkens geschieht fast immer in Form von Selbstgesprächen, die Rönnes Abkapselung vom tatsächlichen Geschehen im in-sich-selbst-versunkenen Grübeln unterstreichen. Das kritische Moment seiner Reflexionen äußert sich oft im Zweifel bis hin zum Unglauben bezüglich verschiedener Sachverhalte: so z. B. im Sprachzweifel (vgl. PuA, S. 20), im Eingeständnis des eigenen Unglaubens an eine rationale Welterfassung (vgl. PuA, S. 30) oder an Fortschritt (vgl. PuA, S. 33).

Diese extrem nachdenklich-reflexive Haltung Rönnes, die sowohl um Gegebenheiten der Umwelt als auch um sich selbst kreist (und sich manchmal davon löst und in freie Imaginationen übergeht), zeigt, daß seine Umwelt und sein Ich für Rönne nicht mehr selbst-verständlich sind: „Je bewußter jeder Handgriff, jede Handlung, je bewußter die allorts erforderte Automatisierung der Lebensvollzüge durch Reflexion gebrochen wird, umso fremder schaut das Leben auf Rönne zurück.“¹⁹³ Dieses fundamental gestörte Verhältnis zeigt deutliche Rückwirkungen auf Rönnes Selbstbewußtsein. Viele Textstellen lassen Rönne als unsicheren, sensiblen und labilen Menschen erscheinen, als Leidensfigur¹⁹⁴, deren Leiden an sich und an der

¹⁹¹ Vgl. **Modick, K.:** Formenpräger der weißen Spur, in: Text & Kritik, Hrsg.: H. L. Arnold, H. 44, 1985, S. 51.

¹⁹² HILTON erkennt von *Ithaka* bis *Gehirne* „a gradual change from vitalism to an intellectual abstraction“ (**Hilton, J.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 60).

¹⁹³ **Böhme, H.:** Ich-Verlust und Melancholische Haltung bei Gottfried Benn, in: Gottfried Benn zum 100. Geburtstag, Hrsg.: W. Müller-Jensen (u. a.), Würzburg 1988, S. 69.

¹⁹⁴ Rönne ist somit ein ‚typischer‘ Held der literarischen Moderne: „So wird man im Roman der Moderne weniger einen

Wirklichkeit von der Forschung mitunter als Symptom echter psychischer Krankheit, aber auch als logische Konsequenz der in ihrer Verkommenheit durchschauten Welt interpretiert werden.¹⁹⁵ Ich-Schwäche und Sensibilität Rönnes zeigen sich nicht nur darin, daß sein Befinden entsprechend seinem momentanen (realen oder imaginären) Erleben extremen Schwankungen unterworfen und von Bagatellen beeinflussbar ist; ohne eine labile Disposition Rönnes ist sein Erlebnis des massiven Ich- und Wirklichkeitsverlustes gar nicht denkbar. Das Erlebnis der Depersonalisation selbst ist dabei kein Charakteristikum Rönnes, sondern etwas, das ihm – *auch* aufgrund seiner labilen, passiven, empfindsamen Konstitution – widerfährt. Auf Beispiele dieses Erlebens, die mittelbar Rönnes charakterliche Disposition belegen, wird verzichtet, da diese Thematik ausführlich im nächsten Punkt erörtert wird.

Betrachtet man abschließend die Konfiguration des Monagonisten im Zyklus insgesamt, so fällt zunächst auf, daß die meisten Hintergrundinformationen über Rönne in der ersten und der letzten Novelle gegeben werden.¹⁹⁶ In „Gehirne“ erfährt der Leser Rönnes frühere sezierende Tätigkeit und seine daraus resultierende Erschöpfung und Tatenlosigkeit; in „Der Geburtstag“ Rönnes Alter, seinen vollen Namen, seine Herkunft aus „der norddeutschen Ebene“ (PuA, S. 41) und Bruchstücke früherer Erlebnisse. Während die Informationen der ersten Novelle als Anstoß für Rönnes vertiefte Auseinandersetzung mit sich selbst bzw. dem menschlichen Dasein generell verstanden werden können, aber ansonsten nichts über die Person selbst aussagen, teilen die Informationen der Schlußnovelle zwar etwas über Rönnes ‚Geschichte‘ mit, jedoch ist dies so allgemein (z. B. „Liebe, Armut und Röntgenröhren“ (PuA, S. 41)), daß es Rönne als Person ebenfalls nicht charakterisiert. Vielmehr wird die Belanglosigkeit dieser Bruchstücke eines Lebenslaufes dadurch betont, daß für Rönne alles gleichwertig ist – unabhängig von ihrer Bedeutsamkeit werden aktuelle Ereignisse am ehesten erinnert – und er im Laufe der Erzählung sein Selbstverständnis in der Loslösung von seiner Biographie¹⁹⁷ sucht.

Auch die wenigen sogenannten Eigenschaften Rönnes – Passivität, Reflexivität, mangelndes Selbstbewußtsein – besitzen hinsichtlich Rönne als Person nur eine eingeschränkte Aussagekraft. So treffen diese Merkmale nur bedingt auf ihn zu; sie zeigen sich z. B. weniger in Rönnes schöpferisch-imaginativer Tätigkeit als in der direkten Konfrontation mit seiner Umwelt – doch selbst dann sind sie durchaus situations- und zustandsabhängig: So war/ist

Helden als einen Leidenden als Hauptfigur erwarten“ (Petersen, J. H.: Der deutsche Roman der Moderne : Grundlegung – Typologie – Entwicklung, Stuttgart 1991, S. 48).

¹⁹⁵ So sieht IRLE Rönnes Qualen als Entsprechung einer „extrem schizoiden Struktur“ (Irle, G.: Rausch und Wahnsinn bei Gottfried Benn und Georg Heym, in: Literatur und Schizophrenie, Hrsg.: W. Kudzus, München 1977, S. 109); auch WOLF spricht von einer „beginnenden Schizophrenie“ (Wolf, A.: Ausdruckswelt, a. a. O., S. 85); PUREKEVICH entdeckt daneben Spuren weiterer Krankheiten (vgl. Purekevich, R.: Dr. med. Gottfried Benn, a. a. O., S. 54). Gegen solche Krankheitstheorien wendet sich HILLEBRAND, der meint, es handle sich hierbei weder „um Paranoia noch um irgendeine Form von Wahnsinn, sondern ganz klar um die Erkenntnis eines denkenden Kopfes, um die Einsicht, daß diese sogenannte Wirklichkeit total verrottet ist.“ (Hillebrand, B.: Benn, a. a. O., S. 42.)

Zwar kann eine mutmaßliche psychische Krankheit nicht als einziger Grund für Rönnes Probleme herhalten – das belanglose Geschehen wie auch Rönnes Reflexivität und Sensibilität tragen dazu bei – doch wird ein ‚denkender Kopf‘ sich nicht automatisch pathologisch verhalten, zumal Rönne selbst die ‚Verrottung‘ der Wirklichkeit selten durchschaut!

¹⁹⁶ „Gehirne“ ist somit nicht, wie KRUSCHE meint, der einzige Text bis 1930 mit einem solcherart „figurativ konturierten Lebenslauf“ (Krusche, D.: Kommunikation im Erzähltext, a. a. O., S. 64) – wenn man dies bei der Knappheit der Information überhaupt sagen kann.

¹⁹⁷ Während sich Rönne z. B. anfangs seines nördlichen Blutes erinnert, daß er nie vergessen will (vgl. PuA, S. 42), läßt er dies ‚Nördliche‘ im weiteren Verlauf in südlichen Imaginationen hinter sich.

Rönne auch im lebenspraktischen Vollzug nicht immer passiv, wie in der Vorgeschichte von „Gehirne“ und in Rönnes Erfüllung seiner ärztlichen Pflichten in „Die Insel“ deutlich wird. Sein Selbstbewußtsein ist zwar überwiegend, aber nicht konstant gering.¹⁹⁸ Die ‚Eigenschaften‘ Rönnes hängen insgesamt mit seinen Einstellungen, seinem z.T. wechselhaften Ich- und Weltbild zusammen. Sie erscheinen sowohl innerhalb der Novellen als variabel als auch im Vergleich der Novellen untereinander, in denen sie in unterschiedlicher Akzentuierung und Ausgestaltung auftreten. Schwankung und Variation dieser Merkmale Rönnes bei durchgängiger Präsenz in den verschiedenen Novellen verdeutlichen, daß Rönne im Zyklus keine grundlegende Wandlung vollzieht: weder wird aus dem (handlungs-)passiven Rönne ein Aktivist noch aus dem insgesamt labilen Menschen eine stabile Persönlichkeit.¹⁹⁹ Innerhalb der einzelnen Novellen ist ebenfalls keine wirkliche charakterliche Veränderung festzustellen.

Selbst wenn man nicht so weit gehen will wie HILLEBRAND, Rönne als „Mann ohne Eigenschaften“²⁰⁰ zu bezeichnen, wird doch deutlich, daß er nur eine marginal ‚reell beeigenschaftete‘ epische Figur²⁰¹ darstellt – als (erzählter) Mensch, als Individuum wird er kaum faßbar. In dieser ‚Entindividualisierung‘ Rönnes wird das Thema der Auflösung personaler Identität bereits manifest. Selbst die oben genannten ‚Eigenschaften‘ verweisen weniger auf Rönne selbst als auf das grundlegende Problemfeld Ich – Wirklichkeit. So erfolgen keine ausgefeilten psychologischen Begründungen der Schwierigkeiten Rönnes, da es eben „nicht um den Menschen Rönne, um seine Psyche, um seine gesellschaftliche Einbindung und ähnliches [geht].“²⁰² Auch wo die Krise in ihrer individuellen Bedingtheit aufscheint, d. h. hier als Folge des ‚bewußtlosen‘ Sezieren Rönnes, führt sie in ihrer offensichtlichen gesellschaftlichen Bedingtheit (in der staatlichen Forcierung entfremdeter Arbeit) wieder von der Person Rönnes weg. Insgesamt geht es allerdings weder um den psychologischen noch den sozialen Einzelfall, sondern an Rönne wird die *generelle* Problematik des Verhältnisses zwischen Bewußtsein und Sein demonstriert. Er ist eine Modellfigur, ein Medium „zur Demonstration von Erfahrungen“²⁰³, abstrakter formuliert bildet er den „Durchgangsort einer existentiellen Bewegung von Aufstieg, Schweben und Absturz“²⁰⁴. In dieser medialen Funktion verweist der Mo-

¹⁹⁸ Siehe z. B. den Triumph Rönnes nach seinem Gesprächsbeitrag, der jedoch nur einen Moment anhält (vgl. PuA, S. 35f.); siehe auch den ‚starken und gerüsteten‘ Rönne beim Friseur (vgl. PuA, S. 28), der sich einige Stunden später nicht einmal mehr „des Schmerzes wert [ist].“ (PuA, S. 30)

¹⁹⁹ Hier wird OTTERSON bezüglich einer Entwicklung Rönnes widersprochen: Dieser sieht Rönne in „Gehirne“ und „Die Eroberung“ als „passive instrument which simply registers the awareness of loss of previously existing unity and the degree of suffering connected with it. In ‚Die Reise‘ (1916) he becomes an active agent. Here one notes a powerful suggestion that to some degree, in some form, there is a unifying factor in man, an Ich which in some degree is capable of lending significance to things external to it.“ (Otterson, J. W.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 26f.) So wird nicht nur der aktiv-erobierende Habitus Rönnes in der zweiten Novelle, sondern auch das Nicht-Antreten der Reise, die extremen Zerfallsängste und das äußerst geringe Selbstbewußtsein in der dritten Novelle, die Rönne keinesfalls als ‚active agent‘ erscheinen lassen, werden mißachtet.

²⁰⁰ Hillebrand, B.: Benn, a. a. O., S. 41.

²⁰¹ Dieser Begriff wird von dem ebenfalls kaum ‚beeigenschafteten‘ Diesterweg bezüglich eines anderen, beneideten Mannes eingeführt: „Es ging – und das war nicht zuviel gesagt – ein Eindruck von ihm aus. Er war reell beeigenschaftet.“ (PuA, S. 69)

²⁰² Hillebrand, Bruno: Gottfried Benn: *Gehirne*, a. a. O., S. 187.

²⁰³ Wellershoff, D.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 11.

²⁰⁴ Oehm, H.: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 279.

tagonist Rönne – ebenso wie mittelbar schon die Entfabelung der Handlung – auf die zentrale Bedeutung der grundlegenden Problematik, der Thematik der Novellen.

4.6 Thematik

Während Figuren, Handlung, Schauplatz etc. die – hier nur noch fragmentarische – gegenständliche Welt des literarischen Werkes konstituieren²⁰⁵, wird die Thematik eines Werkes definiert als seine abstrakt-ideelle Substanz²⁰⁶. Der relativ hohe Abstraktionsgrad eines Themas dient vielfach auch als Unterscheidungsmerkmal vom eng verwandten literarischen Motiv.²⁰⁷ Indem das Thema „den ideellen Zusammenhang vieler [...] Einzelelemente“²⁰⁸ liefert, wird es übergreifend auch als Gegenstand eines Werkes bzw. dessen Grundgedanke bezeichnet.²⁰⁹ Mehrere Themenforscher konstatieren, daß Themen zumeist fundamentale Gegebenheiten menschlicher Existenz bzw. grundlegende Konzepte menschlicher Beziehungen behandeln, vom sozio-politischen bis hin zum metaphysischen Bereich.²¹⁰ Dies ist auch in *Gehirne* der Fall, indem – ganz allgemein formuliert – die krisenhafte Auseinandersetzung eines Ich mit seiner Umwelt und sich selbst den semantischen Mittelpunkt der Darstellung bildet. Diese Thematik läßt sich in zwei große Teilbereiche untergliedern, die Krise selbst sowie die Versuche ihrer Lösung. Im folgenden wird zunächst die Krise in ihren verschiedenen Erscheinungsformen dargestellt. Anschließend werden die differierenden Lösungsansätze erörtert. Abschließend wird das Interdependenzgeflecht zwischen Krise und Lösungen erläutert und der Frage einer thematischen Entwicklung innerhalb der Novellen und im poetischen Ablauf des Zyklus nachgegangen.

4.6.1 Die Krise der Wirklichkeit und des Ich

4.6.1.1 Der Verlust von Wirklichkeit und Ich bei Benn

Die Krise der Wirklichkeit und des Ich ist ein Problemfeld, das – mitbedingt durch die gesamtgesellschaftlichen Umwälzungen – die Literatur der Moderne generell und speziell die des Expressionismus beschäftigt.²¹¹ Vor diesem Hintergrund ist Benns intensive Auseinandersetzung damit zu sehen, die sein gesamtes Werk prägt.²¹² Die Krise der Wirklichkeit wird in

²⁰⁵ Vgl. **Cervenka, M.:** Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks, München 1978, S. 124.

²⁰⁶ Vgl. **Daemmrich, H. S. u. I.:** Themes and Motifs in Western Literature, a. a. O., S. 240.

²⁰⁷ So schreibt **HAWTHORN:** „Ein Thema unterscheidet sich von einem Motiv (oder Leitmotiv) grundsätzlich durch größere Abstraktheit: Motive sind im allgemeinen mit konkreten Manifestationsformen verknüpft.“ (**Hawthorn, J.:** Grundbegriffe moderner Literaturtheorie, a. a. O., S. 324.) **MÖLK** definiert: „Motiv, Stoff und Thema bezeichnen [...] Aspekte des Bedeutungspotentials des sprachlichen Kunstwerks auf verschieden hoher Abstraktionsstufe und in verschieden starker Raffung.“ Während das Motiv hier die kleinste semantische Einheit bildet, erfordert „die Bestimmung des Themas eines Werkganzen“ hingegen „eine sehr hohe Raffungs- und Abstraktionsleistung“ (**Mölk, U.:** Motiv, Stoff, Thema, a. a. O., S. 1320).

²⁰⁸ **Träger, C. (Hrsg.):** Wörterbuch der Literaturwissenschaft, a. a. O., S. 517.

²⁰⁹ Vgl. ebd.; vgl. **Best, O. F.:** Handbuch literarischer Fachbegriffe, Frankfurt/M., überarb. Version 1994, S. 552.

²¹⁰ Vgl. **Daemmrich, H. S. u. I.:** Themes and Motifs in Western Literature, a. a. O., S. 240.

²¹¹ Vgl. 2.4 – 2.6 dieser Arbeit.

²¹² Individuelle Erfahrungen Benns tragen zudem dazu bei: **SCHRÖDER** spricht zutreffend von einer „Verstärkerfunktion zwischen sozialpsychologischer Erfahrung und allgemeiner Epochenerfahrung des ‚Wirklichkeitsverlustes‘“ (**Schröder, J.:** Gottfried Benn: Poesie und Sozialisation, Stuttgart (u. a.) 1978, S. 50).

der Forschung meist als Wirklichkeitsverlust spezifiziert. Einige Autoren verwenden die Termini Realität und Wirklichkeit synonym und sprechen analog auch vom Realitätsverlust.²¹³ Des öfteren wird aber auch unterschieden zwischen der Realität als objektiv gegebenem Sein und der Wirklichkeit als subjektiver Wahrnehmung dessen. In diesem Sinne wird hier der Begriff des Wirklichkeitsverlustes bevorzugt, da die Wirklichkeit als „Ab-Bild von Realität im Bewußtsein des Individuums“²¹⁴ das eigentliche Problem darstellt. Da es zwar keine für alle gleich erfahrbare Realität gibt, sehr wohl aber eine „konventionalisierte und für intersubjektiv verbindlich erklärte Vorstellung“²¹⁵ darüber, was Realität sei, ist es die *deutliche* Diskrepanz dieses Abbildes von Realität im Bewußtsein des Ich zur herkömmlichen Wirklichkeitssicht, die als Wirklichkeitsverlust beschrieben werden kann. Je größer die Abweichung zwischen Bewußtsein und sogenanntem Sein, desto größer die Krise der Wirklichkeit.²¹⁶

Der Zweifel an der Realität leitet den Wirklichkeitsverlust bei Benn ein: „Bis mich die Seuche der Erkenntnis schlug: es geht nirgends etwas vor; es geschieht alles nur in meinem Gehirn. Da fingen die Dinge an zu schwanken, wurden verächtlich und kaum des Ansehens wert.“ (PuA, S. 15) In Briefen²¹⁷, in autobiographischen Werken²¹⁸, in Gedichten²¹⁹ u. a. wird die Auflösung der Wirklichkeit immer wieder thematisiert. Besonders eingehend befaßt Benn sich mit diesem Problembereich in seinen Schriften zum Expressionismus, z. B. im Essay „Bekenntnis zum Expressionismus“: „es gab ja auch keine Wirklichkeit, höchstens noch ihre Fratzen.“ (EuR, S. 265) Die religiöse, naturwissenschaftliche, geschichtliche, gesellschaftliche, natürliche, raumzeitliche Wirklichkeit hat ihre Allgemeingültigkeit und Verbindlichkeit verloren und ist damit zerfallen (vgl. EuR, S. 266).²²⁰ Die Abwendung von diesen zu ‚Fratzen‘ verzerrten Wirklichkeitsfragmenten bis hin zu ihrer bewußten Zertrümmerung²²¹ und die Hinwendung zu einer inneren, realitätsentbundenen Wirklichkeit wird von Benn als *das* verbindende Moment der expressionistischen Bewegung angesehen. Zweifel, Leugnung, Verzerrung, Zerfall und Zertrümmerung sind somit insgesamt wichtige Komponenten des Wirklichkeitsverlustes bei Benn.

²¹³ Vgl. z. B. **Fackert, J.:** Nachwort, a. a. O., S. 68.

²¹⁴ **Arends, I.:** Die späte Prosa Gottfried Benns, Frankfurt/M. (u. a.) 1995, S. 22.

²¹⁵ **Doktor, T.; Spies, C.:** Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 210.

²¹⁶ Vgl. **Jaeger, M.:** Vom Geschichtsglauben zur Geschichtsverachtung – das zweifache Geschichtsbild in Gottfried Benns Autobiographie „Doppelleben“, in: Autobiographie und Geschichte, Stuttgart (u. a.) 1995, S. 227.

²¹⁷ Siehe z. B.: „Wir haben keine Wirklichkeit mehr weder im Besitz noch in den Trieben noch in den Erkenntnissen, wir sind leer in der Magengrube.“ (**Benn, G.:** Briefe an F. W. Oelze, Bd. 1, a. a. O., S. 77.)

²¹⁸ Siehe z. B.: „In Krieg und Frieden, in der Front und in der Etappe [...] verließ mich die Trance nie, daß es diese Wirklichkeit nicht gäbe.“ (PuA, S. 314)

²¹⁹ Siehe z. B.: „Entfremdet früh dem Wahn der Wirklichkeiten, / versagend sich der schnell gegebenen Welt“ (Ged., S. 305) oder: „Eine Wirklichkeit ist nicht vonnöten, / ja es gibt sie gar nicht, wenn ein Mann / aus dem Urmotiv der Flairs und Flöten / seine Existenz beweisen kann.“ (Ged., S. 426)

²²⁰ Der Begriff des Wirklichkeitsverlustes ist also von Benn durchaus umfassender intendiert – und damit tatsächlich vielschichtiger – als WOLF denkt: „Der von Benn stark strapazierte Ausdruck des ‚Wirklichkeitsverlustes‘ ist im Grunde reichlich unbestimmt; klarer gefaßt bedeutet er, daß die gesellschaftliche Organisation des Daseins fragwürdig geworden ist.“ (**Wolf, A.:** Ausdruckswelt, a. a. O., S. 85.)

²²¹ So spricht Benn von der expressionistischen „inneren Grundhaltung als Wirklichkeitszertrümmerung“ (EuR, S. 264). Er sieht dessen Aufgabe darin, „eine jahrhundertalte, unreell gewordene Wirklichkeit abzubauen“ (**Benn, G.:** Briefe an F. W. Oelze, Bd. 1, a. a. O., S. 249) bzw. in der Aufgabe „des aktiven, expressionsfähigen Geistes zur Überwindung, Fortdrängung, Zertrümmerung der Wirklichkeit, zur Sichtbarmachung der Gewalt des Unwirklichen, des Sinns, des reinen Ausdrucks, des Existentiellen.“ (Ebd., S. 308f.)

Mit diesem Wirklichkeitsverlust geht der Verlust des Ich einher. Die von der „spezifisch strukturierten Wahrnehmungs- und Vorstellungsweise“²²² der anderen abweichende Wahrnehmung und Denkhaltung des Ich richtet sich schließlich nicht nur auf die Außenwelt, sondern betrifft auch die Personalität des eigenen Ich bzw. des Menschen generell. So wird das Ich als feste, einheitliche Größe ebenfalls bezweifelt bzw. geleugnet: „Das Ich ist ein Phantom.“ (SuS, S. 43) Es ist „eine späte Stimmung der Natur und sogar eine flüchtige, Innen und Außen erst spät geschieden“; es gehört nur „zu den bedingten Tatsächlichkeiten“ (EuR, S. 92). Das Ich hat keine wirkliche Substanz: „Es ist ein Irrtum anzunehmen, der Mensch habe noch einen Inhalt oder müsse einen haben. Der Mensch hat Nahrungsorgen, Familiensorgen, Fortkommensorgen, Ehrgeiz, Neurosen, aber das ist kein Inhalt im metaphysischen Sinne mehr. [...] Es ist überhaupt kein Mensch mehr da, nur noch seine Symptome.“ (EuR, S. 503) Das Konzept einer stabilen, individuellen Persönlichkeit impliziert gewisse intellektuelle, körperliche und emotionale Fähigkeiten, die es ihr auch erst ermöglichen, die Umwelt als kohärente Totalität wahrzunehmen und sinnvoll mit ihr zu interagieren.²²³ In Benns Schilderung des eigenen Erlebnisses des Ich-Verlustes, der sogenannten Depersonalisation, wird deutlich, daß diese Fähigkeiten verloren gegangen sind: so kann er sein Handeln nicht mehr individuell abstimmen, indem er sich „nicht mehr für einen Einzelfall interessieren konnte.“ (PuA, S. 252) Er kann sich weder emotional noch kognitiv auf seine Umwelt einlassen – eine Unfähigkeit, an der er geistig und auch körperlich leidet. Das Erlebnis des eigenen Selbst als solcherart geschwächtes, wertloses, schließlich zerfallendes „Gebilde“ impliziert die „Entfremdung der Wahrnehmungswelt“ generell und verhindert, „noch in einer Gemeinschaft zu existieren, [es ist] unmöglich, sich auf sie zu beziehen in Leben oder Beruf“ (PuA, S. 253).²²⁴

Der enge Zusammenhang zwischen Ich- und Wirklichkeitsverlust ist also auch bei Benn deutlich erkennbar: Das zerbrochene Ich erlaubt keine einheitliche Wirklichkeitssicht mehr: entsprechend wird Rönne, der an der Depersonalisation leidet, im Rückblick beschrieben als „Flagellant der Einzeldinge, das nackte Vakuum der Sachverhalte, der keine Wirklichkeit ertragen konnte, aber auch keine mehr erfassen, der nur das rhythmische Sichöffnen und Sichverschließen des Ich und der Persönlichkeit kannte, das fortwährend Gebrochene des inneren Seins“ (PuA, S. 314). Anders herum entzieht die zerrüttete Wirklichkeit dem Ich den festen Grund, es „steht unter dem Terror der sinnlosen Einzelheiten, in die ihm seine Welt zerfallen ist. Sie drängen sich auf in purer Tatsächlichkeit, ohne Bewandtnis, ohne Zusammenhang, und gehen so ins Absurde über. In dieser Trümmerwelt kann er sich nicht mehr verhalten, weil nichts mehr aufeinander verweist.“²²⁵ Die sich wechselseitig bedingenden Krisen des Ich und der Wirklichkeit stellen in ihrer Verzahnung *eine* Problematik dar. Entsprechend werden sie

²²² **Doktor, T.; Spies, C.:** Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 210. Vgl. **Kaußen, W.:** Spaltungen, a. a. O., S. 53.

²²³ Vgl. **Otterson, J. W.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 23.

²²⁴ Manche Autoren sehen eher im Ich den Auslöser: „The collapse of the self implies the collapse of the Thou.“ (**Dierick, A. P.:** Nihilism and ‚tierische Transzendenz‘ in Gottfried Benn’s *Gehirne*, a. a. O., S. 216.) Andere sehen ihn in der (Beziehung zur) Umwelt: „Durch diese Verunsicherung intersubjektiven Verhaltens verliert Rönne nicht nur die Evidenz der Zusammenhänge [...], sondern auch die Evidenz seiner selbst“ (**Wolf, A.:** Ausdruckswelt, a. a. O., S. 89).

²²⁵ **Wellershoff, D.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 20.

auch in der Forschung meist in einem Atemzug genannt.²²⁶ Will man diese Problematik trotz aller Überschneidungen in *Gehirne* differenzierter betrachten, so bietet es sich an, nach den jeweils im Vordergrund stehenden Zielpunkten der Krise Rönnes zu unterscheiden: allgemein seiner gegenständlichen Umwelt bzw. seiner Lebenswirklichkeit, spezieller seiner sozialen Umwelt und schließlich seiner eigenen personalen Identität.²²⁷ Die ersten beiden Punkte fokussieren dabei den Wirklichkeitsverlust und implizieren den Ich-Verlust, während der letzte Punkt den Wirklichkeitsverlust impliziert und den Ich-Verlust akzentuiert.

4.6.1.2 Verlust der gegenständlichen Umwelt

Rönnes Zweifel an der Realität dessen, was er als Lebenswirklichkeit erfährt, seine in mehrfacher Hinsicht verzerrte Wahrnehmung und seine innere Distanz bezüglich seiner (gegenständlichen) Umwelt sind wichtige Komponenten dieses Beziehungsverlustes. Je nach Stärke der Abweichung von der Norm bzw. je nach Tiefe der Kluft können sie als Vorstufe, aber auch als Ausdruck des Wirklichkeitsverlustes gelten. Der Begriff der gegenständlichen Umwelt ist dabei weit und vor allem in Abgrenzung von der sozialen Umwelt zu verstehen: er impliziert also all das, was Rönne als nicht-menschliche Umwelt erfährt – von konkreten Dingen, Naturgegebenheiten usw. über die Wirklichkeitserfahrung bestimmenden Kategorien von Raum und Zeit²²⁸ bis hin zur Umwelt als abstraktem, generellem ‚Außer-Ich‘, als Außenwelt an sich. Rönnes Distanz zur Außenwelt wurde bereits in der Fabel in seiner mangelnden Interaktion und Integration ins Geschehen sichtbar. Hier geht es nun weniger um den Handlungsverlauf bzw. das prozessuale Geschehen, als um Rönnes Wahrnehmung und seine generelle Haltung zu dieser Außenwelt.

In „Gehirne“ signalisiert zunächst die unbestimmte Beschreibung Rönnes seine Distanz zur Umwelt, z. B. in der Wahrnehmung des Himmels – „ein Blau flutet durch den Himmel“ (PuA, S. 19) – und der Fahrt²²⁹ zu seinem zukünftigen Arbeitsort, einer Klinik, die nur als irgendein Gebäude, als „Haus“ mit „Veranden, Hallen und Remisen“ (PuA, S. 19), nicht aber in ihrer funktionalen Bedeutung erfaßt wird. Folgende Wahrnehmung läßt physikalische Gesetzmäßigkeiten völlig außer acht: „an Rosen ist jedes Haus gelehnt, und manches ganz versunken.“ (PuA, S. 19) Auch erlebt Rönne eine Übermacht der Außenwelt, die sich ganz allgemein im Empfinden der eigenen Ohnmacht gegenüber dem ‚allmächtigen Leben‘ äußert (vgl. PuA, S. 19), spezifischer auch in der Personifizierung verschiedener Phänomene, z. B.

²²⁶ Vgl. z. B. **Jaeger, M.:** Vom Geschichtsglauben zur Geschichtsverachtung, a. a. O.S. 225; vgl. **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 89; vgl. **Buddeberg, E.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 6.

²²⁷ Vgl. **DICKHOFFS** Differenzierung der Depersonalisation, die zugleich eine Untergliederung des Wirklichkeitsverlustes ist (vgl. **Dickhoff, W. W.:** Zur Hermeneutik des Schweigens, a. a. O., S. 40). Eine feinere Differenzierung nach verschiedenen Ebenen trifft **OEHM:** „auf der metaphysischen Ebene als Verlust einer sinnstiftenden, transzendenten Wahrheit, auf der transzendentalen Ebene als Auflösung der allgemeinen Substanzbestimmungen des Subjekts, auf der psychologischen Ebene als Entfremdung von der eigenen Wahrnehmungswelt, auf der sozialen Ebene als Herausfallen aus der Geborgenheit der bürgerlichen Gesellschaft und auf der sprachlichen als Unfähigkeit, die Wirklichkeit begrifflich zu erfassen“ (**Oehm, H.:** Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 271). Hierzu muß allerdings gesagt werden, daß in den Rönne-Novellen primär die letzten drei Punkte als Verlusterfahrungen dargestellt werden – die mit der hier gewählten, allgemeineren Differenzierung allesamt erfaßt werden.

²²⁸ **ZIMMERMANN** formuliert dies in Bennscher Manier: „Die Auflösung der Wirklichkeit bedeutet zugleich die Auflösung der zeit- und raumbundenen Existenz in den Klangreiz einer Chiffre, in einen Hauch, der verweht.“ (**Zimmermann, W.:** Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts, Teil 1, 4. Aufl. Düsseldorf 1974, S. 226.)

im Vergleich eines gebrochenen Fingers mit einem „Fernen und Entlaufenen“ (PuA, S. 20) oder in der Bedrohung durch das ‚hemmungslose‘ Licht bzw. die Preisgabe an den ‚atemlosen‘ Himmel (vgl. PuA, S. 22). Eine Tendenz zur Dynamisierung und das damit einhergehende Gefühl, die solcherart bedrohliche Wirklichkeit nicht mehr bewältigen zu können, spiegelt sich auch in der Wahrnehmung des Raumes wieder: „Ich habe keinen Halt mehr hinter den Augen. Der Raum wogt so endlos; einst floß er doch auf eine Stelle. Zerfallen ist die Rinde, die mich trug.“ (PuA, S. 21) Der Verlust des Haltes ‚hinter den Augen‘ entspricht dem Verlust des Raumes als fester Orientierungsgröße und als Einheit: die zerfallene Rinde kann somit nicht nur, wie in der Forschung üblich, als Gehirnrinde interpretiert werden²³⁰, sondern auch als Erdkruste, die dem Ich keinen festen Boden, keinen Halt mehr bietet.

Die Konfundierung verschiedener Sinnesebenen ist im Zuge der von Rönne als auf ihn einströmend erfahrenen Außenwelt ebenso verständlich wie seine zunehmende Rückzugsreaktion: „Er aber möchte nur leise vor sich hinsehn und in seinem Zimmer ruhn.“ (PuA, S. 22) Diese Entbindung des Ich aus seiner konkreten Umwelt äußert sich auch darin, daß nichts aus vergangenen Interaktionen mit ihr, daß keine Erlebnisse haften bleiben: „So viele Jahre lebte ich, und alles ist versunken. Als ich anfing, blieb es bei mir? Ich weiß es nicht mehr.“ (PuA, S. 19) Das äußere Geschehen prallt am Ich ab, es ‚fließt herunter‘, nur Fragmente bleiben, die auch durch ihre Niederschrift nicht mehr zu einem Ganzen zusammengefügt werden können²³¹ – und die zudem auch nur für eine kurze Dauer festgehalten werden können (vgl. PuA, S. 21). Zum einen wird deutlich, daß Rönne mittels Sprache keine Wirklichkeit mehr fixieren kann (vgl. auch PuA, S. 20): der Wirklichkeitsverlust impliziert also eine Problematisierung von Sprache.²³² Zum zweiten kündigt sich in solch defizitären Gedächtnisleistungen²³³ ein gestörtes Verhältnis zur Zeit an, das in seiner Wahrnehmung eines Vergangenen als Zukünftiges verstärkt wird: „er fühlte so tief: der Chefarzt würde verreisen, ein Vertreter würde kommen, in dieser Stunde aus dem Bette steigen und das Brötchen nehmen“ (PuA, S. 20f.) – eine Wahrnehmung, die ihn zutiefst erschüttert.²³⁴ Insgesamt ist hier, indem die Reflexion über Dinge der Außenwelt einer wachsenden Verweigerung bzw. Unfähigkeit der Interaktion mit ihr weicht, eine zunehmende Kluft zwischen Rönne und ihr, eine Vertiefung des zu Beginn bereits vorhandenen, aber weniger virulenten Wirklichkeitsverlustes festzustellen.

Eine von der Norm abweichende Wahrnehmung der Außenwelt charakterisiert Rönne auch in „Die Eroberung“. Wieder zeigt sich die Fremdheit zwischen Subjekt und Objekt in

²²⁹ Indiz hierfür ist auch die gehäufte Verwendung des unbestimmten Artikels.

²³⁰ Vgl. z. B. **Buddeberg, E.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 5; vgl. **Hillebrand, B.:** Gottfried Benn heute (1982), in: Über Gottfried Benn, Hrsg.: Ders., Frankfurt/M. 1987, S. 163.

²³¹ Zumindest wird Rönnes Plan, der Wirklichkeit solcherart habhaft zu werden, später nicht weiter verfolgt. Diese Art der Zusammenhangsstiftung und Objektivierung des subjektiv Erlebten erscheint als Sackgasse. Vgl. dazu auch **Fackert, J.:** Nachwort, a. a. O., S. 56.

²³² Vgl. 4.6.1.3. Indem Sprache kein Instrumentarium zur Abbildung der Wirklichkeit mehr bereitstellt, wird sie auch als Medium der Kommunikation problematisch.

²³³ Indem Vergangenes nur ungenügend erinnert wird, entstehen keine Schemata, die die schnelle Einbettung von Neuem in Kontexte des Bekannten erlauben und damit die Automatisierung des Handelns bzw. erwartungsgerechtes Verhalten verhindern. In einem zweiten Schritt führt diese Gedächtnisstörung also auch zu Verhaltensstörungen!

²³⁴ Vgl. auch **Doktor, T.;** **Spies, C.:** Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 173.

dessen Personifizierung am Beispiel der Stadt²³⁵, wobei diese hier allerdings nicht als Gefahr wahrgenommen wird (vgl. PuA, S. 25). Indirekt tritt Rönnes Wirklichkeitszweifel ferner darin zutage, daß eine explizite Sicherstellung des Faktischen notwendig erscheint: „Nicht mehr leugnen ließ sich, daß das Licht auf der Straße sich verdunkelte“ (PuA, S. 26). Die irritierende Verwendung zeitlicher Adverbien verweist auf die defizitär-fragmentarische Qualität von Rönnes Wahrnehmung: „Nun hing sogar ein Bild an der Wand“ (PuA, S. 26); zudem vermischen sich Räumliches und Zeitliches (vgl. PuA, S. 30). So wie in „Gehirne“ eine zunehmende Wirklichkeitsflucht durch apathische Abschottung stattfindet, nimmt der Verlust der konkreten Umwelt hier auch zu, allerdings durch den Einbruch des Imaginativen, der den Zerfall der Wirklichkeit auch bildhaft dokumentiert: „Die Türen sanken nieder, die Glashäuser bebten, auf einer Kuppel aus Kristall zerbarst ein Strom des unverlierbaren Lichts“ (PuA, S. 30). Da der Wirklichkeitsverlust in der Imagination hier wie generell meist weniger unter den Vorzeichen der Krise als denen des Lösungsversuches erscheint bzw. anstelle des Verlustes an Realitätsbezug der Zugewinn innerer Wirklichkeit im Vordergrund steht, wird unter 4.6.3 genauer darauf einzugehen sein.

In „Die Reise“ dominiert, wie in „Gehirne“, explizit die Verlusterfahrung Rönnes. Seine zeitliche Desorientierung zu Beginn manifestiert sich nicht nur in der Fabel, sondern auch in Rönnes unpassender Verknüpfung verschiedener Tempi und Modi: So stellt er sich vor, er würde bei Tisch aussagen, er fahre nach Antwerpen – eine Aussage, die er sofort darauf durch Verwendung des Irrealis solcherart in Frage stellt, als habe er sie nie geäußert: „Nach Antwerpen, hätte der Zuhörer gedacht?“ (PuA, S. 33) Auch erinnert man sich normalerweise an Vergangenes und nicht an Gegenwärtiges: „Und nun stellte er sich vor, er säße im Zug und müßte sich plötzlich erinnern, wie jetzt bei Tisch davon gesprochen wurde, daß er fort sei“ (PuA, S. 33). Deutlich zeugt seine Angst, daß bei der Reise nichts „in ihn träte im Sinne des Erlebnisses“ (ebd.), von der Beziehungslosigkeit zwischen Außenwelt und Rönne. Tiefgründige Wirklichkeitszweifel und das Empfinden des Wirklichkeitsverlustes manifestieren sich indirekt auch in folgender Aussage: „Sie [die Hure] stellte die Form und es geschah das Wirkliche. Ich will Formen suchen und mich hinterlassen, Wirklichkeiten eine Hügelkette, o von Dingen ein Gelände!“ (PuA, S. 36) Nicht alles, was geschieht, ist für Rönne wirklich. Es gibt multiple Wirklichkeiten, nicht mehr eine verbindliche. Mehrfach erweist sich seine Wahrnehmung zudem als dynamisierend bzw. personifizierend: „höhnisch standen Haus und Baum“ (PuA, S. 37) oder: „Er blätterte das Entgegenkommende behutsam auseinander mit seinen tastenden, an der Spitze leicht ermüdbaren Augen.“ (PuA, S. 36) Die verlebendigte, ihm zudem unbekannte Außenwelt wirkt bedrohlich auf ihn.²³⁶ Er nimmt sie als entdifferenzierten Wust wahr, den er entwirren muß. Darauf reagiert er mit einem Fluchtversuch: „Schon schwankte vor der Straße Feld [...]. Zurück! hieß es, denn heran wogte das Ungeformte, und das Uferlose lag lauernd.“ (PuA, S. 37) Rönnes Loslösung von seiner konkreten Lebenswelt in

²³⁵ Vgl. **Alter, R.:** Gottfried Benn: The Artist and Politics (1910-1934), a. a. O., S. 24.

²³⁶ Rönnes Wahrnehmung hängt allerdings stark von seinem inneren Befinden ab. Zwar nimmt er hier den ‚wogenden‘ Raum meist als Bedrohung wahr, dies kann aber auch umschlagen: „Schon wogten Hügel heran, weich bewaldert; nun brüderlich die Äcker, die Versöhnung kam.“ (PuA, S. 39)

der Imagination (vgl. PuA, S. 39) verdeutlicht zwar seine Distanz zur Umwelt, steht aber wiederum mehr unter dem Vorzeichen des Lösungsversuches. Insgesamt durchläuft die Krise des Wirklichkeitsverlustes die ganze Novelle, wobei eine Tendenz der zunehmenden Desintegration Rönnes aus seiner Lebenswirklichkeit am Verhalten gegenüber anderen Personen ablesbar ist.²³⁷

Dagegen tritt der Wirklichkeitsverlust Rönnes in „Die Insel“ zunächst kaum zutage. Er kann sich in Raum und Zeit orientieren, seiner Arbeit problemlos nachgehen und nimmt seine Umwelt zwar idealisierend (vgl. PuA, S. 53f.), jedoch nicht in abnorm zu nennender Verzerrung wahr. Seine kontinuierlich Umweltgegebenheiten reflektierende Denktätigkeit am Anfang deutet auf eine Distanz zwischen Ich und Umwelt hin; diese ist aber eher als Vorstufe, weniger als Ausdruck eines Wirklichkeitsverlustes anzusehen. Im Laufe der Erzählung mehrten sich allerdings die Zeichen einer tiefgreifenden, nur oberflächlich bewältigten Wirklichkeitskrise. So indiziert Rönnes Wille, „an Gegenständen, die er möglichst isoliert unter wenig veränderlichen Bedingungen beobachten konnte, den Begriff nachzuprüfen“ (PuA, S. 55) eine fundamentale Unsicherheit über das Wesen der Dinge bzw. die Annahme, daß ihr Verständnis durch sprachlich-gedankliche Abbildung nicht (mehr) ohne weiteres möglich ist. Auch zeigt sich in der isolierten Betrachtung einzelner Dinge, daß ein ganzheitlich-umfassendes Verständnis der Welt Rönne nicht mehr realisierbar zu sein scheint.²³⁸ Die Pluralität der Wirklichkeit, ihr Zerfall in einzelne Elemente wird bildlich dadurch angedeutet, „daß er hin und her die Augen aufschlug: in helle Himmel, über Wüsten, am Nil, und an den Myrtenlagunen die Geigenvölker“ (PuA, S. 56).

Die Irrealität des Wirklichen wird explizit festgestellt, indem Rönne den „Panpsychismus“ akzeptiert, „der dem Wirklichen den Rang kondensierter Begriffe in der Bedeutung geschlechtlich besonders betonter Umwelt [...] zuwies.“ (PuA, S. 56) Die Wirklichkeit als Begriffliches, als etwas nicht von vornherein objektiv Gegebenes, sondern als ein im Bewußtsein des Einzelnen Konstruiertes äußert sich auch in folgendem Ausruf: „ein krankes Knie! Wie verdichtet es sich zur Wirklichkeit. Welch starke Formel!“ (PuA, S. 59). Auch Rönnes Versuch, *seine* Welt zu hämmern (vgl. PuA, S. 59) verweist auf den subjektiv-konstruierten Charakter der Wirklichkeit. Ganz massiv äußert sich der Wirklichkeitsverlust in Form des Unglaubens an die Realität bzw. in der primär ablehnenden Haltung gegenüber der multiplen, hypothetischen Wirklichkeit: „mußte er sich nicht zusammenraffen zu [...] dem ganzen Grauen bejahter Wirklichkeiten, zu einer Hypothese von Realität, die er erkenntnistheoretisch nicht mehr halten konnte“ (PuA, S. 60).²³⁹ Gegen Ende der Novelle dringt auch eine normabwe-

²³⁷ Vgl. 4.6.1.3.

²³⁸ Insofern kann HOHENDAHL zugestimmt werden, der schreibt: „Rönne’s consciousness, as it is presented throughout the narrative, can register these phenomena [der Realität], but it is unable to put them together into a meaningful whole.“ (Hohendahl, P. U.: *The Loss of Reality : Gottfried Benn’s Early Prose*, in: *Modernity and the text*, Hrsg.: A. Huyssen, New York 1989, S. 86.)

²³⁹ Indem Rönne den hypothetischen Charakter seiner weltbezogenen Denkkakte durchschaut, werden sie fragwürdig. RANKL behauptet nun, daß sich die Denkfähigkeit Rönnes in dem Maß verliere, „wie er den Fiktionscharakter der dem Denken zugrundeliegenden Prämissen erkennt.“ (Rankl, M.: Rönne als Nihilist der Schwäche, in: *Romantik und Moderne*, Hrsg.: E. Huber-Thoma; G. Adler, Frankfurt/M. (u. a.) 1986, S. 379.) Tatsächlich verliert er nicht die Denkfähigkeit *selbst* – assoziative Gedankengänge sind z. B. weiterhin möglich –, sondern die Denkweise, die eine geordnete Existenz des Seienden und die Anwendbarkeit rationaler Prinzipien (wie des Kausalitätsprinzips) voraussetzt, wird problematisch.

chende, assoziativ-imaginative Wahrnehmungsart der Wirklichkeit in seine zu Beginn zwar idealisierende, aber faktisch ausgerichtete Sichtweise ein (vgl. PuA, S. 61). Diese versucht er zu bekämpfen, doch gelingt ihm die Rückkehr zu einer ‚normalen‘ Wirklichkeitssicht nicht, sondern nur zu einer auf andere Art verzerrten, wiederum synästhetischen Wahrnehmung: „siehe, es blaute das Hyazinthenwesen unten Duftkurven reiner Formeln, einheitliche Geschlossenheiten, in den Gartenraum“ (PuA, S. 61).

In „Der Geburtstag“ finden sich fast alle Elemente des Verlustes der (gegenständlichen) Umwelt wieder: So wird der Unglaube an eine tatsächliche Realität darin manifest, daß nicht an ihrer Existenz gezweifelt wird, sondern an ihrer *Nicht-Existenz* (die somit die grundlegende Annahme darstellt): „Aber über allem schwebte ein leises zweifelndes Als ob: als ob Ihr wirklich wäret Raum und Sterne.“ (PuA, S. 41) Zudem finden erneut irritierende Verknüpfungen temporaler und modaler Art statt: ‚nun‘ führt statt in die Gegenwart in die Zukunft ein; die vorgestellte Zukunft erhält durch Verwendung des Indikativs den Anschein tatsächlichen Geschehens, und innerhalb der Zukunft wird die Chronologie der Zeit aufgebrochen.²⁴⁰ Wiederum hat auch die Kategorie des Raumes ihre Stabilität verloren: „Er mußte über Boden gehen, der war weich, der ließ Veilchen durch; gelöst und durchronnen schwankte er um den Fuß.“ (PuA, S. 42). Die Umwelt ist dynamisiert: so wirft sich ihm der Krokus entgegen. Die Distanz zwischen Ich und Umwelt manifestiert sich auch in der Gegenüberstellung der inneren Wirklichkeit des Ich zum äußeren Geschehen (vgl. ebd.). Später wird noch einmal die Unwirklichkeit der Lebenswirklichkeit herausgestellt, die die Unwirklichkeit des Ich impliziert: „Sie [die Menschheit] hatte Ordnung herstellen wollen in etwas, das hätte Spiel bleiben sollen. Aber schließlich war es doch Spiel geblieben, denn nichts war wirklich. War er wirklich? Nein; nur alles möglich, das war er.“ (PuA, S. 47)²⁴¹ In der Betonung des Spielerischen, der Möglichkeiten dieses Tatbestandes wird allerdings die Überwindung des Wirklichkeitsverlustes als *Krise* in ihrer künstlerisch-imaginativen Nutzungsmöglichkeit verdeutlicht. Insofern steht in dieser Novelle, anders als in „Gehirne“ und „Die Reise“, in denen das krisenhafte Erleben des Ich eindeutig dominiert, der – im Verlauf der Novelle abermals voranschreitende – Verlust des Umweltbezuges insgesamt weniger im Vordergrund als die positiven Möglichkeiten, die dieser Verlust *auch* in sich birgt.

4.6.1.3 Verlust der sozialen Umwelt

Ähnlich wie der Verlust der gegenständlichen Umwelt äußert sich der Verlust der sozialen Umwelt zum einen in Rönnes Bindungsschwäche bzw. Bindungslosigkeit an seine Mitwelt, die sich in seiner Einsamkeit und Isolation ebenso wie im Mangel an Gesprächen und sonstiger menschlicher Interaktion niederschlägt.²⁴² Diese Kluft zwischen Ich und sozialer Umwelt wird zum zweiten wiederum durch Rönnes verzerrte Wahrnehmung anderer Personen vertieft.

²⁴⁰ Siehe: „Und nun? Ein grauer nichtssagender Tag würde es sein, wenn man ihn begrub. Die Frau war tot; das Kind weinte ein paar Tränen. Er hatte sich nie viel um es gekümmert, es war Lehrerin [...]. Dann war es aus.“ (PuA, S. 41)

²⁴¹ Das Dasein als ‚Spiel‘ kann dabei als Variante der modernen Sicht des Daseins als Experiment verstanden werden.

²⁴² Die gestörte Kommunikationsfähigkeit wurde bereits unter 4.3 in den verwendeten Erzähltechniken sichtbar, ebenso unter 4.4 in der Handlungsauflösung im Sinne von menschlicher Interaktion und Kommunikation. Die Grundproblematik des Werkes äußert sich also auf mehreren Ebenen und wird hier entsprechend von verschiedenen Seiten aus angegangen, um ihrer Komplexität und ihrer Realisation im Zusammenspiel der verschiedenen Ebenen gerecht zu werden.

Beide Aspekte tragen zu Rönnes Asozialität, zu seinem Herausfallen aus der sozialen Gemeinschaft bei: „Es sind also die synthetischen Leistungen ‚hinter den Augen‘, die erkenntnismäßigen nicht nur, sondern auch die zivilisatorischen und affektiven Einbindungen des Subjekts in die Welt der sozialen Objekte, die hier aussetzen“²⁴³. Um Redundanzen zu vermeiden²⁴⁴, orientiert sich die Gliederung der folgenden Untersuchung nicht an den einzelnen Novellen in chronologischer Abfolge, sondern an den verschiedenen Formen der Störung des Sozialkontaktes und ihrer jeweiligen Realisation im Zyklus.

Rönnes Isolation wird in fast allen Novellen schon in seiner räumlichen Position manifest.²⁴⁵ Darüber hinaus äußern sich Einsamkeit und Isolation auf unterschiedliche Art und Weise: In „Gehirne“ zeigt sich Rönnes Isolation darin, daß er schon zu Beginn Selbstgespräche führt (vgl. PuA, S. 19), sich zurückzieht und gegen Ende bewußt die Isolation seines Zimmers sucht, die ihm Schutz vor dem ‚Einsturm der anderen‘ verspricht (vgl. PuA, S. 23).²⁴⁶ Einerseits bedarf er der Isolation, andererseits leidet er unter seinem Ausgeschlossensein aus dem Glück der anderen: „alle aus Heimaten aus Schlaf voll Traum, aus Abendheimkehr, aus Gesängen von Vater zu Sohn“ (PuA, S. 23).²⁴⁷ In „Die Eroberung“ ist Rönnes Isoliertheit schon durch die Besatzungssituation bedingt, eine Isolation, die er zwar überwinden möchte, aber die er nicht effektiv zu durchbrechen versucht. Später erkennt er seine Andersartigkeit und die daraus folgende Isolation an: „Er, der Einsame“ (PuA, S. 30). Die durch die Abweichung von der Norm bedingte Isolation ist laut SCHOLZ das zentrale Thema von „Die Reise“.²⁴⁸ Neben dem Leiden an seiner Andersartigkeit kann Rönne diese (selten) auch positiv empfinden: „Über ihr [der Stadt] aber schwebte er, entrückt, einsam, mit einer Krone irgendwoher.“ (PuA, S. 39) In „Die Insel“ leidet Rönne gar nicht an seiner Einsamkeit, sondern nutzt sie für sich: „Rönne lebte einsam seiner Entwicklung hingegeben“ (PuA, S. 56). Als er eine Beziehung zu einer Frau eingeht, ist die Sicherheit seiner inneren Isolation, der Schutz, den sie ihm auch hier bietet, gefährdet – entsprechend versucht er, eine Distanz zur Frau aufzubauen.²⁴⁹ Auch in „Der Geburtstag“ begegnet uns Rönne als einsamer Mensch, ohne daß diese Isolation explizit gewertet wird; sein Einzelgängertum offenbart sich in vielen kleinen

²⁴³ **Böhme, H.:** Ich-Verlust und Melancholische Haltung bei Gottfried Benn, a. a. O., S. 70.

²⁴⁴ Da der Punkt 4.6.1.2 sich bereits auf das Problemfeld ‚Umwelt‘ konzentriert, wenn auch in ihrer nicht-humanen Ausprägung, erscheint eine etwas komprimiertere Betrachtung dieser anderen Ausprägung desselben Zielobjektes angebracht.

²⁴⁵ So ist in „Gehirne“ das Krankenhaus erhöht und abgeschirmt gelegen (vgl. PuA, S. 19). In „Die Eroberung“ befindet sich Rönne als Besatzer im Besatzungsland. In „Die Insel“ ist nicht nur die Insel selbst als „self-enclosed whole“ (**Kent Casper, M.:** The Circle and the Centre: Symbols of Totality in Gottfried Benn, in: German Life & Letters XXVI (1972/73), S. 296) ein Symbol der Abgeschlossenheit; wiederum liegt auch die Anstalt auf einem Hügel (vgl. PuA, S. 58). In „Der Geburtstag“ liegt das Krankenhaus ebenfalls „außerhalb der Stadt und aller Pflasterwege.“ (PuA, S. 42)

²⁴⁶ WELLERSHOFF beschreibt Rönnes „todähnliche Apathie“ als „das letzte Stadium des Kontaktverlustes.“ (**Wellershoff, D.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 41.)

²⁴⁷ Diese Stelle ist die fast wörtliche Wiederholung der Klage des früheren Textes *Heinrich Mann. Ein Untergang*: „Ich schluchze über die Dörfer. Vorbei an Heimaten; an Schlaf voll Traum; an Abendheimkehr; an Gesängen.“ (PuA, S. 17)

²⁴⁸ Vgl. **Scholz, I.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 93.

²⁴⁹ Der zyklische Kontext, in dem Rönnes Dissoziierung von Raum und Zeit (vgl. 4.6.1.2) und seine entfremdete Wahrnehmung anderer Menschen (nachfolgend unter diesem Punkt) deutlich zutage tritt, legt eine Interpretation der Stelle, die aussagt, er „hatte mit einer Frau zusammengelebt“ (PuA, S. 61) als bewußte Distanzierung von der eigenen Geliebten nahe, indem *die* Frau zu *einer* Frau wird und zeitlich Gegenwärtiges – Rönne steht ja noch in Beziehung zu der Frau (vgl. PuA, S. 59) – als Vergangenes beschrieben wird.

Dingen, so z. B. darin, daß er seinen Geburtstag allein feiert, extrem lockere familiäre Bindungen imaginiert und seine Mittagspause allein verbringt.

Rönnes Verlust sozialer Bindungen zeigt sich besonders in der in allen Novellen kaum bis gar nicht mehr stattfindenden Kommunikation. Selbst in den wenigen Wiedergaben oder Erwähnungen von Gesprächsfetzen wird nurmehr die gestörte Kommunikationsfähigkeit Rönnes manifest: So bleibt er in „Gehirne“ auch *im Gespräch* allein: „umleuchtet von seiner Einsamkeit besprach er mit den Schwestern die dienstlichen Angelegenheiten fern und kühl.“ (PuA, S. 19) Der Glaube an die Möglichkeit, mittels Sprache Wahrheit oder Unwahrheit auszudrücken, ist ihm abhanden gekommen.²⁵⁰ Damit hat die Sprache ihre kommunikative Funktionalität verloren. Dieser tiefgreifende Sprachzweifel bewirkt ihre nur noch mechanische Verwendung: „Trotzdem verrichtete er weiter, was an Fragen und Befehlen zu verrichten war.“ (PuA, S. 21) Danach ist er sogar unfähig, einer geforderten verbalen Stellungnahme Folge zu leisten (vgl. PuA, S. 22); zudem kann er sich weder der Schwester, die „nicht recht wußte, um was es ging“ (PuA, S. 22)²⁵¹, noch dem Chefarzt verständlich machen (vgl. PuA, S. 23). In „Die Reise“ gelingt ihm beim Tischgespräch noch die Äußerung eines kleinen, überflüssigen Gesprächsbeitrages – jedoch nur unter extremen Schwierigkeiten (vgl. PuA, S. 35). Das darauf folgende unangemessene Glücksgefühl zeigt, wie kommunikationsunfähig Rönne eigentlich ist, wenn Nichtigem solches Gewicht zukommt. Noch deutlicher wird dies im späteren Smalltalk mit einem Herrn, da Rönne hier die sprachliche Koordination, das Hin und Her zwischen (wiederum belanglosen) Gesprächsgegenständen und verschiedenen Tempi²⁵² kaum noch gelingt, somit auch nicht mehr als Triumph gefeiert werden kann, sondern zu einem körperlichen Schwächeanfall führt (vgl. PuA, S. 38). Im Kino hat sich Rönne dann schon soweit aus dem sozialen Gefüge gelöst, daß er auf den Gruß eines Bekannten gar nicht mehr reagiert (vgl. PuA, S. 39). In beiden Novellen scheint somit die Kommunikationsunfähigkeit von Anfang an mehr oder weniger latent vorhanden zu sein und sich schließlich immer deutlicher zu offenbaren. Während hier Rönnes Leiden an diesem Verlust der Sprache als Kommunikationsmittel erkennbar ist, hat er in „Die Insel“ die fundamentale Isoliertheit des Ich akzeptiert und will entsprechend eine neue, monologische Sprache schaffen: „Den Du-Charakter des Grammatischen auszuschalten schien ihm ehrlicherweise notwendig, denn die Anrede war mythisch geworden.“ (PuA, S. 56)²⁵³ Der Bedarf nach einer neuen Sprache, die der veränderten Welt entspricht, wird hier deutlich.²⁵⁴

²⁵⁰ Die Textstelle lautet: „Wer glaubt, daß man mit Worten lügen könne, könnte meinen, daß es hier geschähe.“ (PuA, S. 20) WOLF folgert: „Aber, so der unausgesprochene Schluß: man kann mit Worten gar nicht lügen, da Sprache ein abgeschlossenes, selbstbezügliches System bildet. Die durch Sprache konstituierten Zusammenhänge verdecken immer schon die ‚eigentliche‘ Wirklichkeit.“ (Wolf, A.: Ausdruckswelt, a. a. O., S. 187.)

²⁵¹ SCHULZ HEATHER ist zuzustimmen, wenn sie Rönnes Unfähigkeit, sich verständlich zu machen, mit seinem Erlebnis des Ich-Verlustes in Zusammenhang bringt (vgl. Schulz Heather, B.: Gottfried Benn: Bild und Funktion der Frau in seinem Werk, Bonn 1979, S. 48).

²⁵² Das unter 4.6.1.2 beschriebene gestörte Verhältnis zur Zeit beeinflusst also auch die Kommunikationsfähigkeit: „Die Sicherheit des Verbindens von etwas mit etwas im Gespräch scheint wesentlich gerade auf der fraglosen Verwendung von ‚Vergangenheit‘ und ‚Zukunft‘ zu beruhen, die Rönne nicht mehr kennt.“ (Oehlenschläger, E.: Provokation und Vergegenwärtigung, Frankfurt/M., 1971, S. 89.)

²⁵³ Im frühen Essay zu Heinrich Mann hatte Benn bereits ähnliche Gedanken geäußert: „Nun war über allen Tiefen nur mein Odem. Nun war das Du tot.“ (PuA, S. 15) „Zwiegespräch“ kann das Ich daher nur mit sich selbst führen (vgl. ebd.). ROSSBACHER durchschaut nicht die weitreichende Bedeutung der hier intendierten Sprachveränderung, er verkennt das

Rönnes normabweichende Wahrnehmung seiner sozialen Umwelt nimmt des öfteren die Mitmenschen degradierende Formen an. In „Gehirne“ sieht er seine Patienten weniger als Menschen denn als Untersuchungsobjekte, oft hat er auch nur noch die kranken Organe, nicht mehr die Menschen selbst im Blick²⁵⁵: er „erweiterte oder verengte einen Spalt, durch den Licht auf einen Rücken fiel, schob einen Trichter in ein Ohr, vertiefte sich in die Folgen dieser Verrichtung bei dem Inhaber des Ohrs“ (PuA, S. 20).²⁵⁶ Rönnes unbestimmte, vom Speziellen abstrahierende Sichtweise bewirkt, daß er Patienten „nur noch hinsichtlich ihrer überindividuellen Gemeinsamkeiten wahr[nimmt]“²⁵⁷; zunehmend mißlingt ihm die Einstellung auf den individuellen Einzelfall: „Aber es konnte jetzt hin und wieder vorkommen, daß er durch die Hallen ging, ohne jeden einzelnen ordnungsgemäß zu befragen, sei es nach der Zahl seiner Hustenstöße, sei es nach der Wärme seines Darms.“ (PuA, S. 21)²⁵⁸ Eine andere Art depersonalisierter Wahrnehmung seiner Mitmenschen läßt Rönne in „Die Eroberung“ erkennen: „die Frauen trug er in seinen Falten wie Staub; die Entthronten; was gab es denn: kleine Höhlen und ein Büschel Erde in der Achsel“ (PuA, S. 25f.). Um sich selbst aufzuwerten, reduziert er den Menschen auf Natürlich-Erdhaftes bzw. Animalisches: „Brut quoll aus den Kellern“ (PuA, S. 30). In beiden Novellen deutet sich der Zerfall der menschlichen Personalität auch darin an, daß Zusammengehöriges getrennt wahrgenommen wird: So wie Rönne in „Gehirne“ losgelöst von der Person von ‚einem Übermut‘ und ‚einem Leichtsinne‘ spricht (vgl. PuA, S. 20), nimmt er in „Die Eroberung“ nicht den ‚treuen Blick‘ eines Mannes wahr, sondern trennt die Eigenschaft von der Person: „Treue trat in sein Auge“ (PuA, S. 26). Dadurch erscheint dieses Attribut nicht als stabiles Merkmal, sondern als vorübergehende Attitüde, welche die Person selbst nicht charakterisiert, ihr damit auch keine individuellen Züge verleiht.

Die den Menschen degradierende Depersonalisation kann allerdings auch ins Gegenteil umschlagen: Im Gegensatz zu „Die Eroberung“, in der er mittels Degradation anderer das Selbstgefühl stärkt, empfindet er die eigene Minderwertigkeit in „Die Reise“ so stark, daß die anderen umso größer und gewichtiger erscheinen: „Durch Verbeugung in der Türe anerkannte er die Individualitäten. Wer wäre er gewesen? Still nahm er Platz. Groß wucherten die Herren.“ (PuA, S. 34) Die stereotyp und nicht sonderlich individuell agierenden Herren werden deutlich überschätzt. Diese „sichere, fraglose Welt der ‚Herren‘“ ist für Rönne die „Welt der

Ausmaß des zugrundeliegenden *grundsätzlichen* sozialen Kontaktverlustes, wenn er annimmt, daß nur „für die Dauer der Ich-Versenkung [...] das Ich kein personales Gegenüber braucht.“ (Rossbacher, K.: Leiden an der Individualität, in: Festschrift für Adalbert Schmidt zum 70. Geburtstag, Hrsg. G. Weiss, Stuttgart 1976, S. 367.)

²⁵⁴ Vgl. Völker, L.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 19.

²⁵⁵ Wenn er den Menschen im Blick hat, so wiederum nicht als Individuum, sondern als Patient ‚an sich‘: So dokumentiert Rönnes ironische Reflexion der Vertrauensbildung des Patienten seine Distanz zu den Patienten; er ‚durchschaut‘ die Bedingtheit ihres Vertrauens (vgl. PuA S. 20).

²⁵⁶ Vgl. Fackert, J.: Nachwort, a. a. O., S. 57. Vergleichbar ist die Arbeitsbeschreibung des Arztes in *Der Vermessungsdirigent* (1916): „Man faßt in Vorderleiber, man sticht in Hinterteile.“ (SuS, S. 46) Das untersuchte Körperteil ist austauschbar, so daß folgende Deutung dieser Stelle unplausibel erscheint: „Rönnes Interesse ist folgendes: Er will durch die Öffnung des Ohres quasi zu den Gehirnen eines Patienten [sic] vorstoßen, zu dem Ort, wo sich ‚Vorstellungen‘ und ‚Meinungen‘ bilden.“ (Stephan, R. M.: Probleme autobiographischer Repräsentation, a. a. O., S. 128.)

²⁵⁷ Doktor, T.; Spies, C.: Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 144.

²⁵⁸ Ihren Anfang hat diese entindividualisierte Wahrnehmung des Menschen dabei schon in der Vorgeschichte genommen, indem „ungefähr zweitausend Leichen ohne Besinnen durch seine Hände gegangen“ (PuA, S. 19) sind.

„ändern“²⁵⁹, von der sich seine Welt so fundamental unterscheidet, daß Rönne sich in diese soziale Wirklichkeit nur kurzzeitig und durch Verstellung integrieren kann. In „Die Insel“ überwiegt dagegen wiederum eine den Menschen degradierende Sichtweise: Wie in „Gehirne“ scheint er z. T. nur Körperteile wahrzunehmen – „Ein Rachen war bepinselt“ (PuA, S. 53) – bzw. generelle Funktionen des Lebens, losgelöst vom Menschen als Individuum: „ein Arm griff an die Krempe –: jawohl, auf Reize antwortete hier Organisches; betrieben wurden seine Symptome: der Stoffwechsel und die Vermehrung“ (PuA, S. 54). Der Reduktion des Menschlichen auf Organisches entspricht zuvor die degradierende Bezeichnung des Häftlings als ‚Schädling‘ (vgl. PuA, S. 53) und später die reduktiv-biologistische Definition der Frau als „einen Haufen sekundärer Geschlechtsmerkmale, anthropoid gruppiert.“ (PuA, S. 58) In „Der Geburtstag“ spielt Rönnes soziale Umwelt eine so geringe Rolle, daß hier nur von einer tendenziell degradierenden Wahrnehmung der anderen gesprochen werden kann, indem die Menschen im Morellenviertel verdinglicht werden: „Junges strotzend, Altes mürbe“ (PuA, S. 48).

Abschließend ist noch auf ein weiteres Indiz der Kontaktscheu und -schwäche Rönnes in „Die Reise“ hinzuweisen. Das generell dominant krisenhafte Erleben Rönnes zielt von Anfang an besonders deutlich auf das gesellschaftliche Umfeld.²⁶⁰ So will Rönne die geplante Antwerpen-Reise vor allem deshalb nicht antreten, da er befürchtet, den Anforderungen, die seine Mitmenschen an ihn als Reisenden stellen, nämlich mit bestimmter Absicht dorthin zu fahren, etwas zu erleben und dies dann zu erzählen, nicht gerecht zu werden. Er fürchtet, seine „doch so geringen und armseligen Vorgänge“ (PuA, S. 33) könnten solcherart von seinen Tischgenossen überschätzt werden und gibt aus diesem Grund seine Reiseabsicht auf. Dazu kommen die Ängste vor den „phänomenologischen Begleiterscheinungen des Massenverkehrsmittels Eisenbahn“²⁶¹ selbst, d. h.: „Große Rauheiten, wie die Eisenbahn, sich einem Herrn gegenüber gesetzt fühlen, das Heraustreten vor den Ankunftsbahnhof mit der zielstrebigsten Bewegung zu dem Orte der Verrichtung“ (PuA, S. 33).²⁶² Eine solche Angst, Erwartungen seiner sozialen Umwelt nicht entsprechen zu können, bzw. sein z. T. ungewöhnlich motiviertes Tun vor Außenstehenden rechtfertigen zu müssen, wird auch in folgender, wiederum nur vorgestellter Begegnung sichtbar: „es mochte immerhin ein Bekannter kommen und fragen, woher und wohin. Und obschon er einen Patienten jederzeit hierfür zur Hand gehabt hätte, so war es doch nicht der Fall, und ihm graute vor dem Erlebnis, vor dem er stehen würde: daß er aus dem Nichts in das Fragwürdige schritt“ (PuA, S. 36). Rönne ist so verunsichert, daß er das Definitive des Nichts dem Indefinitiven des (immerhin) Fragwürdigen vorzieht.²⁶³ Solche

²⁵⁹ Schröder, J.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 26.

²⁶⁰ Vgl. auch Siemon, J.: Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 109.

²⁶¹ Doktor, T.; Spies, C.: Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 177. Dies ist m. E. jedoch als weniger ausschlaggebend anzusehen als die Erwartungen seiner konkreten sozialen Umwelt. Auch war das ursprüngliche Reisemotiv keine intendierte Isolation, wie DOKTOR/SPIES annehmen, sondern das erotische Erlebnis als Auslöser des Reisewunsches erscheint Rönne als nicht mit den üblichen Reisemotiven vereinbar und daher seiner Umwelt nicht erklärbar.

²⁶² Die ‚großen Rauheiten‘ sind also zunächst die Erlebnisse selbst und nicht, wie PLUSA meint, das Erzählen derselben (vgl. Plusa, C.: Es gibt kein Weltende, es gibt eine neue Existenz, in: Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur, Hrsg.: J. Jablkowska, Łódź 1996, S. 210). Die Angst, nichts erzählen zu können – und nicht, nur schemenhaft erzählen zu können – leitet sich aus der Angst ab, nichts zu erleben.

²⁶³ BALSER mißversteht m. E. diese Textstelle: „das Nichts, welches durch die konventionellen Schablonen der Herrenwelt nur verdeckt wurde, ist in Rönne selbst als psychologisches Erlebnis voll zur Wirkung gekommen. Und er will diesem

Ängste machen Rönne handlungsunfähig, lassen ihn Geplantes wie die Reise nicht ausführen bzw. hier einen eingeschlagenen Weg durch eine fremde Gegend schnell zurückgehen.

4.6.1.4 Verlust der personalen Identität

Eng zusammenhängend mit dem Verlust der gegenständlichen sowie der sozialen Umwelt äußert sich auch Rönnes Verlust der eigenen individuellen Identität im Verlust des Glaubens an die Einheit und Tatsächlichkeit des eigenen Ich sowie in verschiedenen Formen der Entfremdung und der verzerrten Wahrnehmung seiner selbst. Voraussetzung dieses Ich-Verlustes ist die extreme Selbstreflexion, die ausgeprägte Selbstbezogenheit Rönnes.²⁶⁴ Ohnmachtsgefühle, Empfindungen physischer und psychischer Schwäche sowie Minderwertigkeitskomplexe sind als Begleiterscheinungen, Vorstufen, in starker Ausprägung auch als Ausdruck dieses meist passiv erlittenen Untergangs²⁶⁵ des Ich zu verstehen. Der Komplexität dieser grundlegenden Problematik der Depersonalisation²⁶⁶ angemessen, werden die einzelnen Novellen bezüglich der jeweiligen Ausprägungsformen und -stärke dieses Themas chronologisch betrachtet.

In „Gehirne“ deutet sich in Rönnes Gefühl der eigenen Ohnmacht sein schwindendes Selbstbewußtsein an: „Das Leben ist so allmächtig, dachte er, diese Hand wird es nicht unterwählen können, und sah seine Rechte an.“ (PuA, S. 19)²⁶⁷ Seine Hände spielen im weiteren Verlauf eine nicht unbedeutende Rolle. So heißt es einmal: „Dann nahm er selber seine Hände“ (PuA, S. 19f.); später beriecht er sie prüfend, sie scheinen sich verselbständigt zu haben (vgl. PuA, S. 21). Indem aus dem wörtlich zu nehmenden Handlungsorgan ein Reflexionsobjekt, ein Instrument der Selbstanalyse wird²⁶⁸, offenbart sich die Entfremdung vom eigenen Körper und damit vom eigenen Ich²⁶⁹, zumal Rönnes Handbewegung eine seiner früheren Tätigkeiten als Pathologe, das sezierende Auseinanderbiegen der Gehirnhälften, imitiert. Damit „erinnern sie ihn ständig an die Selbstentfremdung und Hinfälligkeit der eigenen Existenz.“²⁷⁰

grauenvollen Erlebnis entfliehen, da es immer noch Fragwürdiges gibt, welches in ihm die Hoffnung auf Rettung wachhält.“ (**Balsler, H.-D.**: Das Problem des Nihilismus im Werke Gottfried Benns, 2. Aufl., Bonn 1970, S. 56.)

²⁶⁴ So schreibt z. B. auch **HILLEBRAND**: „Hier konzentriert sich jemand ganz auf sich selbst, ist der Registrator dessen, was in ihm vor sich geht. Lediglich das, und alles das, was sein Bewußtsein ausmacht, mehr nicht, aber auch nicht weniger. Das genügte. Die Krise war perfekt.“ (**Hillebrand, B.**: Benn, a. a. O., S. 35.) **KRUSCHE** betont die Konsequenz dessen für Rönnes soziales Leben: „die auf die Spitze getriebene Ich-Analyse macht ein Mitleben unter Menschen unmöglich.“ (**Krusche, D.**: Kommunikation im Erzähltext, a. a. O., S. 68.)

²⁶⁵ Im Unterschied hierzu treibt Pameelen, eine andere Gestalt aus Benns frühem Werk, die Destruktion der (bürgerlichen) Individualität aktiv voran. Vgl. auch **Oehm, H.**: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 271.

²⁶⁶ Die autobiographischen Züge der Depersonalisation Rönnes sind unverkennbar (vgl. PuA, S. 252f.) und wurden in der Forschung mehrfach erwähnt. Vgl. z. B. **Ohde, H.**: „Nur noch alles Welle und Spiel und Schilfgeflüster und Libellen“, a. a. O., S. 173; vgl. **Fackert, J.**: Nachwort, a. a. O., S. 58.

²⁶⁷ Insofern diese Aussage nicht als Anmaßung Rönnes, sondern als Ausdruck seines geringen Selbstbewußtseins erscheint, wird **SIEMON** widersprochen, der meint, Rönne versteige „sich in die zynisch-ironische Attitüde des Arztes“ (**Siemon, J.**: Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 84).

²⁶⁸ Vgl. **Krusche, D.**: Kommunikation im Erzähltext, a. a. O., S. 66. Allerdings ist auch die umgekehrte Interpretation **LIEDES** plausibel: „Es ist auffallend, daß Benn sich bis zum Schluß der Novelle mit Umschreibungen des Wortes ‚Gehirn‘ begnügt, jeweils dort aber, wo man diesen Begriff mit Recht erwarten dürfte, namentlich von Rönnes Händen spricht. Damit bekundet Benn, gleichsam durch einen stilistischen Kniff, daß an die Stelle des bewußt leitenden Organs das blind ausführende getreten ist.“ (**Liede, H.**: Stiltendenzen expressionistischer Prosa, a. a. O., S. 285.)

²⁶⁹ Die Entfremdung vom eigenen Körper ist ein verbreitetes Thema in expressionistischer Prosa, so z. B. in Meyrinks *Der Golem* (1915) oder in Döblins *Die Ermordung einer Butterblume* (vgl. **Müller-Seidel, W.**: Wissenschaftskritik und literarische Moderne, in: Die Modernität des Expressionismus, a. a. O., S. 35).

²⁷⁰ **Krull, W.**: Die Welt – hinter den Augen des Künstlers?, a. a. O., S. 65. Der subjektive Sinn dieser ‚Hand-Handlung‘ ist also sowohl aus Rönnes früherer Sektionsarbeit als auch aus seinem derzeitigen Erlebnis von Wirklichkeitszerfall und

Rönnes Selbstentfremdung wird später auch in seinem leichenstarrten Daliegen sichtbar, welches die Hinfalligkeit der menschlichen Existenz eindrucksvoll veranschaulicht (vgl. PuA, S. 22). Ganz offensichtlich wird Rönnes Distanz zur eigenen Person auch in der Frühstücksszene, worin er in einer Art Bewußtseinspaltung von sich selbst als Fremdem spricht (vgl. PuA, S. 20).²⁷¹ Ferner ersetzt das ‚man‘ das Ich – und selbst das ‚man‘ ist nicht mehr aktiv, auch wenn es so scheint: nach außen hin agiert man, doch in Wirklichkeit wird man gelebt: „man denkt, man ißt, und das Frühstück arbeitet an einem herum.“ (PuA, S. 21)

Der Ich-Zerfall wird von Rönne auch explizit geäußert: „Und ich hatte auch einmal zwei Augen, die liefen rückwärts mit ihren Blicken; jawohl, ich war vorhanden, fraglos und gesammelt. Wo bin ich hingekommen? Wo bin ich? Ein kleines Flattern, ein Verwehn.“ (PuA, S. 21) Ähnlich wie der Verlust der Umwelt, wird auch der Verlust des Ich in Bildern räumlicher Desorientierung und Instabilität ausgedrückt. Es gibt keinen festen Standort mehr für ein zersprengtes, ja ein nicht mehr existentes Ich.²⁷² Die Auflösung des Ich als fester Größe wird im weiteren bekräftigt: „Es schwächt mich etwas von oben. Ich habe keinen Halt mehr hinter den Augen.“ (PuA, S. 21) Rönne erlebt seine nur noch defizitäre Sammlungs- und Ordnungsfunktion des Hirns (Gedächtnisschwäche und mentale Koordinationsunfähigkeit) als Auslöser dieser Haltlosigkeit ‚hinter den Augen‘. Das Gehirn bildet somit den Mittelpunkt seiner Auseinandersetzung mit sich selbst bzw. dem Erlebnis der eigenen Depersonalisation.²⁷³ Die Frage am Ende, was es denn mit den Gehirnen sei, bleibt offen: einzig das Bewußtsein der Vergänglichkeit, der Einflußnahme äußerer Faktoren und der Zufälligkeit der konkreten Entwicklung seines Ich steht fest: damit ist aber die Einzigartigkeit und Stabilität des Ich als Subjekt nicht mehr gegeben.

„Die Eroberung“ beschreibt dagegen weniger den Ich-Verlust als fortschreitenden Prozeß als vielmehr Rönnes Bemühungen, die von vornherein gegebene Krise zu lösen. Daß dem Versuch der Stärkung des Ich dessen Schwäche vorausgeht, wird im ersten Satz, der die Ausgangssituation der „Ohnmacht langer Monate“ (PuA, S. 25) schildert, auch explizit deutlich gemacht.²⁷⁴ Die Bedrohung des Ich wird hier insgesamt eher indirekt sichtbar, z. B. darin, daß seine Selbstsicherheit eine zwischenzeitliche Errungenschaft, keine Selbstverständlichkeit darstellt: „Er fühlte sich gefestigt.“ (Ebd.) Die Tatsache, daß Rönnes ‚Entlastung‘ auf die Stühle von ihm als Akt der ‚Kühnheit‘ (vgl. PuA, S. 26) gewertet wird, indiziert ebenfalls seine fundamentale Unsicherheit. Ebenso ist sein Bedürfnis ‚gerüstet‘ zu sein (vgl. PuA, S. 28) nur als Reaktion auf ein Empfinden der Bedrohung seiner Person zu verstehen. Auch die Lö-

Depersonalisation ableitbar. Insofern scheint eine Interpretation dessen als eine „dem Sinnzusammenhang der Situation“ entzogene „Handlung ritueller Art“, als „Initiationsritus“, der Rönnes Befreiung „von der Dominanz der Großhirns“ signalisieren soll, fragwürdig (**Kieruj, M.:** Zeitbewußtsein, Erinnern und die Wiederkehr des Kultischen, a. a. O., S. 176).

²⁷¹ Vgl. **Liede, H.:** Stiltendenzen expressionistischer Prosa, a. a. O., S. 277.

²⁷² Wäre die Frage ‚Wer bin ich?‘ gestellt worden, so würde dies die Existenz des Ich voraussetzen und nur eine Unwissenheit über dessen Wesen ausdrücken. Die Frage ‚Wo bin ich?‘ deutet dagegen neben der Wurzel- bzw. Heimatlosigkeit des Ich auf einen existentiellen Ich-Verlust hin, zumal die Antwort lautet: Verweht.

²⁷³ Vgl. 4.7.

²⁷⁴ OTTERSON ist folgender Ansicht: „As in other of Benn’s narrative texts, the protagonist of ‚Die Eroberung‘ can look back on a time when he had felt comfortable in a world of logical sequence and of the Kantian categories of time and space.“ (**Otterson, J. W.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 26.) Anders als in „Gehirne“ wird diese frühere Sicherheit ebenso wie ihr Verlust allerdings nicht explizit thematisiert – sie läßt sich höchstens aus den Lösungsversuchen der Krise ableiten.

sungsansätze der Rollenspiele, der Regression und des Versuches, sich über den Eindruck, den andere von ihm haben, zu definieren bzw. zu stärken, bezeugen Rönnes fundamentalen Identitätsverlust. Allerdings werden diese die Krise implizierenden bzw. voraussetzenden Aspekte später genauer untersucht. Seine Schwäche wird Rönne gegen Ende durchaus bewußt, indem er sich zwar am Abend „noch des Schmerzes wert“ schien (PuA, S. 30) – am Ende jedoch nicht mehr. Diese Selbsterkenntnis verdeutlicht, daß Rönne die von Anfang an (mehr oder weniger latent) vorhandene Krise nur überspielt hat.

In „Die Reise“ steht hingegen die Krise des Ich konstant und explizit im Vordergrund. Ausgeschlossen erscheint ihm die Möglichkeit einer Reise als Aktion, die „auf Bereicherung und den Aufbau des Seelischen [zielt].“ (PuA, S. 33) Da er die Individualität und Stärke der *anderen* nicht in Frage stellt, ist es nicht das ‚Seelische‘ generell, an das er nicht mehr glaubt, sondern er zweifelt daran, es selbst zu besitzen. Anstelle von Aufbau und Bereicherung bestimmen „Zerrüttung“ und „Zusammenbruch“ (ebd.) sein Ich-Erleben. Allein die Vorstellung der Reise bzw. der dadurch an ihn geknüpften Erwartungen sorgt für einen Schwächeanfall: physisches Indiz seines psychischen Verfalls: „Erschlagen fühlte er sich, Schweißausbrüche. Eine Krümmung befahl ihn“ (PuA, S. 33).²⁷⁵ Der Zusammenhang zwischen seinem extremen Minderwertigkeitsgefühl, das die eigene Individualität leugnet, und der Überschätzung anderer Personen wurde bereits unter 4.6.1.3 angedeutet. Als diese von Rönne zum Halt, zum Vorbild stilisierten Herren kurzzeitig ihren eigenen Gesprächsgegenstand in Frage stellen, erstickt Rönne fast (vgl. PuA, S. 34). So labil ist sein Ich, daß er als Gegengewicht dringend der fraglos-selbstverständlichen Existenz der anderen bedarf. Auch die Aussage „zu Ansammlungen trat er“ (PuA, S. 35) impliziert den fundamentalen Zerfall des ‚gesammelten‘ Ich, das den Eindruck eigener Persönlichkeit nur zeitweilig aufrechterhalten kann: „Schattenhaft ging er durch den Gang, nun wieder im Gefühl des Schlafes, in den man sank, ohne einen Wirbel über sich zu lassen, negativ verendet, nur als Schnittpunkt bejaht.“ (PuA, S. 36) Ähnlich wie in „Gehirne“ das leichenstarre Daliegen, in „Die Eroberung“ der Wunsch, unter dem Farn zu liegen, so verweist hier der ‚negativ verendete Schnittpunkt‘ auf den Tod des Ich Rönnes.

Rönne äußert dieses Erlebnis der eigenen Depersonalisation hier oft explizit, so in folgendem: „Nirgends meine schwere, drängende Zerrüttung.“ (PuA, S. 36) Entsprechend seiner extremen Labilität bedarf er als Orientierung des (äußeren) Haltes, welches ihm Gewohntes bietet und dessen Entbehrung angstbesetzt ist.²⁷⁶ Rönne besitzt auch aus sich selbst heraus keine Antriebskraft: „im Antrieb eines Schattens, keiner Verknotung mächtig und dennoch auf Erhaltung rechnend.“ (PuA, S. 37) Seine Lebenskraft ist offenkundig so schwach, daß er zu einer die Wirklichkeit erobern wollenden Haltung wie in der zweiten Novelle gar nicht fähig ist: „wer wäre er gewesen, an sich zu nehmen oder zu übersehen oder, sich auflehnd, zu erschaffen?“ (Ebd.) Selbst das Imitieren oder Annehmen möglicher anderer Identitäten ist ihm

²⁷⁵ Die Rönne zum Passivum, zum Objekt degradierende Ausdrucksweise („Eine Krümmung befahl ihn“) bekräftigt das absolute Ausgeliefertsein Rönnes, seine völlige Ohnmacht.

²⁷⁶ So benötigt er die berufliche Alltagsroutine (vgl. PuA, S. 33) ebenso wie die bekannte Umgebung, in der er sich nicht erst orientieren muß, sondern einen festen Platz hat (vgl. PuA, S. 37). Auch in folgender ‚Verortung‘ seiner selbst – „Aber saß denn nicht schließlich auf dem Stuhl aus Holz er [...]?“ (PuA, S. 35) – versucht er, den Verlust einer festen Position mittels räumlicher Verankerung aufzuheben.

hier nicht mehr möglich (vgl. ebd.). Sein Leidensdruck unter der Depersonalisation ist enorm – zumal Rönne die anderen ja als in sich gefestigte Individuen wahrnimmt (vgl. PuA, S. 38). Mit seiner Unfähigkeit, die Dinge im Zusammenhang zu sehen, geht das Gefühl des eigenen Zerfalls einher: „wer knirschte so tief wie ich unter dem Stoff, wer ist so geknechtet von den Dingen nach Zusammenhang als ich [...] mich stäubt Zermalmung an.“ (Ebd.) Gegen Ende der Novelle wird die Zerstörung der Persönlichkeit Rönnes noch einmal unterstrichen: „Rönne, ein Gebilde, ein heller Zusammentritt, zerfallend“ (PuA, S. 40).

In „Die Insel“ ist, anders als in „Die Reise“, kein von Rönne solcherart erlittener Ich-Verlust erkennbar. Insgesamt steht hier die Problematik des Ich weniger im Vordergrund bzw. ist Rönne selbst weniger bewußt. Allerdings läßt sich eine andere Art des Identitätsverlustes ausmachen. So fühlt Rönne sich zu Beginn stark durch seine Identifikation mit der Rolle, die ihm von Staats wegen zugeteilt ist. Die feste Form, in die er sich hier (bewußt) hat pressen lassen, läßt ihm wenig Bewegungsfreiheit, gibt ihm aber eine starke Rückendeckung. Während er in „Die Reise“ zwar an Ausbruch denkt, aber dieser zu angstbehaftet ist, akzeptiert er hier völlig „das von leitender Stelle aus Geregelt seiner Tage, das staatlich Genehmigte, ja Vorgeschriebene seiner Bestimmung“ (PuA, S. 53). Dies bedeutet zwar Sicherheit, aber auch Abhängigkeit, Autonomieverlust und damit den Verlust eines individuellen, selbstbestimmten Daseins. Zudem ist diese Sicherheit nur dem Anschein nach stabil, da sonst die wiederholte Selbstversicherung und Bekräftigung eines harmonischen Weltgeschehens nicht notwendig wäre (vgl. PuA, S. 53f.). Ähnlich wie in „Die Eroberung“ zeigt sich die Vordergründigkeit der Festigkeit Rönnes indirekt, z. B. im Bedarf nach Ruhe: „hier war gut ruhn.“ (PuA, S. 54) Auch ist das Selbstbewußtsein wiederum errungen, nicht selbstverständlich; erst die Ausschaltung des ‚Vagen‘ ermöglichte Rönne den „Aufstieg“ (PuA, S. 55). Zudem tritt Rönnes fundamentale Labilität darin zutage, daß ihn alles, was nicht mit seinem Weltbild übereinstimmt, aus der Bahn wirft und daher mit zwanghaften Erklärungsversuchen bekämpft werden muß: „Ich *muß* alles denken, ich *muß* alles zusammenfassen, *nichts* entgeht der logischen Verknüpfung.“ (PuA, S. 58; Hervorhebung V. H.). Als letztes Ich sieht Rönne eine „Konkurrenz zwischen den Associationen“ (PuA, S. 58) an – d. h. das Ich ist letztlich keine stabile Größe, sondern im tiefsten beeinflussbar, abhängig von Außenreizen. Er glaubt an eine rationale Erklärbarkeit allen Seins. Aus diesem Grund macht ihm alles Irrationale, das nicht in dieses System paßt, Angst, sei es eine Frau oder ein Buchinhalt.²⁷⁷ Die Vehemenz von Rönnes Abwehrreaktion auf diese Dinge, die sein ihm Sicherheit und Handlungsmaximen bietendes Weltbild tangieren, verdeutlicht die Angreifbarkeit und Aufgesetztheit dieser zugelegten Selbstsicherheit. Der Kampf um sein Weltbild hinterläßt ihn „tief ermüdet und ein Gift in seinen Gliedern“ (PuA, S. 61) – auch in dieser Novelle bedroht der Tod bildlich das Ich. Dennoch läßt Rönne den Zerfall seines Weltbildes, welcher die endgültige Zerstörung seines (rationalen) Ich implizieren würde, nicht zu: Er hält an der ihn tragenden Form fest; auch wenn sie zu zerfallen droht (vgl. ebd.).

²⁷⁷ Vgl. 4.6.2.2.

In „Der Geburtstag“ wird Rönne bereits zu Beginn eine augenfällige Individualität abgesprochen, indem er nicht fähig ist, „Empfindungen besonderer Art zu erwecken.“ (PuA, S. 41) Rönnes Identitätsverlust wird jedoch vor allem daran sichtbar, daß er überhaupt nicht weiß, wer er ist: die Frage nach seinem Wesen sucht er mittels Identifikationsfiguren, die nichts miteinander gemein haben (Herr, Hökerin, Gärtner), zu erörtern. Eine Aufspaltung seines Ich in unterschiedliche Daseinsformen deutet sich hier an. Er ist jedoch zunächst bestrebt, sich seiner selbst durch Fakten zu seiner Person zu vergewissern (vgl. PuA, S. 41). Dieser Versuch mißlingt, denn „seine Existenz zerfällt in wenige biographische Details“²⁷⁸, die weder eine sinnvolle Einheit bilden, noch etwas über sein Wesen aussagen. Tatsächlich *folgt* diesem Versuch der Selbstvergewisserung Rönnes Aussage: „Nun ist es Zeit, sagte er sich, daß ich beginne.“ (PuA, S. 42) Er sucht nun also einen anderen Weg der Selbstfindung. Die zuvor gedanklich angedeutete Aufspaltung des Ich, die eine Zerstörung der Einheit des Ich bedeutet, wird im folgenden ansatzweise realisiert. Sie wird in Rönnes abruptem Wechsel von einer passiv empfänglichen, träumerischen zu einer unnachgiebigen, willensstarken Wesensart und Haltung sichtbar. Dieser Wechsel läßt sich in seiner Widersprüchlichkeit kaum noch mit den verschiedenen Facetten eines Charakters erklären; hier wird vielmehr verständlich, warum die Autoren, die Rönne eine psychische Krankheit attestieren, diese meist als tendenzielle Schizophrenie spezifizieren.²⁷⁹ Die Konkretisation einer bestimmten Seinsform aus der Vielzahl der Möglichkeiten ist allerdings nicht, wie RANKL schreibt „eine nur zufällige Erscheinungsform.“²⁸⁰ Die jeweilige Konkretisation ist durchaus situativ bedingt – so erfordert die Arbeit im Krankenhaus den ‚unerschütterlichen‘ Rönne, auf dem Weg zum Krankenhaus kann er sich allerdings seinen Assoziationen hingeben – und damit nicht völlig zufällig.

Das in diesem Kontext geäußerte Bedürfnis nach „Panzerung“ (PuA, S. 43) verweist wieder auf Rönnes Empfinden der Bedrohung seiner Person. Wie labil, wie schwach Rönnes Selbstbewußtsein eigentlich ist, demonstriert zudem die erneute Sicherstellung von ‚Fakten‘ zu seiner Person und der Wunsch nach der „Eroberung einer Hecke, hinter der er ruhte, Werff Rönne, dreißigjährig, gefestigt, ein Arzt.“ (Ebd.) Wie in „Die Reise“ ist ihm auch – hier in der Imagination – der ‚gepanzerte‘ und vor allem der ‚gesammelte‘ Eindruck wichtig, den er auf andere macht: „Sie tuscheln, wer ist der Herr? Gesammelt steht er da? Rönne ist mein Name, meine Herren.“ (Ebd.) Indirekt offenbart das stets nur in der Vorstellung bzw. vorübergehend vorhandene Gesammelt-Sein den zugrunde liegenden Zerfall der Person. Auch die verzerrte Wahrnehmung seiner selbst, die sich als Selbstüberschätzung und Allmachtsgefühl äußern kann (vgl. PuA, S. 44), aber auch als Empfindung extremer Schwäche und der Auflösung des eigenen Ich (vgl. PuA, S. 45), ist Ausdruck des Ich-Verlustes. Rönne ist hier insofern erschütterbar, als die Stärke, die er aus seiner schöpferischen Tätigkeit gewinnt, nach ihrer Beendigung einem Depersonalisationserleben weicht. Die Entfremdung vom Ich äußert sich wiederum in der Beschreibung des eigenen Körpers als Fremdem: „Ein Schatten taumelte zwischen Gliedern, die stumm waren, [...]. Im Rasen lag ein Leib“ (PuA, S. 47).

²⁷⁸ **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 132.

²⁷⁹ Vgl. 4.5, Fußnote 194.

²⁸⁰ **Rankl, M.:** Rönne als Nihilist der Schwäche, a. a. O., S. 382.

Rönne ist sich der Irrealität seiner selbst als beständiges, tatsächliches Wesen bewußt: „War er wirklich? Nein; nur alles möglich, das war er.“ (PuA, S. 47) HILLEBRAND spricht hier von einem „Zustand fundamentaler Relativierung“²⁸¹. Die Ausdrucksweise „alles möglich“ ist zudem insofern bezeichnend, als hiermit eigentlich Dingliches, nicht Menschliches angesprochen wird. Die Bezeichnung seiner selbst als Mittagshengst (vgl. PuA, S. 48) kann ebenfalls nicht nur als bloße Beschimpfung, sondern als depersonalisierende Sichtweise seiner selbst verstanden werden. Später fragt er sich selbst auch nicht, wer er sei, sondern *was* er sei (vgl. PuA, S. 49). Abschließend muß allerdings festgehalten werden, daß dieser krisenhaft erlebte Ich-Verlust stärker als in den anderen Novellen aus zuvor ablaufenden durchaus beglückenden Imaginationserlebnissen Rönnes resultiert bzw. diese partiell erst ermöglicht.²⁸² Insofern wird in dieser Novelle insgesamt die *Ambivalenz* der Depersonalisation als ‚Krise‘ und ‚Lösung‘ deutlich. Der Ich-Zerfall ist hier demnach etwas passiv zu Erleidendes, welches Rönne aufgrund des imaginären Gewinns auf sich nimmt (vgl. PuA, S. 51).

4.6.2 Wirklichkeit und Ich rekonstituierende Lösungsversuche

4.6.2.1 Substitutionsformen sozialer Integration

Einen Vorstoß zur Handhabung der Problematik von Ich und Wirklichkeit unternimmt Rönne mittels verschiedener Ersatzformen sozialer Integration. Er ist bekanntlich zu einer befriedigenden Interaktion mit seinem sozialen Umfeld kaum noch in der Lage, die wiederum die Grundlage für eine dauerhafte Eingliederung Rönnes bildet. Da das Bedürfnis nach sozialer Integration jedoch weiterhin vorhanden ist, versucht er, diese zu simulieren bzw. zu substituieren: Entweder findet die Integration nur in Vorstellungen des Monagonisten statt oder sie erfolgt ‚real‘ primär dadurch, daß Rönne sich verstellt²⁸³ – in beiden Fällen findet nur eine punktuelle Bewältigung der Probleme statt. Dieser Lösungsansatz antwortet dabei unmittelbar auf den Verlust der sozialen Umwelt, mittelbar auch auf den Verlust der eigenen Identität, indem Rönne sich über die vermutete Einschätzung seiner Mitmenschen zu definieren und durch sie zu stabilisieren²⁸⁴ versucht. In seinen vielfältigen Versuchen der imaginären oder tatsächlichen ‚Wiederherstellung‘ sozialer Bindungen orientiert Rönne sich an den Konventionen und Normen der Gesellschaft – letztlich wird die Rekonstituierung eines herkömmlichen Verständnisses der Wirklichkeit und des Ich angestrebt.²⁸⁵

In „Gehirne“ sind kaum Substitute sozialer Integration erkennbar, zum einen, da Rönne zunächst noch relativ integriert ins Klinikleben ist: er erfüllt seine Dienstpflichten, redet mit Schwestern und Patienten. Zum anderen wird die Krise des Verlustes sozialer Umwelt im weiteren Verlauf zunehmend manifest, d. h. sie wird in dieser Novelle in ihrer Entstehung

²⁸¹ Hillebrand, B.: Benn, a. a. O., S. 154.

²⁸² Eine detaillierte Erörterung des Imaginativen findet sich unter 4.6.3; der Zusammenhang von Krise und Lösung wird intensiver unter 4.6.4 behandelt.

²⁸³ Rönnes solcherart unechtes Verhalten schildert auch ALTER: „he [Rönne] needs to provide himself with a model, real or imagined. His actions, in other words, do not spring from his own psychology; he directs his body in accordance with a prototype foreign to his own nature.“ (Alter, R.: Gottfried Benn: The Artist and Politics (1910-1934), a. a. O., S. 16.)

²⁸⁴ Vgl. Dierick, A. P.: Nihilism and ‚tierische Transzendenz‘ in Gottfried Benn’s *Gehirne*, a. a. O., S. 215.

²⁸⁵ Vgl. Oehm, H.: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 273.

bzw. Ausweitung geschildert. Bevor Rönne auf die soziale Desintegration reagieren kann, muß er sie zunächst in vollem Umfang erleiden. Rönne distanziert sich hier vielmehr – gewollt oder ungewollt – von den sozialen Verhaltensnormen, die er als Arzt erfüllen sollte, als daß er sich an ihnen orientiert.²⁸⁶ Erste Anzeichen dieses Lösungsversuches sind allerdings vorhanden: So betrachtet er sich selbst durch die Augen anderer: er „vertiefte sich in die Folgen dieser Verrichtung bei dem Inhaber des Ohrs: wie sich Vorstellungen bildeten von Helfer, Heilung, guter Arzt“ (PuA, S. 20). Dieser Gedankengang wird hier jedoch noch nicht dazu genutzt, sich ‚von außen‘ seiner Identität zu vergewissern. Bei der zweiten Überlegung dieser Art wird der Versuch der Stabilisierung des eigenen Ich durch gedankliche Eingliederung und Verbindung mit anderen Personen schon deutlicher: „in je zwei Augen falle ich, werde wahrgenommen und bedacht. Mit freundlichen und ernsten Gegenständen werde ich verbunden; vielleicht nimmt ein Haus mich auf, in das sie sich sehnen“ (PuA, S. 21). Weitere Substitutionsversuche realer zwischenmenschlicher Bindung unterbleiben jedoch.

Anders verhält es sich mit der zweiten Novelle, die ganz im Zeichen des Willens zur ‚Eroberung‘ der (sozialen) Umwelt²⁸⁷ steht. Seine erste mentale Kontaktaufnahme gilt der Stadt, an die er appelliert: „Liebe Stadt, laß Dich doch besetzen! Beheimate mich! Nimm mich auf in die Gemeinschaft!“ (PuA, S. 25) Nicht nur der konkret nicht faßbare Adressat, auch der Wunsch zu besetzen und gleichzeitig dazuzugehören indiziert, wie unmöglich eine Integration in die Gemeinschaft hier ist. Diese Art der Substitution tatsächlicher Kommunikation wird im Café fortgesetzt, indem Rönne an die dort Sitzenden *stumm* appelliert, in die Gemeinschaft – die in Wirklichkeit nur eine willkürliche Menschenansammlung ist – aufgenommen zu werden. Des weiteren sucht er die Integration über ein an der Norm orientiertes Verhalten, das er sich mittels Imitation aneignet: „Seine Augen schweiften wie die des Kauenden“ (PuA, S. 26) und später, wieder außerhalb des Cafés: „Hart heran an Gangart und Gesichtsausdruck von anderen Männern trat er, schloß sich dem an“ (PuA, S. 27). Schließlich löst er sich von konkreten ‚Modellen‘ und orientiert sein künftiges Rollenspiel an den konventionellen Handlungsweisen eines bürgerlichen ‚Man‘. So spielt er den vergeßlichen Herrn: „ein Versäumnis lag vor, das trotz aller bevorstehender Verabredungen des Abends unverzüglich nachzuholen, ihm die Pflicht gebot. [...] Es hieß jetzt, der Umkehr ins Auge sehen und vollbringen, was einmal als Recht erkannt. Erregt machte er kehrt; die einreihenden Gedanken der Nachblickenden wärmten ihn und trieben ihn an: Vielleicht erzählte nun einer von ihm zu Hause“ (PuA, S. 27). Hier wird neben der integrativen auch die ihm eine Ersatzidentität ver-

²⁸⁶ KRULL erkennt den Einschnitt, ab dem dies offensichtlich wird: „Insbesondere die Art des Umgangs mit den todkranken Patienten [...] verstärkt in Rönne den Prozeß der Distanzierung von den gesellschaftlich akzeptierten Denk- und Verhaltensmustern.“ (Krull, W.: Die Welt – hinter den Augen des Künstlers?, a. a. O., S. 65.) Allerdings ist es weniger der Umgang mit den Patienten selbst, der die Krise beschleunigt, als die daran geknüpfte Sprachkritik, die seine kommunikative Fähigkeit minimiert.

²⁸⁷ Zwar ist anzunehmen, daß die Eroberung auf die Eroberung Belgiens im Ersten Weltkrieg rekurriert (vgl. PuA, S. 314), doch ist SCHÜNEMANN Recht zu geben, daß dieser realhistorische Hintergrund nurmehr „Kulisse für ein anderes Geschehen [ist]. Die Eroberung ist der Versuch Rönnes, der Umweltrealität noch einmal habhaft zu werden.“ (Schünemann, P.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 52.) Hier steht die soziale Umwelt im Vordergrund, doch ist es auch die Umwelt ganz generell, die erobert werden soll. Dieser erobernde Zugriff äußert sich mehrfach in Bildern der Raumeinnahme: so, indem er sich auf die Stühle entlastet und den ihn umgebenden Raum gedanklich vereinnahmt (vgl. PuA, S. 26), so auch in der ‚Inbesitznahme‘ der Gassen der Stadt (vgl. PuA, S. 27).

schaffende Funktion des Rollenspiels sehr deutlich: Es gelingt ihm, wenigstens in den Augen der Passanten ein bürgerlicher Herr zu sein, wenigstens den Schein zu wahren, wo das Sein verlorengegangen ist.²⁸⁸ Die darauf folgenden leeren Floskeln, die sich den Anstrich des Tief-sinnigen geben (vgl. ebd.), verdeutlichen zunächst, daß der Bürger „nur noch als Zitat kli-scheehafter Gemeinplätze existiert“²⁸⁹, und zusammen mit Rönnes weiterem banalen Handeln – er geht zum Friseur – ironisieren sie diese Szene.

Im folgenden setzen sich seine Rollenspiele fort, allerdings kommen die anderen nun nur noch als imaginierte, irreale Gesprächspartner bzw. Zuhörer in den Blick.²⁹⁰ Es fällt auf, daß Rönne über sein Wissen über Phänomene der dinglichen Umwelt (Orchidee, Schlachthof) sei-ne imaginäre personale Umwelt kontaktiert: zunächst spricht er nur für sich selbst, später vor Publikum (vgl. PuA, S. 28). Der Abruf von Wissensbeständen ist hier also nicht reiner Selbst-zweck, sondern Mittel zum Aufbau eines vorgestellten kommunikativen Beziehungsgeflech-tes. Ähnlich wie der von ihm gespielte Herr bildet auch die Rolle des Jägers, die Rönne an-schließend einnimmt, einen Gegensatz zu ihm selbst: sie hat gutbürgerliche Züge, ist dem äü-ßeren Anschein nach eine starke Persönlichkeit und sozial integriert: „Er war wetterhart und gebräunt und einen kräftigen Schluck zum zweiten Frühstück, jawohl die Herren [...] er nickte bedächtig, schüttelte mit dem Kopf und sprach starken Atems in die rauhe Morgenluft, kurz, er war der geachtete Mann, dem im Umfang seines Fachs Vertrauen zukam, eine bodenständi-ge Natur, festen Schrittes und aufrechter Art.“ (PuA, S. 29) In der Reihe der auf soziale Inte-gration zielenden Vorstellungen Rönnes ist eine sukzessive Steigerung der kommunikativen Interaktion zwischen der Rollenpersönlichkeit Rönnes und ihrem sozialen Umfeld auszuma-chen. Die Jägervorstellung ist dabei das ausgebauteste und konkreteste Modell, das sogar ei-nen Vorstellungsinhalt erlaubt, den Rönne zuvor als ‚bürgerlicher Herr‘ nur den anderen, nicht aber sich selbst zugestanden hatte: den Besitz einer eigenen Familie²⁹¹, die den Klimax dieser Vorstellungskette und ihren vorläufigen Abschluß bildet.

Im folgenden sucht Rönne – wie zuvor das Café und den Friseur – einen weiteren Treff-punkt auf, der Optionen auf Kommunikation bietet²⁹², eine Art Tanzbar. Allerdings steht der hier geknüpft sexuelle Kontakt Rönnes mehr unter den Vorzeichen der Regression als unter

²⁸⁸ So schreibt Benn auch in seinem späten Gedicht „Fragmente“: „Ausdrucksrisen und Anfälle von Erotik: / das ist der Mensch von heute, / das Innere ein Vakuum, / die Kontinuität der Persönlichkeit / wird gewahrt von den Anzügen, / die bei gutem Stoff zehn Jahre halten.“ (Ged., S. 379)

²⁸⁹ **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 45.

²⁹⁰ WOLFS Annahme, daß „die gesellschaftliche Wirklichkeit [...] zunehmend die der anderen“ (**Wolf, A.:** Ausdruckswelt, a. a. O., S. 90) wird, ist dahingehend einzugrenzen, daß sich die Rollenspiele zwar zunehmend verselbständigen, aber sich gleichbleibend an der gesellschaftlichen Wirklichkeit orientieren.

²⁹¹ Vgl. **Doktor, T.; Spies, C.:** Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 203.

²⁹² Café, Bar, (Friseur) und in „Die Reise“ auch das Kasino sind entsprechend m. E. keine „Lokalitäten also, die das ‚Runde‘, ‚Geschlossene‘ des Kreises symbolisieren“, wie VAHLAND behauptet, der diese angebliche Symbolik des Run-den mit den ‚Herrenrunden‘ assoziiert und daraus folgert, daß „die Verwendung der Kreismetapher Trivialität und Vor-dergründigkeit der Glückserfahrung oder einfach des Niveaus der ‚Runde‘ [indiziert].“ (**Vahland, J.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 83.) Diese Interpretation erscheint auch dadurch fragwürdig, daß die ‚Herrenrunde‘ wenn überhaupt nurmehr als tote Metapher fungiert und in den Novellen nicht einmal namentlich erwähnt wird.

²⁹³ Vgl. genauer 4.6.3.2. Selbst wenn man diesen aggressiven Versuch der Eroberung der Frau als Variante sozialer Integra-tion verstehen möchte, wird aus dem (zuvor bereits erwünschten) Sein wie die anderen ein Anderssein und die Eroberung zu einem Erobert-Werden: Rönne „entriß ihm [ihrem Leib] Schreie, die wie seine klangen, und verging an einer Hüfte,

denen der Substitution sozialer Integration.²⁹³ Ein letztes Anzeichen des in dieser Novelle so ausgiebig erprobten Lösungsversuchs ist hingegen in Rönnes Imitation der Gärtner ganz zum Schluß zu sehen. Zwar erkennt Rönne zuvor, daß alle von ihm eingenommenen Rollen sich fundamental von seiner Person unterscheiden und daß ihm eine tatsächliche Eroberung der sozialen Umwelt solcherart nicht gelungen ist, doch scheint er am Schluß trotzdem in sein altes Verhaltensmuster der Imitation zurückzufallen²⁹⁴: Seine Erkenntnis ist also eher eine momentane als eine dauerhafte Einsicht. Einerseits ermöglicht das Rollenspiel Rönne zwar, so zu agieren, wie er es in seinem alltäglichen Leben nicht mehr vermag, andererseits wird offenkundig, daß hiermit kein vollwertiger Ersatz echter Interaktion geleistet wird. Insgesamt wird durch die Vielzahl der Rollen, die Rönne einnimmt²⁹⁵, durch die Ironisierung dessen seitens des Erzählers²⁹⁶, durch die nur flüchtigen Glücksgefühle Rönnes sowie seine Selbsterkenntnis am Ende deutlich, daß die Substitutionsversuche sozialer Integration keine befriedigende Antwort auf die Verlusterfahrung geben. Die Flucht in eine reale oder imaginäre Gemeinschaft wird – anders als bei vielen anderen Expressionisten – als transitorische und nur scheinbare Lösung entlarvt.

Während Rönne in „Die Eroberung“ seine Rolle als Herr genießt, ängstigt ihn zu Beginn von „Die Reise“ die Vorstellung, die anderen könnten ihn als Herrn wahrnehmen, so sehr, daß er die geplante Reise aufgibt.²⁹⁷ Sein Selbstbewußtsein ist hier selbst für eine nurmehr fingierte bürgerliche Identität zu gering; er fürchtet, den Erwartungen, die diese Rolle – anders als in „Die Eroberung“²⁹⁸ – hier mit sich bringt, nicht gerecht zu werden. Später, als es ihm am Mittagstisch gelingt, sich normgerecht, d. h. den Erwartungen seiner Umwelt gemäß zu verhalten und einen Gesprächsbeitrag zu leisten, empfindet er ein ungeheures Glücksgefühl über die stattfindende Integration in die Herrenrunde, über die „Antwort“, die „Einreihung“ bedeutet, über die an ihn anknüpfenden Äußerungen, die ihm seine personale Existenz bestätigen. Im Zuge dieses gesteigerten Selbstbewußtseins kann er es dann auch auskosten, „wie aus jedem der Mitesser ihm der Titel eines Herrn zustieg“ (PuA, S. 35). Wie in „Gehirne“ und „Die Eroberung“ definiert er sich über die seiner Mitwelt unterstellten Wahrnehmungen seiner Person und versucht durch diese „Selbst-Objektivierung von außen“²⁹⁹ dem Zerfall seines Ich entgegenzuwirken. Die Formulierung, daß er der Eindruck *sei*, den die anderen von ihm haben

erstürmt von einem fremden Rund.“ (PuA, S. 30)

²⁹⁴ Insofern Rönne hier nur andere imitiert, scheint SCHULZ HEATHERS Deutung wenig plausibel: „Die symbolische Gebärde Rönnes [des Gießens] bedeutet Seelenerneuerung, also die beginnende Gesundung des psychisch Erkrankten.“ (**Schulz Heather, B.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 51) Auch zeigt die hier anknüpfende „Die Reise“ keinesfalls einen gesunden, sondern einen völlig geschwächten Rönne.

²⁹⁵ FACKERT spricht von einem „permanente[n] Wechselspiel“, das aufzeigt, „daß Rönnes soziale Integration nur scheinbar ist.“ (**Fackert, J.:** Nachwort, a. a. O., S. 70.) Auch DOKTOR/SPIES bemerken die „zeitliche Limitierung“ (**Doktor, T.; Spies, C.:** Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 190) dieser Rekonstruktionsversuche herkömmlicher Wirklichkeit.

²⁹⁶ Vgl. die Erläuterung der ironischen Distanz des Erzählers unter 4.3.

²⁹⁷ STEPHAN mißversteht Rönnes Reiseabsicht, indem sie als Intention „Anpassung“, „Absicherung“ und „eine gesellschaftliche Eingliederung durch diese Reise“ (**Stephan, R. M.:** Probleme autobiographischer Repräsentation, a. a. O., S. 142) annimmt. Zwar entsteht der Reiseplan aus einem Gefühl (momentaner) sozialer Sicherheit heraus, doch hat er diese keinesfalls zum Ziel, sondern im Gegenteil autonom-individuelles Erleben abseits der Gesellschaft.

²⁹⁸ In „Die Eroberung“ ist sein Rollenspiel als Herr zum einen von ihm selbst gewollt, zum anderen kann er diese Rolle ablegen, sobald es ihm beliebt, da er in einem fremden Land ist und niemanden kennt. Es sind also keine weiterführenden Erwartungen damit verknüpft. Hier, unter Kollegen, wäre er gezwungen, die Rolle längerfristig zu spielen.

²⁹⁹ **Kaußen, W.:** Spaltungen, a. a. O., S. 58.

(vgl. ebd.), verweist allerdings auf die Tiefe des Ich-Verlustes³⁰⁰, die nur zur Schau getragene Unerschütterlichkeit auf die Äußerlichkeit dieses Selbstbewußtseins, das mit ihm selbst nichts zu tun hat. Entsprechend gelingt es Rönne auch nicht, dieses Selbstwertgefühl aufrechtzuerhalten: die empfundene Bejahung seiner selbst durch die anderen „nur als Schnittpunkt“ (PuA, S. 36) indiziert „den geringen Umfang der Möglichkeit der an ihn geknüpften Option auf Affirmation. Wenn diese eintritt, ist sie nicht von Dauer, sondern nur kurzzeitig wirksam.“³⁰¹

Eine weitere Variante des Ersatzes sozialer Integration ist in Rönnes ‚Eintritt‘ in den Kinofilm zu sehen (vgl. PuA, S. 39). Während ihm zuvor die Herren als Vorbilder bzw. Identifikationsfiguren dienen, sind es nun die Figuren des Kinofilms. Das einführende Miterleben des Films ermöglicht ein momentanes Vergessen der eigenen Probleme. Während die Integration in die Herrenrunde immerhin als ‚reale‘ Eingliederung erfolgt, wird hier deutlich, daß die Substitution eine tatsächliche soziale Integration sogar verhindert. So erkennt Rönne seinen Bekannten nicht mehr und kann sein Kommunikationsangebot nicht erwidern, da er ‚in den Film eingetreten‘ ist: Der „Ausstieg aus allem Gesellschaftlichen“³⁰² erscheint als Bedingung für die Teilnahme am Kinogeschehen. Die Eingliederung ist wie zuvor beim Mittagsgespräch nur momentaner Natur – danach erfolgt wiederum Rönnes Zusammenbruch und das Empfinden seiner selbst als Schnittpunkt (vgl. PuA, S. 40). Der eskapistische Charakter dieses Lösungsversuches wird auch dadurch erkennbar, daß die Scheinwelt des Kinos eine längst überwundene Weltsicht nochmals bekräftigt, illusorisch eine heile Welt fingiert, die nicht mehr existiert und deren Vergangenheit durch die Verwendung veralteten Vokabulars und einer pathetischen Ausdrucksweise angezeigt wird: „Zu der Frau am Bronnen trat edel der Greis. Wie stutzte die Amme, am Busen das Tuch.“ (PuA, S. 39) Wird das Gespräch der Herren vor allem durch den Kontrast zwischen Rönnes Wahrnehmung und dem tatsächlichen Sachverhalt ironisch entwertet³⁰³, so wird die ironische Distanz des Erzählers hier vor allem durch die obsolete Kino-Wirklichkeit, die Rönne so begierig in sich aufnimmt, offenkundig.

In „Die Insel“ findet der Lösungsansatz der Substitution sozialer Integration (fast) keine Anwendung, da Rönne hier – zumindest in beruflicher Hinsicht – sozial integriert ist: „Er ist selbst ein Glied der verwalteten Welt“³⁰⁴; er hat durch völlige Anpassung an und in Übereinstimmung mit den gesellschaftlichen Normen und Regeln seine Eingliederung vollzogen. Da

³⁰⁰ Benn selbst kommentiert Rönnes mißlingenden Versuch der Integration dementsprechend: „Wir erblicken also hier einen Mann, der eine kontinuierliche Psychologie nicht mehr in sich trägt. Seine Existenz innerhalb und außerhalb des Kasinos ist zwar eine einzige Wunde von Verlangen nach dieser kontinuierlichen Psychologie [...], aber er findet aus konstitutionellen Gründen nicht mehr zurück.“ (PuA, S. 318) Hier wird allerdings DICKHOFFS These zugestimmt, daß Rönne nicht nur ‚aus konstitutionellen Gründen nicht mehr zurückfindet‘, sondern auch, weil Benn die Möglichkeit der Gemeinschaft „nicht nur für Rönne, sondern allgemein bereits ausschließt.“ (Dickhoff, W. W.: Zur Hermeneutik des Schweigens, a. a. O., S. 33.) Sichtbar wird dies in der ironisierenden Beschreibung sogenannter ‚Gemeinschaften‘.

³⁰¹ **Doktor, T.; Spies, C.:** Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 186.

³⁰² **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 121.

³⁰³ Ein ironischer Kontrast entsteht z. B. dadurch, daß Rönne sich als „Eindruck der Redlichkeit [...] und des schlichten Eintretens für die eigene Überzeugung“ (PuA, S. 35) sieht, tatsächlich jedoch den Herrn nur spielt (also nicht redlich ist) und auch keine eigene Überzeugung hat (er würde dem einen wie dem anderen zustimmen). Auch die Diskrepanz zwischen der Banalität des Gesprächs und Rönnes Euphorie über seinen Beitrag dazu, zwischen den ‚schwer wuchtenden‘ Herren und der Leichtigkeit ihres Small-talks bzw. den von Rönne als Individuen wahrgenommenen, tatsächlich aber stereotyp agierenden Herren verdeutlichen die Lächerlichkeit von Rönnes Integrationsversuch.

³⁰⁴ **Fackert, J.:** Nachwort, a. a. O., S. 75.

diese von Rönne bewußt und reflektiert verwirklicht wurde und als Reaktion auf krisenhaftes Erleben gewertet werden kann³⁰⁵, ist sie dauerhafter und weniger angreifbar als in „Gehirne“. Die Erfüllung seiner Dienstpflichten steht an erster Stelle und bereitet Rönne hier keine Schwierigkeiten. Insofern Rönnes soziale Integration letztlich allerdings mehr gedanklich-theoretischer Natur ist, stellt sie keine echte, tiefe Verankerung im sozialen Umfeld dar – und rückt solcherart in die Nähe einer Substitutionsform tatsächlicher Integration. Deutlich wird dies bei seinem Spaziergang durch das Dorf, indem Rönne das dörfliche Leben aus einer gewissen Distanz betrachtet und nur als Beobachter, nicht als Interagierender daran teilhat (vgl. PuA, S. 53f.). Ein weiteres Indiz des eher abstrakten Charakters seiner Integration ist in Rönnes Schwierigkeiten bezüglich der konkreten Beziehung zur Frau zu sehen. Wie in „Gehirne“ steht also eher die Problematik tatsächlicher sozialer Interaktion als die der Substitution dessen im Vordergrund. Als Reaktion auf diese Schwierigkeit wählt Rönne, wiederum der ersten Novelle vergleichbar, die Flucht in die Isolation³⁰⁶, hier die seiner Bücherwelt: „Tiefer warf er sich über seine Bücher, hämmernd seine Welt.“ (PuA, S. 59)

Auch in „Der Geburtstag“ ist dieser Lösungsansatz insgesamt nicht dominant. Unter Umständen läßt sich die Besinnung auf seine norddeutsche Herkunft bzw. sein von den Vätern geerbtes „nördliches Blut“ (PuA, S. 42) als biographische Variante der Substitution sozialer Integration verstehen. Die Zusammenhangsstiftung zwischen seiner eigenen Person und seinen Ahnen dient dabei weniger der Aufhebung der Isolation des Subjekts als der Vergewisserung der eigenen Person. Des weiteren lebt Rönne den Wunsch nach sozialer Anerkennung ersatzweise in seiner Imagination aus: Ähnlich wie in „Die Eroberung“ ermöglicht ihm sein ‚Wissen‘ die gesellschaftliche Integration: Er spielt die Rolle des eloquenten Forschers, der einen „kleine[n] Beitrag zum großen Aufbau des Wissens und Erkennens des Wirklichen“ (PuA, S. 43) leistet und so nicht nur die Kollegen beeindruckt, sondern auch sein eigenes Ego stärkt. In gewisser Weise kann auch sein späterer Wunsch, in seiner Imagination ‚eine zu lieben‘ unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden. Daß diese Vorstellung als Substitutionsweise tatsächlicher Liebe, der engsten Form sozialer Bindung, interpretiert werden kann, zeigt Rönnes Wille, sich die Realität dieser Imagination einzureden: „Also: nun liebte er.“ (PuA, S. 45) Einschränkend muß jedoch angemerkt werden, daß dieser Gesichtspunkt hier nicht im Vordergrund steht. Es geht insgesamt weniger um eine Interaktion zwischen Edmée und ihm selbst als um die sprachlich-bildhafte Evokation dieser Kunstfigur und ihrer südlichen Umgebung.³⁰⁷ Auch die zum Schluß hin stattfindende Vereinigung (vgl. PuA, S. 46) ist mehr unter den Vorzeichen von Regression als der Substitution fehlender menschlicher Nähe zu sehen.³⁰⁸

³⁰⁵ Vgl. 4.6.2.2

³⁰⁶ Primär im Hinblick auf „Die Insel“ bemerkt KRUSCHE: „Jede Beziehungnahme gleich auf gleich zu einer der Mitfiguren würde für das Textsubjekt einen Verzicht auf Bewußtsein bedeuten; und insofern in dieser frühen Prosa Benns das zentrale Subjekt sich vor allem im Ich-Bewußtsein erfährt, käme eine Preisgabe von Bewußtseinsanspruch der Gefahr der Desintegration des Ich gleich.“ (Krusche, D.: Kommunikation im Erzähltext, a. a. O., S. 62.) Die Beziehungnahme würde insofern einen Verzicht auf eigenes Bewußtsein bedeuten, da sich Rönne auf andere einlassen müßte, die ihm aber so fremd sind, daß er sie nicht in sein Denksystem integrieren könnte, d. h. eigene Positionen aufgeben müßte.

³⁰⁷ Vgl. 4.6.3.3 und 4.6.3.4.

³⁰⁸ Vgl. 4.6.3.2.

4.6.2.2 Anwendung rationaler Prinzipien mit naturwissenschaftlicher Ausrichtung

Ein weiterer Lösungsansatz dieser Art ist in Rönnes Versuch einer rationalen Handhabung der Probleme zu sehen, die naturwissenschaftlich geprägt ist. Die Orientierung an rationalen Prinzipien bedeutet, daß Rönne sich nicht etwa über emotionale Bindung oder intuitives Erfassen, sondern verstandesmäßig, d. h. über begriffliches, analytisches, (kausal-)logisches Denken der Wirklichkeit und seiner selbst vergewissern möchte. Die naturwissenschaftliche Ausrichtung dieses Vorstoßes zeigt sich neben der Fokussierung auf empirische Fakten in der Applikation naturwissenschaftlicher Methoden³⁰⁹ wie: Beschreibung, Vergleich, Ordnung, Zusammenfassung, Abstraktion, Verallgemeinerung einzelner Beobachtungen, logische Folgerung sowie die Zergliederung komplexer Phänomene in einfachere und die Zusammensetzung von einzelnen Sachverhalten zu einem Allgemeinen. Rönne reagiert hiermit entsprechend auf den (dinglichen) Wirklichkeitsverlust: durch Bekräftigung der Faktizität und Vertrautheit der Wirklichkeit sowie Versuche ihrer Systematisierung und Zusammenhangsstiftung. Implizit intendiert er auch eine Stabilisierung seines Ich, insbesondere im Festhalten an vorgegebenen Ordnungsstrukturen des eigenen Lebens. Solcherart zielt dieser Lösungsansatz in seiner Orientierung an traditionellen Denkmustern und Ausrichtung auf faktische Sachverhalte auf eine Rekonstruktion der konventionellen Beziehung zwischen Ich und Wirklichkeit.

In „Gehirne“ äußert sich Rönnes Versuch der Zusammenhangsstiftung zwischen sich selbst und seiner Umwelt zunächst ganz elementar in einer bewußten Beobachtung und Beschreibung dessen, was er auf der Fahrt zur Klinik sieht. Über diese simple Zuordnung von Sache und Sprache, versucht er, der Wirklichkeit habhaft zu werden: „Nicht die Wirklichkeit, sondern was er sich erzählt, erlebt er.“³¹⁰ Je bewußter ihm die Untauglichkeit der Sprache wird, Sachverhalte ‚wahr‘ abzubilden, desto unmöglicher wird ihm diese Art der Vergewisserung der Wirklichkeit.³¹¹ Die zunächst noch funktionierende Selbst-Besprechung weist dabei nur fundamentale, vom Besonderen abstrahierende Differenzierungen auf: „Brücken aus Holz, Brücken aus Stein; eine Stadt und ein Wagen über Berge vor ein Haus.“ (PuA, S. 19) Er versucht, der überfordernden Erfahrung der disparaten Wirklichkeit durch Reduktion des Komplexen zu Einfachem, durch einen nurmehr grob gliedernden Zugriff Herr zu werden. Sichtbar wird dies auch in Rönnes Empfinden der Wohltat, „die Wissenschaft in eine Reihe von Handgriffen aufgelöst zu sehen, die gröberen eines Schmiedes, die feineren eines Uhrmachers wert“ (PuA, S. 19).³¹² Zugleich findet hier gewissermaßen eine Anbindung der modernen Wissenschaft an das ältere Handwerk statt, die einen Zusammenhang zwischen Neuem und Bekannten stiftet. Im folgenden ist er bemüht, Einzelercheinungen durch Einbettung in grö-

³⁰⁹ Vgl. **Meyers Lexikonredaktion (Hrsg.):** Meyers großes Taschenlexikon: in 24 Bänden, Bd. 15, 5. überarb. Aufl., Mannheim (u. a.) 1995, S. 183.

³¹⁰ **Nef, E.:** Das Werk Gottfried Bennis, a. a. O., S. 27. Vgl. auch **Kügler, H.:** Weg und Weglosigkeit, a. a. O., S. 71.

³¹¹ Die sprachlich vermittelte, durch Sprache geordnete Wahrnehmung äußert sich z. B. auch bezüglich des ‚unter den Begriff der Erneuerung tretenden‘ Kranken (vgl. PuA, S. 20): „die alltägliche Rede stellt die Form, in der die Wirklichkeit erscheint.“ (**Wolf, A.:** Ausdruckswelt, a. a. O., S. 88.) Dies wird durch den tiefgreifende Sprachzweifel im folgenden immer problematischer.

³¹² Rönne begrüßt also keineswegs, wie PAULER annimmt, „das Unzusammenhängende und Belanglose seiner Tätigkeit“ (**Pauler, T.:** Schönheit und Abstraktion, a. a. O., S. 65), sondern das durch die Aufgliederung faßbar Gewordene seiner Tätigkeit. Insofern ist der Forschung hier auch kein Widerspruch entgangen (vgl. ebd.).

ßere Kausalzusammenhänge zu erklären, so z. B. den gebrochenen Finger durch Mutmaßungen über die Ursache des Unfalls (vgl. PuA, S. 20): „Durch die Konstruktion derartiger Zusammenhangsketten vermeint Rönne am Leben nicht nur teilzuhaben, sondern sogar tiefe Einblicke in Lebensgesetzlichkeiten zu gewinnen, eine Scheinvorstellung, die Benn allein durch die Darstellung ihrer pathetischen Selbststilisierung ironisch desavouiert.“³¹³

Der Versuch solcher relativ einfacher Zusammenhangsstiftung wird für Rönne immer schwieriger: So ist ein exakter Vergleich als Mittel der Erkenntnis nicht mehr möglich: „[ich] sehe ein Haus und erinnere mich eines Schlosses, das ähnlich war in Florenz, aber sie streifen sich nur mit einem Schein und sind erloschen.“ (PuA, S. 21) Die Schwierigkeit eines systematischen Zugriffs auf seine Umwelt äußert sich auch in Rönnes wachsender Unfähigkeit ordnungsgemäßer Befragung seiner Patienten (vgl. ebd.) und der unregelmäßigen Erfüllung seiner Dienstpflichten (vgl. PuA, S. 22). Sein Bedürfnis nach einer gewissen Ordnung und Regelmäßigkeit – an der er selbst nicht partizipieren muß – bleibt allerdings bestehen. Dies erklärt auch seine sinnlose Anweisung: „Anstaltswagen, ordnete er an, möchten auf der Landstraße hin und her fahren“ (PuA, S. 23). Zudem wird hier wiederum eine Anbindung der Gegenwart an die bekannte Vergangenheit hergestellt, womit er sich die Gegenwart vertrauter machen möchte: „es tat ihm wohl, Wagenrollen zu hören: das war so fern, das war wie früher“ (ebd.). Auch die eigene ‚Verortung‘ kann in ihrer stringenten Abfolge hin zum Größeren, Entfernteren (Rücken, Stuhl, Zimmer, Haus, Hügel) als systematische, schrittweise vorgehende Methode der Vergewisserung des eigenen Platzes in der Lebenswelt gedeutet werden.

Insgesamt findet die Anwendung (natur-)wissenschaftlicher Prinzipien in dieser Novelle weniger als bewußt vollzogener Lösungsversuch statt, als daß sie zunächst Ausdruck einer unreflektiert übernommenen, sozialisiert rationalen Herangehensweise Rönnes ist. Wie beim Lösungsversuch der Substitutionsformen sozialer Integration auch ist „Gehirne“ diesbezüglich primär unter dem Vorzeichen der sich entwickelnden Krise zu sehen, in deren Verlauf die herkömmliche Handhabung des Geschehens zunehmend problematisiert wird. Daß dies nicht nur ein Problem der Person Rönnes ist, sondern auch ein der naturwissenschaftlichen Erfassung des Seins inhärentes Dilemma, wird in der Unergründbarkeit der Gesetze des Hirns mittels dieser Betrachtungsweise und der damit einher gehenden ‚Entmachtung‘ des denkenden Subjekts offenbar (vgl. PuA, S. 22). Rönne kommt über eine einfache Beschreibung der materiellen Beschaffenheit des Hirns nicht hinaus, die eine Erkenntnis des Wesentlichen, des hintergründigen Sinnes des solcherart Differenzierten nicht zuläßt (vgl. PuA, S. 23).³¹⁴ Da ihn diese Betrachtungsweise letztlich nicht weiterführt, wählt er am Ende den Weg der Loslösung von einer solcherart rationalen, positivistisch ausgerichteten Denkweise.

Gleich zu Beginn von „Die Eroberung“ versucht Rönne seiner Umwelt über die naturwissenschaftliche Methode des Vergleichs erneut habhaft zu werden: „seine Augen rissen den weißen Schein der Straße an sich, befühlten ihn, verglichen ihn mit den Schichten nah am Himmel und mit der Helle der Mauer eines Hauses“ (PuA, S. 25). Zwar ist zum einen der

³¹³ **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 86.

³¹⁴ Vgl. 4.7.

Vergleich nur auf ein Merkmal (Farbe) ausgerichtet, zum anderen ist der Vergleichsgegenstand unsinnig – doch Rönne empfindet ein Glücksgefühl als Reaktion auf die so bewiesene Fähigkeit der „Koordination von Details“³¹⁵. Entsprechend indiziert der Plan eines Schritt-für-Schritt-Vorgehens weiterhin „das ordnende und begriffliche Erfassen der Wirklichkeit.“³¹⁶ KAUSSEN interpretiert auch die „sich in einer militärsprachlich durchsetzten, imperialen Diktion“ niederschlagende „Aggressivität im Anspruch auf Wirklichkeit“ als Ausdruck einer „gesteigert bewußte[n] Restitution des konventionellen Verständnisses von Ich und Welt“.³¹⁷ Indem mittels eines solchen – lächerlich erscheinenden – Eroberungsstrebens Ordnung, Überblick und eine Ermächtigung des Subjekts intendiert werden, bildet es eine Variante dieses Lösungsversuches. Oftmals erscheinen – wie unter 4.6.1. sichtbar – auch Anzeichen der Krise zugleich als Formen eines bestimmten Lösungsversuches: So kann die Reduktion der Frau auf Geschlechtliches nicht nur als krisenhafter Ausdruck verzerrter Wahrnehmung, sondern auch als eine Form der Reduktion des Komplexen durch die rein biologistische Sichtweise erklärt werden (PuA, S. 26).

Weitere Anzeichen der Anwendung rationaler Prinzipien finden sich in der Café-Szene. Zunächst versucht Rönne, ähnlich wie in „Gehirne“, über kontrastierende Differenzierung die Umwelt für sich zu ordnen: „Auf allen Tischen standen Geräte, welche für den Hunger, welche für den Durst.“ (PuA, S. 26) Diese abstrakt zusammenfassende Beschreibung konkreter Gebrauchsgegenstände wirkt unangemessen. Zudem muß er sich der Objektivität, der empirischen Wahrheit des Wahrgenommenen versichern: „Nicht mehr leugnen ließ sich [...]. Klar zutage lagen die Lüste“ (ebd.). Dieses Bedürfnis nach Klarem, Eindeutigem äußert sich danach besonders in Rönnes Vorliebe für Zahlen: „wie liebe ich die Zahl, sie sind so hart, sie sind rundherum gleich unantastbar, sie starren vor Unangreifbarkeit, ganz unzweideutig sind sie“ (PuA, S. 26) und seiner entsprechenden Handlungsmaxime: „wenn ich noch jemals traurig bin, will ich immer Zahlen vor mich her sagen“ (PuA, S. 27). Die Zahl ist für Rönne der Inbegriff logischer Eindeutigkeit und beständiger Ordnung – und erscheint ihm so als Garant für Sicherheit und Stabilität. Daß es sich hier um einen Irrweg handelt, wird schon an der ironischen Distanz des impliziten Autors deutlich, z. B. anhand der Einführung der Zahl als fester Größe am Beispiel des Kuhbildes.³¹⁸ Zwar muß diese Vorliebe für Zahlen nicht unbedingt Ausdruck einer schizophrenen Zwangsneurose sein, wie PUREKEVICH annimmt³¹⁹, doch kann die Zahl keinesfalls Rönnes Erwartungen beständiger Sicherheit als Antwort auf alle Unsi-

³¹⁵ **Fackert, J.:** Nachwort, a. a. O., S. 69.

³¹⁶ **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 99. Da die fremde Stadt als „haßerfüllt“ (PuA, S. 25) wahrgenommen wird, ist Rönnes Schritt-für-Schritt-Vorgehen zudem Indiz der vorsichtigen Annäherung, die den aggressiven Habitus Rönnes zu Beginn wieder etwas relativiert.

³¹⁷ **Kaußen, W.:** Spaltungen, a. a. O., S. 56.

³¹⁸ Das Kuhbildnis hat dabei noch weitere Funktionen: zum einen ermöglicht es Rönne eine vermittelte Teilhabe an bzw. Glück „im Wiedererkennen der sogenannten Realität“ (**Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 101), die in ihrem idyllisierenden Charakter als obsolet entlarvt wird: „Eine Kuh auf einer Weide, dachte er; eine runde braune Kuh, Himmel und ein Feld. Nein, was für ein namenloses Glück aus diesem Bild entstehen kann!“ (PuA, S. 26) Zum anderen wird implizit Kritik an traditionell mimetischer Kunst geübt, die ironisch als Kitsch, als überholt erscheint.

³¹⁹ Vgl. **Purekevich, R.:** Dr. med. Gottfried Benn, a. a. O., S. 55. PUREKEVICH unterstellt dabei nicht nur Rönne, sondern auch Benn selbst zwangsneurotisches Betragen gegenüber Zahlen: als ‚Beleg‘ dient das Zitat Tilly Wedekinds, daß Benn eine Vorliebe für Zahlen gehabt habe, die durch drei teilbar sind!

cherheiten gewährleisten. Eine Fixierung der Wirklichkeit durch die Zahl ist nur sehr begrenzt möglich: „durch Zahlen läßt sich das Wesen der Dinge nicht begreifen, ja, sie werden nicht einmal mehr zusammengefaßt zu überschaubaren und vor allem sinnvollen Einheiten, sondern im Gegenteil zersplittert in abstrakte Einzelheiten. Eine bloße Aufzählung von Dingen kann unmöglich ein Weltbild ergeben, in dem der Mensch sich wieder heimisch fühlt.“³²⁰

Ein weiteres Beispiel ironisierender Abwertung dieses Lösungsansatzes ist die Friseur-Szene. Ein anderer Kunde wird gepudert, Rönne nicht. Daraufhin stellt er folgende Überlegung an: „Er war blond. Es geht daraus hervor, daß das Prinzip des Weißen mit dem Prinzip des Blonden für diesen Zweck identisch ist. Es dürfte sich um den Lichtreflex handeln, um den Brechungskoeffizienten sozusagen.“ (PuA, S. 28) Solche Anwendung der wissenschaftlichen Methoden des Vergleichs, der Ursachenforschung und logischen Schlußfolgerung auf einen alltäglichen Sachverhalt führt diese ad absurdum. Zum einen ist Rönnes Art des Einsatzes dieses Instrumentariums fragwürdig, doch ironisiert werden „gleichzeitig naturwissenschaftlich (physikalisch) ‚gesicherte Gesetze‘.“³²¹ Rönne bekräftigt noch einmal explizit diese rationale Herangehensweise: „Man muß nur an alles, was man sieht, etwas anzuknüpfen vermögen, es mit früheren Erfahrungen in Einklang bringen und es unter allgemeine Gesichtspunkte stellen, das ist die Wirkungsweise der Vernunft“ (PuA, S. 28) Die folgende Anwendung dieses Prinzips auf Phänomene der Umwelt (Orchidee, Schlachthof) führt allerdings nur zu willkürlich-sinnlosen Anhäufungen von letztlich zusammenhanglosem Einzelwissen.³²² Er scheitert zum einen, weil er das Vernunftprinzip nicht mehr sinnvoll anwenden kann, zum anderen werden implizit auch die Grenzen dieses Prinzips selbst sichtbar: „was Rönne gewinnt, [...] ist die tote Faktenwelt des Empirismus.“³²³ Außerdem gelingt es ihm nicht, die Bindung zwischen sich und seiner Umwelt hierdurch zu erneuern.³²⁴ Rönne selbst wird das Scheitern dieses Lösungsversuches allerdings erst spät, im Zuge der Distanzierung von den zuvor eingenommenen Rollen bewußt, indem er sich zugleich von den ihrem Verhalten zugrunde liegenden Normen und Werten abwendet (vgl. PuA, S. 30). Die nachfolgende regressive Aktion ist eine folgerichtige Konsequenz dieser Distanzierung.

Während Rönne zu Beginn von „Die Eroberung“ Verknüpfungen zwischen sich und seiner Umwelt wie auch zwischen den Dingen zu stiften versucht, ist seine Disposition in „Die Reise“ so geschwächt, daß allein die Annahme, „er seinerseits suche Beziehungen zu der Stadt, dem Mittelalter und den Scheldequais“ (PuA, S. 33) für seinen Zusammenbruch sorgt. Selbst Beziehungen zu suchen und zu stiften ist ihm hier unmöglich; statt dessen bemüht er

³²⁰ **Balser, H.-D.:** Das Problem des Nihilismus im Werke Gottfried Benns, a. a. O., S. 43.

³²¹ **Schünemann, P.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 54. Vgl. auch **Meister, U.:** Sprache und lyrisches Ich, a. a. O., S. 33. Diese Ironisierung erfolgt keinesfalls durch Rönne selbst, wie **Bendix** im Zuge einer Identifizierung der eigenen Belustigung mit Rönnes Haltung annimmt (**Bendix, K.:** Rauschformen und Formenrausch, a. a. O., S. 55), dem es dagegen todernt ist mit seiner rationalen Vorgehensweise, die somit Rönnes innerlich desolaten Zustand illustriert!

³²² Vgl. **Scholz, I.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 91.

³²³ **Wellershoff, D.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 22. **WELLERSHOFF'** Schlußfolgerung einer impliziten Bennschen Kulturkritik, eines „Protest[es] gegen die Profanierung der Welt durch den Aufklärungsprozeß“, gegen die Folgen von „Rationalismus und Materialismus“ (ebd.), kann hier nur zugestimmt werden.

³²⁴ Zutreffend sagt **DICKHOFF:** „[Rönnes] Haltung gegenüber der Welt ist eine quasi naturwissenschaftliche; er ist der nicht involvierte, nicht teilnehmende Beobachter“ (**Dickhoff, W. W.:** Zur Hermeneutik des Schweigens, a. a. O., S. 35).

sich krampfhaft, in vorgegebenen Ordnungsstrukturen wie dem klar strukturierten Tagesablauf und normiertem Verhalten beim Mittagstisch Halt zu finden: „Wie war er denn überhaupt auf den Gedanken gekommen, zu verlassen, darin er seinen Tag erfüllte? War er tollkühn, herauszutreten aus der Form, die ihn trug?“ (Ebd.)³²⁵ Die bereits erwähnte Ironisierung des Fruchtgesprächs der Herren wird, ähnlich wie der Friseurbesuch in „Die Eroberung“, durch die Diskrepanz zwischen der Banalität des Gesprächsanlasses und seiner ‚wissenschaftlichen‘ Erörterung, auf die Spitze getrieben. Daß hiermit nicht nur die Herren und Rönne selbst, sondern auch dieser Lösungsansatz ins Lächerliche gezogen wird, verdeutlichen entsprechend Formulierungen wie: „das Subjektive des Urteils“, „führte [...] zur Norm zurück“ oder: „Lag denn in der Tat eine Erscheinung von so ungewöhnlicher Art vor, [...], sei es, weil es in seinen Verallgemeinerungen bedenkliche Folgeerscheinungen hätte zeitigen können“ (PuA, S. 34) usw. Rönne, der sich an dieser Denkweise orientiert³²⁶, vermag sich solcherart weder dauerhaft zu integrieren noch Ordnung in sein Welt- und Selbstbild zu bringen: Die Empfindung der eigenen Züge als ‚geordnet‘ dauert nur bis zur Tür an (vgl. PuA, S. 36).

Dennoch versucht er weiterhin, durch ordnende Differenzierung der Außenwelt Herr zu werden. Das ‚Auseinanderblättern des Entgegenkommenden‘ ist erstes Anzeichen eines solchen differenzierenden Zugriffs, zu dem er sich selbst dann auch explizit ermutigt: „Aufzunehmen gilt es, rief er sich zu, einzuordnen oder prüfend zu übergehen. Aus dem Einstrom der Dinge [...] die stille Ebene herzustellen, die er bedeutete.“ (PuA, S. 36) Der enge Zusammenhang von Umwelt und Ich wird darin deutlich, daß nur eine adäquate Handhabung des ersteren zur Stabilisierung des zweiten führt. Im Grunde wird bereits vor der Umsetzung dieser selbstgestellten Aufgabe ihr Scheitern angekündigt, indem Rönne „keiner Verknotung mächtig“ (PuA, S. 37) ist. Dennoch wagt er sie mittels einer vom Individuellen abstrahierenden, ganz simplen sprachlichen Zuordnung: „Haus, sagte er zum nächsten Gebäude, Haus zum übernächsten; Baum zu allen Linden seines Wegs. Nur um Vermittlung handelte es sich, in Unberührtheit blieben die Einzeldinge; wer wäre er gewesen, an sich zu nehmen oder zu übersehen [...]?“ (Ebd.)³²⁷ Der letzte Satz verdeutlicht, daß es Rönne nicht gelingt, sich solcherart zur Umwelt in Beziehung zu setzen und so „die eigene Bedeutung aus der Ordnung der Welt zu lesen.“³²⁸ Das zuvor Erwünschte (aufnehmen, übergehen, sich selbst ‚herstellen‘) wird daher nach dessen mißlungener Praktizierung völlig in Frage gestellt.

Der Wunsch nach festen, bestehenden Ordnungsschemata, in die er sich nur einzufügen braucht, kommt wieder verstärkt zum Vorschein: in seiner Angst vor dem Ungeformten der Natur und seinem Gefühl der Sicherheit auf der Straße, die als Signum des Zielstrebigen, Eindeutigen, Fixierten und Zweckmäßigen Halt verspricht (vgl. ebd.) – vergleichbar der Zahl in

³²⁵ Vgl. **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 110.

³²⁶ Siehe z. B. Rönnes Gedankengang, der faktische Orientierung (Ort), Wissensbestände und Vergleich impliziert: „Aber saß denn nicht schließlich auf dem Stuhl aus Holz er, schlicht umrauscht von dem Wissen um das Gefährliche der Tropenfrucht, wie in Sinnen und Vergleichen mit Angaben und Erzählungen ähnlicher Erlebnisse“ (PuA, S. 35).

³²⁷ „Durch Benennung, durch Belegung der Dinge mit Zeichen, versucht er ihre ehemalige Vertrautheit wiederherzustellen [...], was aber nicht gelingt.“ (**Dickhoff, W. W.:** Zur Hermeneutik des Schweigens, a. a. O., S. 35.) Diese fundamentale Form der ‚Zusammenhangstiftung‘ durch Sprache erinnert an den Vorsatz in „Gehirne“, sich das Erlebte durch sprachliche Fixierung in der Niederschrift zu sichern.

³²⁸ **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 115.

„Die Eroberung“. Das Bedürfnis nach Systematik und Logik zeigt sich in verschiedenen Details, so in folgendem: „Rönne labte sich an dem Geordneten einer Samtmantille, an der restlos gelungenen Unterordnung des Stofflichen unter den Begriff der Verhüllung; ein Triumph [sic] trat ihm entgegen zielstrebigen, kausal geleiteten Handelns.“ (PuA, S. 38) Allerdings stellt Rönne fest, daß ein solcher Zugriff nurmehr *anderen* möglich ist, die „mit Schwerpunkten auf Meridianen zwischen Refraktor und Barometer“ (ebd.) leben. Er selbst sieht sich dazu nicht mehr in der Lage, obgleich er nichts mehr ersehnt: „nach einer klaren logischen Säuberung schrie er, nach einem Wort, das ihn erfaßte. Wann würde er der erzene Mann, um den tags die Dinge brandeten und des Nachts der Schlaf“ (ebd.). Wiederum wird der Zusammenhang zwischen dieser Handhabung des Daseins und eigener Festigkeit offenkundig. Auch die Sehnsucht nach einem „Leben um das Radwerk einer Uhr“ (ebd.) verdeutlicht den Wunsch nach einem geordneten, klar strukturierten Dasein. Er ist sich des Verlustes dessen voll bewußt: „wer ist so geknechtet von den Dingen nach Zusammenhang als ich“ (ebd.). Im Bewußtsein der eigenen Unfähigkeit ist die eigene tatkräftige Ausrichtung an rationalen Prinzipien hier daher primär punktueller Natur.

Ganz anders „Die Insel“: Die Anwendung rationaler Prinzipien mit naturwissenschaftlicher Prägung wird hier als ganzheitlicher Ansatz erprobt – und ebenso deutlich in ihrer Unzulänglichkeit entlarvt. Direkt zu Beginn indiziert die bürokratische Ausdrucksweise der Annahme Rönnes seine rationale Herangehensweise, wobei der Inhalt dieser speziellen Aussage die formale Logik des Vorgehens bereits ironisiert.³²⁹ Indem Rönne über den Zweck seiner ärztlichen Tätigkeit generell und seiner Freizeit speziell nachdenkt, offenbart sich die teleologische, utilitaristische Komponente seines Denkens (vgl. PuA, S. 53). In völliger Übereinstimmung mit der ihm zugeschriebenen Rolle agiert er aus einer Sicherheit heraus, die ihn überhaupt zu einer solchen Fragestellung (und ihrer eindeutigen Beantwortung) befähigt. Entsprechend systematisch ist seine Vorgehensweise: Zunächst stellt er – in faktischer Orientierung an seiner räumlichen Umgebung – den Tatbestand fest, dann wird die nähere Erforschung des noch Unbekannten geplant und in Angriff genommen: „ein elendes Dorf mit Fischern, das allerdings galt es noch näher zu beleuchten.“ (PuA, S. 53) Seine Wahrnehmung ist dabei geprägt von seiner einseitigen Perspektive als Gläubiger des herrschenden Systems: Zum einen idyllisiert er seine Umwelt, zum anderen betrachtet er sie stets unter dem Gesichtspunkt von Kausalität und Nutzen³³⁰, so z. B. die Männer: „Vor einer Kneipe saßen Männer. Ihr Sinn? Sie saßen! Sie gingen nicht, sie schonten Kraft.“ (PuA, S. 54) Die Beantwortung der Sinnfrage verrät wiederum die naturwissenschaftliche Prägung des Mediziners, die empiristische Fokussierung der Physis. Rönnes Bestätigung („jawohl, auf Reize antwortete hier Organisches“ (ebd.)) läßt zudem den Einfluß des Behaviorismus³³¹ erkennen – ein wich-

³²⁹ Die Annahme, „daß dies das Leben sei“, wird von Rönne als berechtigt angesehen aufgrund des ‚Geregelten, staatlich Genehmigten und Vorgeschriebenen‘ seiner Existenz (PuA, S. 53). Formal korrekt wird hier eine Annahme aufgestellt, die im folgenden begründet wird; inhaltlich erscheint diese Begründung des Lebens absurd.

³³⁰ Vgl. **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 124.

³³¹ Der Behaviorismus ist eine Anfang des 20. Jahrhunderts in den USA begründete Richtung, die eine streng an den Naturwissenschaften orientierte Psychologie fordert, die sich auf das empirisch beobachtbare, physikalisch quantifizierbare Verhalten beschränkt und dieses vom Standpunkt ihrer Reiz-Reaktions-Theorie (stimulus-response) betrachtet.

tiges Thema im zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Diskurs –, der im weiteren Verlauf noch deutlicher zum Vorschein kommt.

Rönnes Versuch einer ganzheitlichen Realisation dieses Lösungsansatzes äußert sich vielfältig: in der bewußten Differenzierung zwischen Traum und Realität – wobei die naturwissenschaftlich exakte Betrachtungsweise sich auch in den Traum einschleicht³³² –, in der Wendung gegen alles Vage und der Befürwortung einer ‚sachlichen Verarbeitung‘ des Gegenständlichen (vgl. PuA, S. 55) und in der selbst gestellten Aufgabe mit wissenschaftlichem Experimentcharakter: „an Gegenständen, die er möglichst isoliert unter wenig veränderlichen Bedingungen beobachten konnte, den Begriff nachzuprüfen“ (PuA, S. 55). Allerdings wird bezüglich des Vorhabens einer begrifflich differenzierenden, definitorisch-sprachlichen Erfassung der Wirklichkeit zum ersten Mal deutlich, daß Rönne sich selbst davon löst. Ihm wird der Charakter des Begriffs nur „als Systemwiesel, das Ergebnis eines Denkprozesses, ein allgemeinster Ausdruck“ (ebd.) bewußt, der nicht das Wesen der Sache, in diesem Fall das Meer, trifft. Entgegen des ursprünglichen Vorhabens wird das Wesen nicht durch Abstraktion, sondern Konkretisierung, nicht durch Differenzierung, sondern Entdifferenzierung erfaßt.³³³ Eine ähnliche Umorientierung findet im folgenden Abschnitt der Novelle statt: Zunächst will Rönne mit der Schaffung einer neuen Syntax die Weltanschauung des 19. Jahrhunderts vollenden und fühlt sich der vergangenen Entwicklung verpflichtet (vgl. PuA, S. 56). Diese jahrhundertalte Entwicklung wird als zunehmend *rationale* dargestellt – von der Feststellung des ‚dritten Triebes‘³³⁴ nach Erkenntnis (neben körperlichen und emotionalen Bedürfnissen) bis hin zur Erwähnung Descartes’. Die immer stärker naturwissenschaftliche Prägung dieser die Welt enträtselnden, rational erklärenden Entwicklung wird an Erkenntnissen der Hirnphysiologie und Erkenntnistheorie sowie der behavioristischen Richtung der Psychologie der letzten Jahrzehnte belegt (vgl. ebd.). Trotz Rönnes Akzeptanz dieser Erkenntnisse hat er sie (noch) nicht internalisiert; die Frage, inwiefern sich diese Veränderungen auch in der Sprache dokumentieren, bleibt unbeantwortet.³³⁵ Rönnes darauf folgende Ansprache des Mohns steht allerdings im *Gegensatz* zu dieser rationalen Entwicklung: bildhaft, lyrisch, kaum entschlüsselbar (vgl. PuA, S. 57).

Sowohl bezüglich des Meeres als auch bezüglich der ‚neuen Syntax‘ läßt sich demnach ein Einbruch des Irrationalen, eine gewisse Abkehr von der favorisierten naturwissenschaftlichen Weltanschauung feststellen. Trotz dieser ‚Einbrüche‘, die Rönne eigentlich die Grenzen dieses Lösungsansatzes aufzeigen müßten, versucht er weiterhin, sich auf diesem Wege die Welt zu erklären. Seine Verknüpfung von Psychischem und Physischem wirkt dabei eher komisch als wissenschaftlich: „zwischen Denkanstößen geht der Zahnstocher hin und her.“ (PuA, S. 57) Auch die Konfundierung von wissenschaftlicher Ausdrucks- und Vorgehenswei-

³³² So imaginiert er z. B. „vier bis sechs Fuß hohe Stauden“ (PuA, S. 54).

³³³ Vgl. 4.6.3.2.

³³⁴ Bezeichnenderweise ist dieser dritte Trieb im Norden lokalisiert. Während der Süden in Verbindung mit der Sphäre des Rausches, Traumes, der Regression etc. zu sehen ist, steht der Norden für die Sphäre der Ratio, der Intellektualität bzw. insgesamt „für das Leid verursachende Bewußtsein“ (Vahland, J.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 79).

³³⁵ Auch FACKERT stellt Rönnes ambivalente Haltung gegenüber dem assimilierten, aber auch kritisierten zeitgenössischen „Entwicklungsgedanken“ und „Wissenschaftsglauben“ heraus (Fackert, J.: Nachwort, a. a. O., S. 76).

se mit unwissenschaftlichen sprachlichen Eigenkreationen wie dem ‚herabblauenden‘ Kalbsbraten bzw. wissenschaftlich nicht faßbaren Untersuchungsgegenständen wie dem ‚Morgendlichen‘ (vgl. ebd.) ironisiert diesen Lösungsansatz. Zwar bemüht er sich zwanghaft um Zusammenfassung und logische Verknüpfung, doch ist ihm diese letztlich nicht mehr möglich, zumal sich in ihm Wirklichkeit und Traum durchwachsen, wie Rönne selbst feststellt (vgl. PuA, S. 58) – allerdings ohne sich seine Unfähigkeit bzw. die schon allein daraus resultierende Unmöglichkeit seines Vorhabens einzugestehen. Statt dessen bekräftigt er am Beispiel des Journals noch einmal die kausale Funktionsweise von Reiz und Reaktion als „Schema der Seele“ (ebd.).

Seine rationale, naturwissenschaftlich geprägte Weltsicht erfährt im folgenden zwei weitere Einbrüche des Irrationalen, einmal durch die Frau, einmal durch das Buch Semi Meyers. Wie in „Die Eroberung“ versucht er zunächst, das komplexe Wesen Frau auf ihre biologische Formel zu reduzieren, um sie dann detaillierter zu ‚beformeln‘³³⁶ (vgl. PuA, S. 58f.). Dies gelingt zum einen nicht, weil die Frage, wo „das Prinzip ansetzen und die Zusammenfassung erfolgen“ (PuA, S. 59) soll, ungeklärt ist, zum anderen, weil die Frau in sich widersprüchlich ist, logisch nicht entschlüsselbar scheint und seinem System somit nicht zugeordnet werden kann.³³⁷ Da dieses weltanschauliche System Rönne aber Halt verleiht, versucht er der Bedrohung eines Zusammenbruchs durch Fokussierung auf konkrete Sachverhalte gesellschaftlicher und beruflicher Natur entgegenzuwirken. Diese betreffen ihn als Mitglied der Gesellschaft, wobei das System des staatlichen Gemeinwesens ja mit Rönnes Weltanschauung übereinstimmt. Als die Versuche nicht fruchten, versucht er sich über allgemeine Glaubenssätze, an deren Wahrheit er keinen Zweifel hegt, zu trösten: „Jede Erscheinung hat ihr oberstes Prinzip [...]; es gilt nur festzulegen, welches das ihre ist; das System ist allgütig, es enthält auch sie.“ (PuA, S. 59) Doch auch so unterbleibt eine rationale Bewältigung der Frau: das Empfinden der Sinnlosigkeit und des Chaotischen ihres irrational-kreatürlichen Daseins bleibt dominant (vgl. ebd.).³³⁸

Das folgende Unterfangen, seine Weltanschauung mittels naturwissenschaftlicher Literatur zu festigen, mißlingt ebenfalls: selbst *innerhalb* seines Fachgebietes werden durch das Buch Semi Meyers³³⁹ bislang als gesichert geltende Grundlagen naturwissenschaftlicher Forschung in Frage gestellt: Hier gilt das Gefühl nicht mehr als Empfindung, die als Antwort auf einen bestimmten Reiz hervorgerufen wird, sondern als Geheimnis, dessen Entstehung unent-

³³⁶ Es ist bezeichnend, daß der Begriff der *Formel*, der beformelnden Erfassung der Wirklichkeit als Ausdruck der mathematisch-naturwissenschaftlich geprägten Sichtweise, in dieser Novelle am häufigsten auftaucht: so wird nicht nur die Frau in einer Formel ‚exakt‘ zu erfassen versucht, sondern das kranke Knie erscheint ebenso als Formel der Wirklichkeit (vgl. PuA, S. 59) wie die „Duftkurven“ (PuA, S. 61) am Schluß der Novelle.

³³⁷ Siehe auch *Der Vermessungsdirigent* (1916), in dem der Mann als „das Gehirntier, das logische Wüstenphänomen, die mathematische Lilie“ (SuS, S. 50) der Frau entgegengesetzt wird.

³³⁸ SCHULZ HEATHER verweist auch auf den Zusammenhang zwischen der Frau in „Die Insel“ und der Natur in „Die Reise“ als Verkörperungen von „Unberechenbarkeit und Ungeformtheit“ (Schulz Heather, B.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 57). Die Frau als Symbol des Regressiven wird genauer unter 4.6.3.2 erörtert.

³³⁹ Daß es sich bei dem „Werk eines unbekanntes jüdischen Arztes aus Danzig“, dem „Buch mit farblosem grauen Deckel“ (PuA, S. 60) um Semi Meyers *Probleme der Entwicklung des Geistes* handeln dürfte, wird in der Forschung vielfach belegt, so z. B. bei Zimmermann, C.: Gottfried Benn. Sein Werk in der Dimension von „Wort“ und „Gestaltung“, Bonn 1987, S. 34.

schlüsselbar ist. Dieses unberechenbare Gefühl wird als das Eigentliche des Lebens, als das Primäre gegenüber der Ratio angesehen³⁴⁰, d. h. aber, daß es keine rationale, kausallogische, teleologische Entwicklung gibt – wie Rönne zuvor angenommen hatte –, sondern nur eine irrationale, willkürliche, sprunghafte. Benn selbst schreibt im Essay *Das moderne Ich* von 1920 dazu: „Dieses Buch legt die eigentliche Bresche in das naturwissenschaftliche Prinzip“, indem Meyer „die Entwicklung dar[stellt] als das Prinzip, das nicht abläuft oder entfaltet, sondern auf den vorhandenen Grundlagen schöpferisch das Unberechenbare erbaut.“ (EuR, S. 38) Diese Annahmen zerstören alles, woran Rönne sich in seinem Denken und Handeln orientiert, sie bedrohen das gesamte Weltbild des „Naturwissenschaftlers, Empirikers, Kausalanalytikers“³⁴¹ und seine darauf gründende Identität: „Neuformung des Entwicklungsgedankens [sic] aus dem Mathematischen ins Intuitive –: was aber wurde aus ihm, dem Arzt, gebannt in das Quantitative, dem beruflichen Bejager der Erfahrung?“ (PuA, S. 60)³⁴²

Trotz aller schwerwiegenden Einwände will Rönne an diesem Lösungsansatz unbedingt festzuhalten³⁴³: Wenn auch die Unzulänglichkeit dieser Handhabungsweise der Wirklichkeit durchschaut ist, so rechtfertigt Rönne sein ‚Als-Ob‘-Handeln (siehe Vaihinger) als lebensnotwendig: „mußte er sich nicht zusammenraffen zu analytischen Phänomenen, Empirien, zielstrebigem Gesten, dem ganzen Grauen bejahter Wirklichkeiten, zu einer Hypothese von Realität, die er erkenntnistheoretisch nicht mehr halten konnte, um des Kindes willen, das schon blau war, des Rachens halber, der erstickte, und der Geld abwarf und von Amts wegen?“ (Ebd.) Besonders deutlich wird die Verzweiflung seines fanatischen Festhaltens an rational-naturwissenschaftlichen Prinzipien am Ende der Novelle, als Rönne sich um jeden Preis dazu bekennt: „er schuldete seine Entwicklung einer Epoche, die das System erschaffen hatte, und was auch kommen mochte, dies war er!“ (PuA, S. 61)³⁴⁴ Hier wird das Paradoxe von Rönnes Verhalten, das Irrationale seines Rationalismus entlarvt. Wird der Lösungsansatz dadurch noch einmal implizit in Frage gestellt, so wird diese – die ganze Novelle durchdringende – Kritik im Schlußsatz noch einmal verstärkt, indem Irreales bzw. Irrationales seine rational-exakte Sichtweise durchdringt und solcherart ad absurdum führt³⁴⁵: „eine versickernde Streich-

³⁴⁰ Das heißt nicht, daß das Geistige generell abgelehnt wird: Zum einen verliert es nur seine dominierende Position, zum anderen wird vor allem eine bestimmte Form des Geistigen als Irrweg aufgezeigt: „seine bisherige Ausprägung in der Form logisch-kausalen Denkens, die sich sozusagen totgelaufen hat.“ (Balsler, H.-D.: Das Problem des Nihilismus im Werke Gottfried Benns, a. a. O., S. 45.)

³⁴¹ **Krusche, D.:** Kommunikation im Erzähltext, a. a. O., S. 63.

³⁴² Die autobiographischen Züge Rönnes lassen es als wahrscheinlich erscheinen, daß Benn von Meyers Buch zunächst keineswegs angetan, sondern tief verstört war, so daß MÜLLER-SEIDEL widersprochen werden muß, der schreibt: „Von den Darlegungen dieses Danziger Arztes ist Benn offensichtlich deshalb so angetan, weil der Begriff Entwicklung nicht darwinistisch, nicht kausal und berechenbar aufgefaßt wird, sondern als etwas, das sprunghaft geschieht.“ (Müller-Seidel, W.: Zwischen Darwinismus und Jens Peter Jacobsen, in: Fin de siècle, Hrsg.: K. Bohnen (u. a.), München 1984, S. 157.) Zumindest ist offensichtlich, daß zunächst *nicht* von „Rönnes überaus hohe[r] Wertschätzung dieser Schrift“ (Oehm, H.: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 276) gesprochen werden kann!

³⁴³ Vgl. **Fackert, J.:** Nachwort, a. a. O., S. 80.

³⁴⁴ Es kommt also keinesfalls zu „Ablösungsprozessen“, wie SIEMON annimmt. Entsprechend wird die „Erkenntniskrise“ Rönnes auch nicht überwunden und es ist anzunehmen, daß die „Teilhabe an den Lebensprozessen“ (Siemon, J.: Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 131) durch seine zunehmende Irritation nicht gerade erleichtert wird.

³⁴⁵ Die durchgängige Kritik, die sich auch hier zeigt, läßt PAULERS Interpretation eines von ihm selbst als „völlig untypisch für die Rönne-Texte“ angesehenen (!) „Triumph[es] der empirischen Methode“ (Pauler, T.: Schönheit und Abstraktion, a. a. O., S. 89) unplausibel erscheinen. Auch LIEDE differenziert nicht zwischen Rönnes Festhalten und der Ironie und Kritik des (impliziten) Autors, wenn er sagt, Benn wolle „am Ende der Novelle ‚Die Insel‘ dem Denken in Zahlen und

holzvettel rann teigig über die Stufen eines Anstaltgebäudes unter Glutwerk berechenbarer Lichtstrahlen einer untergehenden Sonne senkrecht in die Erde.“ (Ebd.)

In „Der Geburtstag“ findet dieser Lösungsversuch wie in „Die Reise“ eher punktuell und nur im ersten Drittel der Novelle Anwendung. Die Auflistung verschiedener Fakten zu seiner Person ist nicht nur Ausdruck des Ich-Verlustes, sondern auch des Versuches der Handhabung dessen durch ‚sachliche Verarbeitung‘. Möglicherweise fungiert auch die Abrufung von Wissensbeständen zu Krokus zunächst als Versuch einer naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise der Außenwelt mit dem Zweck, ihrer mittels Beobachtung, Sammlung von Daten etc. habhaft zu werden. Allerdings sind die Wissensbruchstücke zum einen nicht empirischer Art, zum anderen verselbständigen sie sich immer mehr zu lyrisch-assoziativen Bildern des Südlichen (vgl. PuA, S. 42).³⁴⁶ Weder faktische Orientierung noch imaginative Transzendenz dessen sind hier zunächst als bewußt vollzogene, ganzheitlich angewendete Lösungsansätze zu erkennen: Rönne versucht vielmehr, sich nach dem situativ Erforderlichen zu richten. So faßt er hinsichtlich seiner Pflichterfüllung als Arzt den Vorsatz: „die heute ihm entgegretenden Reize und Empfindungen anzuknüpfen an den bisherigen Bestand, keine auszulassen, jede zu verbinden.“ (PuA, S. 43) Das bereits aus „Die Insel“ bekannte naturwissenschaftliche Vokabular der ‚Reize‘ und ‚Empfindungen‘ sowie der Sammlungs- und Verknüpfungsdrang verweisen auf den hier thematisierten Lösungsansatz, der letztendlich einer „Panzerung“ des Ich dienen soll; der Wunsch nach einer Verknüpfung dessen mit „Adlerflug“ (ebd.) weist allerdings bildhaft über die faktische Realität hinaus. Rönne will verschiedene Lösungsansätze miteinander verbinden, um den Erwartungen seiner Umwelt und den Bedürfnissen seiner selbst gleichermaßen gerecht zu werden.

Im folgenden probt er zunächst mittels der Sammlung von Eindrücken im Vergleich mit früheren Erfahrungen die ‚Anknüpfung an den bisherigen Bestand‘: „Ich sammle hin und wieder so kleine Beobachtungen [...] kleiner Beitrag zum großen Aufbau des Wissens und Erkennens des Wirklichen, ha! ha!“ (Ebd.) Nicht nur die Ironisierung der Art des Rönneschen Wissens³⁴⁷ und der im Vordergrund stehende Profilierungsdrang Rönnes³⁴⁸ lassen seine Ausführungen lächerlich erscheinen; auch wird die sogenannte Erkenntnis des Wirklichen im nächsten Abschnitt ad absurdum geführt, indem Rönne die Damen selbst ‚erschafft‘ und ‚umkleidet‘ (vgl. ebd.). Ähnlich wie zuvor bezüglich des Krokus verselbständigen sich die Vorstellungen Rönnes immer mehr und lösen sich so von der Außenwelt. Anders als in „Die Insel“ versucht er im folgenden allerdings kaum noch, aus dieser Welt des Imaginativen zurückzufinden zur Tatsachenwirklichkeit – nur die Erfüllung lebensnotwendiger Bedürfnisse

Begriffen mit gewaltsamer Anstrengung einen Triumph bereiten“ (**Liede, H.:** Stiltendenzen expressionistischer Prosa, a. a. O., S. 244). Dagegen ist KAUSSEN zuzustimmen, der die wachsende Distanz zu wissenschaftlichem Selbstverständnis und eine „Wendung gegen System und Ordnungsdenken“ (**Kaußen, W.:** Spaltungen, a. a. O., S. 70) feststellt.

³⁴⁶ So schreibt auch KAUSSEN: „hier identifiziert Rönne, nachdem er sich ermahnt hat, seines ‚nördlichen Blutes‘ zu gedenken, die Assoziationstechnik zunächst mit dem herkömmlichen ‚Aufbau des Wissens und Erkennens des Wirklichen‘. Tatsächlich aber erzeugt sie Surrealismus: das sich automatisierende Aufsteigen einander alogisch evozierender, affizierender Vorstellungen.“ (**Kaußen, W.:** Spaltungen, a. a. O., S. 71.)

³⁴⁷ Tatsächlich ist dieses ‚Wissen‘ Rönnes über „ein Ästchen Veilchenblut“ völlig belanglos für die Wissenschaft. Dieser ironische Kontrast wird dadurch gesteigert, daß Rönne in falscher Bescheidenheit selbst dessen Bedeutungslosigkeit attestiert, ohne wirklich daran zu glauben (vgl. PuA, S. 43).

³⁴⁸ Vgl. 4.6.2.1.

ruft ihn dorthin zurück: „Fleisch, Ordnung und Erhaltung riefen.“ (PuA, S. 47) Der in der vorangehenden Novelle erprobte ordnende Zugriff, basierend auf einem systematischen Weltbild, wird hier nun vielmehr abgelehnt³⁴⁹: „Welches war der Weg der Menschheit gewesen bis hierher? Sie hatte Ordnung herstellen wollen in etwas, das hätte Spiel bleiben sollen. Aber schließlich war es doch Spiel geblieben, denn nichts war wirklich.“ (Ebd.) Die Ablehnung dieses Lösungsversuches der Krise von Wirklichkeit und Ich wird zudem in der Handhabung des Morellenviertels deutlich: die Bestandsaufnahme dieser häßlichen Wirklichkeit dient letztlich dem Versuch ihrer imaginativen *Überwindung* (vgl. PuA, S. 48ff.).

4.6.3 Wirklichkeit und Ich transzendierende Lösungsversuche

4.6.3.1 Begriffliche Abgrenzung der verschiedenen Aspekte

Während die beiden zuvor erläuterten Lösungsansätze häufig gekoppelt auftreten, aber klar voneinander abgegrenzt werden können, sind die hier zu untersuchenden Lösungsversuche eher als *ein* Komplex zu betrachten. Ziel dieses Lösungskomplexes ist nicht die Stabilisierung des Bestehenden, sondern seine Überwindung. Diese vollzieht sich in von der Lebenswirklichkeit mehr oder minder losgelösten Imaginationen³⁵⁰, die eine Entgrenzung und Verwandlung des Wirklichen und des Ich intendieren³⁵¹. Innerhalb dieses Komplexes gibt es verschiedene Ausprägungen und Schwerpunkte, die eine Differenzierung in verschiedene Aspekte nahelegen. Die gebräuchlichsten, an Benn angelehnten Bezeichnungen dieser Aspekte sind die des Traumes, des Rausches, der Regression und der Kunst³⁵², die bis auf den Rausch einzeln analysiert werden. Der Rausch, der bezeichnenderweise oft in einem Atemzug mit Traum³⁵³, aber auch mit Regression³⁵⁴ oder Kunst genannt wird³⁵⁵, tritt hier nicht unabhängig, sondern als Begleitphänomen der anderen Aspekte auf und wird daher nicht gesondert untersucht.³⁵⁶

³⁴⁹ Die Vergeblichkeit eines solchen systematischen Denkens hat Benn später auch in seiner Rede „Probleme der Lyrik“ thematisiert: „Sie fühlen, daß es mit dem diskursiven systematischen Denken im Augenblick zu Ende ist, das Bewußtsein erträgt im Augenblick nur etwas, das in Bruchstücken denkt“ (EuR, S. 532). Und in „Drei alte Männer. Gespräche“ wird festgestellt: „Weltbild! Immer dies Wort! Es sind doch alles nur Märchen. Augenblick an Augenblick – das ist die Welt.“ (SuS, S. 102)

³⁵⁰ KAUSSEN bemerkt zutreffend, daß sich die Erlösung des Ich „im Zwischenbereich zwischen objektiver Stimulation und subjektiver Verarbeitung [vollzieht]; sie gelingt allein durch die außenweltbedingte, heterogene, z. T. dann imaginativ-fiktive Mischung der Eindrücke und ihre Überhöhung ins Mythische.“ (Kaußen, W.: Spaltungen, a. a. O., S. 52.)

³⁵¹ Dies ist ein wichtiger Unterschied zu den Rollenspiel-Imaginationen unter 4.6.2.1, die eine Reintegration des Ich in die eng umrissene Tatsachenwirklichkeit anstreben.

³⁵² Traum und Rausch werden häufig (fast) synonym verwendet (vgl. z. B. Vahland, J.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 21); RANKL hingegen kontrastiert die Begriffe in Anlehnung an Nietzsche (vgl. Rankl, M.: Rönne als Nihilist der Schwäche, a. a. O., S. 391). Zwar verwendet Benn hier Nietzsches Terminologie, aber z. T. mit anderer Akzentuierung, z. B. indem der Traum mehr dem Bereich des Dionysischen als dem des Apollinischen zugeordnet werden muß. Darüber hinaus werden – wiederum in Anlehnung an Benns Terminologie – auch andere Begriffe verwendet wie Halluzination (vgl. Dickhoff, W. W.: Zur Hermeneutik des Schweigens, a. a. O., S. 148); Wortmagie (vgl. Wolf, A.: Ausdruckswelt, a. a. O., S. 93); Simultan-Vision (vgl. Doktor, T.; Spies, C.: Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 133).

³⁵³ Vgl. z. B. Balsler, H.-D.: Das Problem des Nihilismus im Werke Gottfried Benns, a. a. O., S. 58.

³⁵⁴ So hebt z. B. RAY die Rauschkomponente der regressiven Verwandlung hervor (vgl. Ray, S.: Gottfried Benn: Geschichtspessimismus und Moralvorstellung, Bern (u. a.) 1982, S. 26).

³⁵⁵ Vgl. z. B. Fackert, J.: Nachwort, a. a. O., S. 78.

³⁵⁶ Problematisch erscheint die Deutung bestimmter Imaginationen Rönnes als Erzeugnisse eines Drogenrausches, da textuelle Hinweise auf Drogeneinnahme völlig fehlen. Das Spekulative eines solchen Ansatzes zeigt sich drastisch bei BENDIX, der fast *alles* unter den Vorzeichen des Rausches sieht. So wertet er z. B. Rönnes aggressiven Wunsch, das Land zu besetzen als „Antriebsvermehrung“, die eine „durchaus übliche Phase des Rausches“ darstelle (Bendix, K.:

Eine terminologische Klärung und begriffliche Abgrenzung der drei Bereiche ist insofern sehr schwierig, als Benn selbst diese und verwandte Begriffe gewissermaßen als Chiffren, als „begrifflich nicht faßbare Irrationalismen zu gestalten versucht.“³⁵⁷ Sie sind zudem so eng miteinander verwoben, daß ihre Unterscheidung mehr gradueller als prinzipieller Natur ist. Die jeweilige Ausprägung der Rolle des Bewußtseins und der Loslösung von der tatsächlichen Wirklichkeit fungieren im folgenden Abgrenzungsversuch als Unterscheidungskriterien.

Der Schwerpunkt regressiven Erlebens ist der imaginäre Rückgang des Ich zu früheren bzw. niedrigeren Lebensformen, eine vitalistische Hinwendung zu und rauschhafte Verschmelzung mit primitivem, archaischem, oft animalisch instinkthaftem oder vegetativ unbeeußtem Dasein. Dieser Erlebnisinhalt begründet sich durch die ersehnte Auflösung des Bewußtseins, Reaktion auf die tiefgreifenden Wirklichkeitszweifel und das Verzweifeln am zwanghaft reflektierenden, als defizitär und zerfallend erfahrenen Selbst. Offensichtlich wird eine starke Regressionssehnsucht bereits im frühen Gedicht „Gesänge“ (1913): „Oh, dass wir unsre Ur-ur-ahnen wären / Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.“ (Ged., S. 47)³⁵⁸ Indem der Verlust der sozialen und dinglichen Wirklichkeit im Zusammenhang mit dem ‚Zerfall der tragenden Rinde‘ bzw. mit Funktionsstörungen des eigenen Hirns (z. B. Gedächtnisverlust) steht, zielt die Auflösung des problematischen Bewußtseins zugleich auf die Aufhebung der Entfremdung zwischen Ich und Welt, der Grenzen zwischen Innen und Außen. Letztlich soll hierdurch die verlorene Daseinstotalität in der Imagination rekreiert werden.³⁵⁹ Die Regression strebt die ‚participation mystique‘ des Ich an, d. h. „ein psychisches Aufgehen in die Umwelt der Natur in der Epiphanie“³⁶⁰. Zwar gibt es laut Benn „nur den Einsamen und seine Bilder, seit kein Manitu mehr zum Clan erlöst. Vorbei die mystische Partizipation, [...], aber ewig die Erinnerung an ihre Totalisation.“ (EuR, S. 96) Diese Erinnerung kann, da der Mensch nach Bennis Ansicht ja „die Reste und Spuren früherer Entwicklungsstufen“ (ebd., S.

Rauschformen und Formenrausch, a. a. O., S. 50). Als Rönne sich nach dem fehlgeschlagenen Eroberungsversuch ins Moos wühlt, tritt laut BENDIX die „Wirkung des Rauschgiftes“ ein (ebd., S. 61). Auch der Wirklichkeitszerfall wird als Folge des Drogenkonsums interpretiert (vgl. ebd., S. 81). BENDIX' Argument, daß man anders bestimmte Textstellen nicht verstehen könne, verweist auf eine verkürzte Sichtweise, die die Bedeutung von Chiffrierung, Verschlüsselung, Polyvalenz und der dadurch bedingten Unverständlichkeit als konstituierende Merkmale moderner Prosa erkennt. Zu letzterem vgl. auch **Baßler, M.:** Die Entdeckung der Textur : Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916, a. a. O., zu Benn besonders S. 102ff, 155ff.; vgl. **Zangemeister, W. H.:** Prismatischer Infantilismus, in: Gottfried Bennis absolute Prosa und seine Deutung des „Phaenotyps dieser Stunde“, a. a. O., S. 65.

³⁵⁷ **Simon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 11.

³⁵⁸ Auch in vielen anderen Gedichten manifestiert sich ein deutliches Regressionsverlangen. Siehe z. B. BIELEFELDS Bemerkungen zum „Reise“-Gedicht (vgl. **Bielefeld, M.:** Bestätigung tiefster Zerrüttung. Zum Reise-Motiv und seiner Bedeutung bei Gottfried Benn, in: Text & Kritik, Hrsg.: H. L. Arnold, H. 44, 1985, S. 55).

³⁵⁹ SCHRÖDER schreibt mit Blick auf Bennis Sozialisation: „In der individual-mythischen Kulmination und Vibration eines momentanen ästhetischen Zustands hat das erzählende Ich sein sozialpsychologisches, erkenntnistheoretisches und religiöses Ausstoßungserlebnis, den Verlust seiner Geborgenheit in einem universal geordneten, statischen Kosmos rückgängig gemacht und kompensiert.“ (**Schröder, J.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 46.) Gegen eine einseitige Herleitung der Regression aus Bennis Sozialisation wendet sich KRULL: „Es kommt vielmehr darauf an, die regressiven Wunschbilder als durch Literaturstudium gewonnene, pessimistische Geschichtsentwürfe – und damit als literarische (im doppelten Sinne) Konstruktionen – zu erkennen. Auf dieser weitaus vermittelteren Ebene wäre dann auch die Frage nach der Gebundenheit der Phantasiebilder an psychophysische Prädispositionen Bennis neu zu stellen.“ (**Krull, W.:** Prosa des Expressionismus, a. a. O., S. 25.) Zweiteres erklärt auch, warum die Schilderung der primitiven Regression selbst nicht primitiv ist. Das die Regression nur imaginierende Subjekt ist und bleibt ein intellektuelles und beschreibt seine Regression entsprechend. Dem entsprechen die Orte, an denen die Regression meist stattfindet: Park und Garten als bearbeitete, kultivierte Natur.

³⁶⁰ **Rumold, R.:** Gottfried Benn und der Expressionismus, a. a. O., S. 133.

119) in sich trägt, in Momenten der ‚Lockerung der Ratio‘ (vgl. EuR, S. 118) aufgerufen und zeitlich begrenzt wieder erlebt werden.³⁶¹ Die Rückbindung des Imaginären an die Wirklichkeit bleibt erkennbar in seiner Objektgebundenheit an die Natur generell oder die Frau im speziellen.

Die Vorstellungsinhalte des Traums sind vor allem die des vielzitierten Südkomplexes.³⁶² Dieser von Benn wie der Forschung oft verwendete Begriff trägt den mannigfaltigen Facetten des ‚Südlischen‘ in Benns Werk Rechnung: er umfaßt Vorstellungen des Mediterranen wie Strand, Meer, Licht, Wärme usw., die sinnlich-natürliches, ursprüngliches Leben symbolisieren. Motive der Antike, des Kultischen und des Mythischen bilden weitere Versatzstücke des Südkomplexes. Eine zentrale Position in dieser ästhetischen Welt nimmt zudem die Farbachiffre Blau ein.³⁶³ Der Drang zum Elementaren wie auch die in die Vergangenheit zurückweisenden Imaginationen lassen die Affinität zu bzw. die partielle Überschneidung mit regressiven Vorstellungsbereichen erkennen.³⁶⁴ Benn spricht in seinem *Bekanntnis zum Expressionismus* vom „Weg nach innen [...] zu den Schöpfungsschichten, zu den Urbildern, zu den Mythen“ (EuR, S. 268). So impliziert auch der Traum eine „Loslösung vom Gehirn“³⁶⁵, aber nicht als gänzliche Aufgabe des Menschseins wie in der genuinen Regression, sondern als Aufgabe der rationalen, „logisch-empirischen“ Denkfunktionen zugunsten von prälogischen, „halluzinatorisch-kongestiven Mechanismen“ (EuR, S. 452). Während die Regression die völlige Zerstörung der „Bewußtheit, ewig sinnlos, ewig qualbestürmt“ ersehnt, intendiert der Traum ihre Überwindung im Sinne einer *Ableitung* „in ligurische Komplexe“, die dann sowohl zu einem gesteigerten Bewußtsein, zur „Überhöhung“ des Lebensgefühls führen kann, aber wiederum auch zum „Verlöschen im Außersich des Rausches oder des Vergehens.“ (SuS, S. 154) Eine gegenüber der Regression graduell stärkere Ablösung von der Wirklichkeit wird darin sichtbar, daß der Traum zwar meist durch reale Phänomene ausgelöst wird, sich dann jedoch verselbständigt. Der Schwerpunkt liegt hier weniger auf einer Aufhebung der Entfremdung zwischen Ich und Welt in der imaginierten Verschmelzung mit der natürlich-kreatürlichen Umwelt; der Verlust der dinglichen und personalen Umwelt wird vielmehr durch eine Konzentration auf das eigene Ich mit seinen inneren Vorstellungsbeständen

³⁶¹ Vgl. **Wolf, A.:** Ausdruckswelt, a. a. O., S. 93. EIFLER hebt die Affinität dieser Bennschen Ansichten zu denen C. G. Jungs hervor (vgl. **Eifler, M.:** Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik, a. a. O., S. 68).

³⁶² So schreibt z. B. GRIMM, daß die Welt des Traumes „dem Süden im weitesten Sinne angehört“ (**Grimm, R.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 49).

³⁶³ Benn bezeichnet Blau als das „Südwort“ schlechthin, als „Exponent des ‚ligurischen Komplexes‘“ und „Hauptmittel zur ‚Zusammenhangsdurchstoßung‘, nach der die Selbstentzündung beginnt“ (PuA, S. 274). Diese Funktion von Blau wird in der Forschung bestätigt: vgl. **Grimm, R.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 28; vgl. **Wirtz, U.:** Die Sprachstruktur Gottfried Benns, Göttingen 1971, S. 150; vgl. **Doktor, T.; Spies, C.:** Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 134. GRIMM hat in seiner ausführlichen Analyse der farblichen Chiffre zudem dokumentiert, daß Blau innerhalb dieses ganzen Lösungskomplexes auftaucht, d. h., „daß die Farbe Blau nicht nur die einzelnen Vorgänge der Vermischung, der Halluzination, des Eingehens ins Animalisch-Vegetative und den Bereich der Kunst zu bezeichnen vermag, sondern auch in der Lage ist, dies alles in seiner Gesamtheit zu erfassen.“ (**Grimm, R.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 40.)

³⁶⁴ So schreibt auch ØSTBØ: „Beiderseits, sowohl in der geographisch wie in der biologisch orientierten Ausprägung südlicher Motive, ist also ein markanter Zug ins Ursprüngliche, ins Elementare bemerkbar. Das drängt sich vor allem in den Evokationen kultisch-ritueller und sinnlich-ekstatischer Seinserlebnisse auf“ (**Østbø, J.:** Expressionismus und Montage, a. a. O., S. 146f.; vgl. auch ebd., S. 151f., S. 150).

³⁶⁵ **Wirtz, U.:** Die Sprachstruktur Gottfried Benns, a. a. O., S. 89.

„kompensiert“. Die Bruchstücke der Realität dienen nur noch als „äußere Staffage, eine Art Startbahn der Phantasie“³⁶⁶, als ‚building material‘ für Rönnes innere Wirklichkeit³⁶⁷.

Traum und Kunst voneinander abzugrenzen ist insofern schwieriger als die Differenzierung zwischen Traum und Regression, da Kunst hier primär den künstlerischen Schaffungsprozeß³⁶⁸ in Bezug auf den Traum meint. Während die von Rönne erlebte Imagination, der Traum, gleichsam das Rohmaterial bildet, ist die Formung des Traums³⁶⁹, seine sprachliche Realisation, sein Ausbau in Richtung einer autonomen künstlerischen Welt als Kunst zu verstehen.³⁷⁰ Neben der ausgeprägteren Rolle des Bewußtseins des Ich als konstruktiv schöpferisches Subjekt, das den Verlust der Wirklichkeit und des Ich produktiv umformt, ist auch die Loslösung von der Wirklichkeit deutlicher erkennbar. Diese äußert sich darin, daß die Vorstellungsinhalte weniger als Phänomene einer die reale Welt nachahmenden Wirklichkeit erfahren werden, sondern als rauschhaft-ästhetisches *Wort*-Erlebnis. Das Wort entwickelt eine Eigendynamik als Auslöser einer assoziativen Vielfalt von Vorstellungsinhalten, als Träger synchron-diachroner Fülle: „Botanisches und Geographisches, Völker und Länder, alle die historisch und systematisch so verlorenen Welten hier ihre Blüte, hier ihr Traum – aller Leichtsinn, alle Wehmut, alle Hoffnungslosigkeit des Geistes werden fühlbar aus den Schichten eines Querschnitts von Begriff.“ (PuA, S. 274)³⁷¹ Indem das dichterische Wort frühere, ‚verlorene Welten‘ in sich aufbewahrt und evoziert – wenn der ‚Wort-Künstler‘ hierfür empfänglich ist –, offenbart sich wiederum die Verbindung zwischen Regression und Kunst.³⁷² Im Unterschied zum genuinen regressiven Akt erlebt das Ich diese ursprünglichere Wirklichkeit erst durch die *Sprache*. Das bedeutet, „daß der sprachliche Vorgang des Provozierens, des Hervorbringens von Welt in den Gang der Sprache, [...] nicht angemessen verstanden werden kann als eine Art Anpassen der Sprache an eine als schon fertig dastehend gedachte Welt, sondern daß er von sich selbst her Welt allererst sprachlich erschafft, indem er sie ‚wirklich‘ macht.“³⁷³ Indem im Kontext des Verlustes des allgemeinen wie des sozialen Umweltbezuges die Funktionalität der Sprache als Kommunikations- und Abbildungsinstrument der Wirklichkeit problematisch wird, ‚antwortet‘ die Kunst insbesondere auf diese Komponente der Krise.

³⁶⁶ Hillebrand, B.: Benn, a. a. O., S. 156.

³⁶⁷ Vgl. Rumold, R.: Gottfried Benn und der Expressionismus, a. a. O., S. 114.

³⁶⁸ OEHMS Aussage, daß im Mittelpunkt der Rönne-Novellen „der ästhetische Produktionsprozeß steht und noch nicht so sehr der Formgedanke im Sinne einer absoluten Werkgestalt“ (Oehm, H.: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 274), wird zugestimmt.

³⁶⁹ In seinem „Bekenntnis zum Expressionismus“ schreibt Benn zur expressionistischen Kunst, seine eigene Kunst implizit reflektierend: „Diese innere Realität und ihr unmittelbares Aufsteigen in formale Bindungen, das ist ja wohl die in Frage stehende Kunst“ (EuR, S. 264). Im Vorwort zu *Ausdruckswelt* beschreibt Benn die neu erzeugte Wirklichkeit als „provokiertes Leben aus Traum und Reiz und Stoff“ und die Vollendung dessen als Kunst (SuS, S. 248).

³⁷⁰ Die enge Verbindung zwischen Traum und Kunst heben auch SIEMON, FACKERT und GRIMM hervor (vgl. Siemon, J.: Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 141; vgl. Fackert, J.: Nachwort, a. a. O., S. 67; vgl. Grimm, R.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 24).

³⁷¹ Diese und andere Aussagen dieses ungefähr zehn Jahre nach *Gehirne* veröffentlichten Textes *Epilog und Lyrisches Ich* sind zum Großteil schon im Zyklus verwirklicht bzw. anhand des Zyklus nachvollziehbar.

³⁷² Vgl. auch Kügler, H.: Weg und Weglosigkeit, a. a. O., S. 74; vgl. Hillebrand, B.: Benn, a. a. O., S. 147.

³⁷³ Oehlenschläger, E.: Provokation und Vergewaltigung, a. a. O., S. 56. VÖLKER stellt fest, daß die innere Wirklichkeit Rönnes „erst durch den Akt der sprachlichen Artikulation und Gestaltung [realisiert wird].“ (Völker, L.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 32.) MEISTER konstatiert: „Totalität des Wortes bedeutet nicht nur, daß ‚alles, was geschieht‘, Wort wird, sondern vor allem, daß alles nur im und durch das Wort geschieht.“ (Meister, U.: Sprache und lyrisches Ich, a. a. O., S. 73.)

Sprache wird eine neue Funktion zugeordnet: die des tendenziell autoreferentiellen Ausdruckssystems³⁷⁴, des Mittels zur Zusammenhangsdurchstoßung der Wirklichkeit und zum Eintritt in eine ästhetische Sphäre ‚neuer‘, tieferer Wirklichkeit.

Abschließend muß betont werden, daß die hier getroffene Unterscheidung der drei Aspekte des Wirklichkeit und Ich transzendierenden Lösungsansatzes in erster Linie pragmatischen Wert besitzt hinsichtlich einer übersichtlicheren Darstellung dieses Komplexes. Im konkreten Text kann sie oft nicht eindeutig getroffen werden, da die drei Bereiche vielfach miteinander verknüpft sind bzw. ineinander übergehen. Der Traum als ‚Mittler‘ zwischen Kunst und Regression, mündet oft in regressives oder künstlerisches Erleben³⁷⁵: So beschreibt GRIMM, wohin die „Schau der aus dem eigenen Innern stammenden Bilder Rönnes“ führen kann: „Eine Möglichkeit besteht also darin, den Traum zu realisieren; das führt zur Kunst. Es gibt aber noch eine andre [...]: die völlige Hingabe an das Unbewußte, ein Entsinken selbst noch aus der Sphäre der Bilder zum reinen Dahindämmern im Animalisch-Vegetativen.“³⁷⁶ Die enge Verzahnung aller Aspekte wird in Benns späterer, doch bereits im Frühwerk erkennbarer Annahme deutlich: „gewisse Gehirne realisieren in gewissen Zeitabständen ihre Träume, die Bilder des großen Urtraums sind, in rückerinnerndem Wissen. Diese Realisation vollzieht sich in ‚Stein, Vers, Flötenlied‘, dann entsteht Kunst; manchmal nur in Gedanken und Ekstasen.“ (EuR, S. 378)³⁷⁷ Trotz aller Überschneidungen ist der heuristische Nutzen dieser Unterscheidung unbestreitbar und für eine differenzierte Herangehensweise an diesen Lösungskomplex unabdingbar. Besonders engen Kopplungen der Bereiche untereinander wird allerdings im folgenden dadurch Rechnung getragen, daß die entsprechenden Textstellen unter allen relevanten Gesichtspunkten (kurz) erörtert werden: bei Regression und Traum hinsichtlich des jeweiligen Vorstellungsinhaltes, bei der Kunst hinsichtlich ihrer spezifischen sprachlich-ästhetischen Realisierung.

4.6.3.2 Regression

In der Anfangsnovelle, in der die Krisen- und nicht die Lösungsthematik dominiert, ist entsprechend der Lösungsansatz der Regression nur ansatzweise erkennbar. So wird die Wahrnehmung „an Rosen ist jedes Haus gelehnt“ (PuA, S. 19) von DOKTOR/SPIES als Anzeichen eines regressiven Zugs in Rönnes Wahrnehmung interpretiert: „Die Proportionswahrnehmung des Kindes neigt interessanterweise auch dazu, dem Größeren, dem Augenfälligeren, den

³⁷⁴ DICKHOFF spricht hier auch von der „Idee nicht-instrumenteller Sprache magischer Präsenz“ (Dickhoff, W. W.: Zur Hermeneutik des Schweigens, a. a. O., S. 184).

³⁷⁵ Indem der Künstler den Traum formt und sich ihm nicht in Emphasen der Entgrenzung hingibt, ist das Rauschelement der Kunst insgesamt geringer als das der Regression. So schreibt Benn selbst über den ‚Kunstträger‘: er „lebt nur mit seinem inneren Material, für das sammelt er Eindrücke in sich hinein, d. h. zieht sie nach innen, so tief nach innen, bis es sein Material berührt, unruhig macht, zu Entladungen treibt. [...] Er ist kalt, das Material muß kaltgehalten werden, er muß ja die Idee, die Räusche, denen die anderen sich menschlich überlassen dürfen, formen, d. h. härten, kalt machen, dem Weichen Stabilität verleihen.“ (PuA, S. 330) Der Rausch der Vermischung ist ein anderer als die (durchaus erkennbare) Berausung am dichterischen Wort.

³⁷⁶ Grimm, R.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 22. Auch WOLF verweist darauf, daß sich die Imagination „einerseits als Einbruch vorrationaler Schichten in das Bewußtsein, schockartig und rauschhaft und andererseits über Wort- und Sprachmagie als konstruktive Akte“ (Wolf, A.: Ausdruckswelt, a. a. O., S. 99) einstelle. Allerdings differenziert WOLF hier nicht zwischen Benn und Rönne.

³⁷⁷ Der sprachlich nicht (im ‚Vers‘) realisierte Traum bleibt ‚Gedanke‘, die rauschhafte Hingabe an den ‚Urtraum‘ im regressiven Akt ist ‚Ekstase‘: hier wird neben der Verzahnung aller Komponenten auch ihre Eigenständigkeit sichtbar.

Vorzug darin zu geben, Ursache von etwas anderem zu sein, auch da, wo das den physikalischen Gesetzmäßigkeiten widerspricht. Bezüglich Rönnes Wahrnehmung kann man also von einer latenten Regressivität sprechen.³⁷⁸ Ob die Rosen aber tatsächlich das Augenfälligere gegenüber dem Haus darstellen, sei dahingestellt. Rönnes Feststellung der Haltlosigkeit hinter den Augen, des Zerfalls der tragenden Rinde (vgl. PuA, S. 21) kann möglicherweise im Kontext anderer Aussagen Benns ebenfalls als erster Hinweis auf Regression gewertet werden³⁷⁹; sie ist hier jedoch als Klage, als Ausdruck der Verlusterfahrung konzipiert und noch nicht als regressiver Lösungsversuch. Erst sein apathisches Daliegen und die damit verbundene Absage an jede menschliche Aktivität, ist als regressiver Akt zu verstehen³⁸⁰: „Was ihm allein noch ‚Halt‘ gibt, ist ein rein kreatürliches, ganz unbestimmtes Lebensgefühl, zu dem er auch nur Zugang findet, indem er die Haltung absoluter Passivität und Ruhe einnimmt“³⁸¹. Hier empfindet er so etwas wie Verbundenheit mit seiner animalisch-natürlichen Umwelt: „Außer ein paar Vögeln war er das höchste Tier. So trug ihn die Erde leise durch den Äther und ohne Erschüttern an allen Sternen vorbei.“ (PuA, S. 23)³⁸² Da er nicht ewig so liegen bleiben kann, kann diese Regression ihm auch nur vorübergehend Halt geben.

In „Die Eroberung“ ist Rönnes Wahrnehmung seiner selbst als Blüte und als Pore, „aus der es grünen wollte“ (PuA, S. 27) erstes deutliches Anzeichen regressiver Imagination. Nach verschiedenen Versuchen sozialer Eingliederung ‚integriert‘ er sich dann in einem regressiven Akt in die ihn umgebende Natur, ähnlich wie in „Gehirne“ eingeleitet durch sein Einnehmen einer horizontalen Lage, hier im Herabsinken auf den moosigen Waldboden. Dort wird „Rönnes Vorstellung der Integration zu einer fast alle körperlichen Sensorien ansprechenden Halluzination.“³⁸³ So heißt es: „Und im Schauer seiner Haut, im Sprunge seiner Glieder, im Trunk der Augen, in seines Ohres Rausch: er als der Blüten eine, er, als der Tiere Beischlaf, unter einem Himmel, unter einer Nacht –“ (PuA, S. 29). Die völlige Verschmelzung des Ich mit der Natur wird zum einen durch dieses umfassende Sinneserlebnis, zum anderen durch die Identifikation mit vegetativem und animalischem Sein gleichermaßen und nicht zuletzt durch die Betonung der Einheit des Himmels und der Nacht demonstriert. Diese „Befreiung vom Be-

³⁷⁸ **Doktor, T.; Spies, C.:** Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 152.

³⁷⁹ In mehreren Texten verweist Benn auf die Hirnrinde als entwicklungsgeschichtlich jüngeren Teil gegenüber dem älteren, primitiveren Hirnstamm, der als der zentralere, wesentlichere Teil herausgestellt wird (vgl. z. B. EuR, S. 114, S. 123f.). Der Zerfall der Rinde kann somit sinnbildlich als Beginn der Regressionsbewegung verstanden werden, zumal Benn in der Hirnrinde die logischen Denkopoperationen und das Gedächtnis lokalisiert (vgl. **Kieruj, M.:** Zeitbewußtsein, Erinnern und die Wiederkehr des Kultischen, a. a. O., S. 174). Merkmale des Regressiven sind Prälogik und Vergessen des Derzeitigen zugunsten des Früheren. Allerdings ist nicht bekannt, ob Rönne sich bei der Niederschrift von *Gehirne* bereits mit diesen Hirntheorien auseinandergesetzt hatte. Zwar schreibt er bereits 1910 über die Hirnrinde (vgl. EuR, S. 16), aber erst in den 30er Jahren explizit über diese Hirntheorien, ihre regressiven Implikationen und damit zusammenhängende Aspekte wie das genealogische Prinzip der Persönlichkeit, Hyperämie etc. (vgl. EuR, S. 91ff.)

³⁸⁰ Siehe auch die Beschreibung im Essay *Provoziertes Leben*: „Aus verdeckten Zentren, aus der Tiefe steigt es auf: ruhen, nie mehr sich bewegen -: Rückenlage, Regression, Aphasie. Stunden erfüllen sich mit gestillten Begierden, als wesenloses Leben hinzudämmern. Wer das tierisch nennt, verkennt die Lage: es ist unter dem Tier“ (EuR, S. 370).

³⁸¹ **Völker, L.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 21.

³⁸² **BÖHME** bemerkt zutreffend: „Die Raumordnung, die hier entwickelt wird, ist keine qualitative mehr. Sie bezieht sich nicht teleologisch auf eine ausgezeichnete Stellung des Menschen im Kosmos. ‚Höchstes Tier‘ ist Rönne ‚außer Vögeln‘, die höher fliegen als er auf dem Hügel liegt.“ (**Böhme, H.:** Ich-Verlust und Melancholische Haltung bei Gottfried Benn, a. a. O., S. 75.)

³⁸³ **Doktor, T.; Spies, C.:** Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 204.

wußtsein”³⁸⁴ im rauschhaften Erlebnis der Entgrenzung und Verwandlung des Ich ist wiederum ein vorübergehendes Ereignis.

Allerdings folgt ein weiteres Ereignis regressiver Art, in dem (fiktive) Realität und Imagination ineinander greifen. Initiiert wird das erotisch aufgeladene Erlebnis wiederum durch Rönnes Drang nach einer horizontalen Lage: „Er aber spürte die Hände alle auf den Hüften, den Drang, sich abzuflachen auf die Erde, die Zuckungen, das Zusammenströmen und den Aufwuchs, und plötzlich stand vor ihm die Schwangere.“ (PuA, S. 30) Diese wird folgendermaßen beschrieben: „breites, schweres Fleisch, tiefend von Säften aus Brust und Leib; ein magerer, verarmter Schädel über feuchtem Blattwerk, über einer Landschaft aus Blut, über Schwellungen aus tierischen Geweben, hervorgerufen durch eine unzweifelhafte Berührung.“ (Ebd.) Die Schwangere vereint in sich pflanzliche und tierische Natur, Mütterlichkeit³⁸⁵ und Sexualität; ihre triebhafte Ursprünglichkeit und ihre offensichtliche Fruchtbarkeit lassen sie als „a personification of the Life Force“³⁸⁶, als eine „Inkarnation der Gaia“³⁸⁷ erscheinen. Der unterentwickelte Schädel symbolisiert die Nichtigkeit des Bewußtseins in primitiv-natürlichem Dasein, die Absage an die Ratio in der Regression, die Rönne im Anschluß an diese Begegnung vollzieht: „Da sprang er eine an, brach sie auf, biß in Gebein [...] und verging an einer Hüfte, erstürmt von einem fremden Rund. –“ (Ebd.) Die Regressivität offenbart sich zum einen im animalisch-gewalttätigen Charakter des sexuellen Aktes, zum anderen aber auch darin, daß Rönne letzten Endes erobert *wird* – Indiz der Selbstaufgabe in der regressiven Entgrenzung und Vermischung.

So sieghaft dieser Triumph des ‚Blutes‘³⁸⁸ über das ‚Hirn‘ zunächst sein mag – der Morgen stößt „rot und sieghaft“ hervor –, so ist die vorübergehende, sexuelle Eroberung doch der geplanten umfassenden Eroberung nicht gleichzusetzen³⁸⁹. Als Rönne dieses Scheitern bewußt wird, empfindet er Trauer und Resignation, die die folgende Regression abwerten: „Am Abend als ich ausging, schien ich mir noch des Schmerzes wert. Nun mag ich unter Farren liegen, die Stämme anschielen und überall die Fläche sehen.“ (Ebd.) Die regressive Aufgabe der eigenen Persönlichkeit zeigt sich in der Bereitschaft zur Aufgabe humaner Fähigkeiten wie der des aufrechten Ganges in bewegungslos-horizontaler Lage.³⁹⁰ Dazu kommt die Auflösung des trennscharfen Blickes, an dessen Stelle eine entdifferenzierte Sichtweise tritt³⁹¹, die in der

³⁸⁴ **Fackert, J.:** Nachwort, a. a. O., S. 71.

³⁸⁵ Dazu bemerkt VAHLAND: „Benns regressive Utopie des Ursprünglich-Mütterlichen ist zugleich ein Moment seiner Zivilisationskritik“ (**Vahland, J.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 92).

³⁸⁶ **Dierick, A. P.:** Nihilism and ‚tierische Transzendenz‘ in Gottfried Benn’s *Gehirne*, a. a. O., S. 217.

³⁸⁷ **Doktor, T.; Spies, C.:** Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 148.

³⁸⁸ Das Blut als Bild ursprünglicher, vitaler, unbewußter Lebenskraft findet in *Gehirne* entsprechend häufig im Kontext der Regression Verwendung. Zum Schlüsselbegriff des Blutes vgl. z. B. **Balsler, H.-D.:** Das Problem des Nihilismus im Werke Gottfried Benns, a. a. O., S. 58; vgl. **Fackert, J.:** Nachwort, a. a. O., S. 71.

³⁸⁹ Vgl. **Pauler, T.:** Schönheit und Abstraktion, a. a. O., S. 70, 72.

³⁹⁰ Das Liegen unter Farn kann dabei zum einen ein Dasein noch *unter* dem Farn bedeuten, den Wunsch nach einem Dasein auf sub-vegetativer Ebene, zum anderen aber auch als Dasein unter ‚Seinesgleichen‘ verstanden werden.

³⁹¹ **DOKTOR/SPIES** zeigen den Unterschied dieser Sichtweise zu der des Beginns auf, der auch die Differenz zwischen geplanter und erreichter Eroberung akzentuiert: „Steht also zu Beginn der Novelle die Darstellung eines auf Kontraste und Helligkeitsabstufungen hin selektierenden Wahrnehmungsvorganges, der verschiedene Helligkeitspartien im Sehfeld vergleichend differenziert, so nimmt Rönne am Ende der Novelle – bewußt – eine Sehfeldbeeinflussung vor, die auf Entdifferenzierung ausgerichtet ist; er will schielen“ (**Doktor, T.; Spies, C.:** Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 207).

Wahrnehmung der Fläche sowohl eine Vereinheitlichung des Diversen als auch einen Verzicht auf räumliche, dreidimensionale Wahrnehmung bedeutet. Die Entgrenzung wird auch innerhalb der anschließenden Imagination der niedersinkenden Türen manifest. Nochmals betont Rönne die Differenz zwischen der geplanten Eroberung und der ‚tatsächlichen‘ Regression: „Ich wollte eine Stadt erobern, nun streicht ein Palmenblatt über mich hin.“ (PuA, S. 30) Ob diese Einsicht als Kritik am ordnend-rationalen, sozial integrativen Eroberungsversuch zu Beginn gemeint ist³⁹², ist fraglich. Sie drückt zunächst das Mißlingen der erwünschten Eroberung aus und degradiert damit implizit die Regression als erfüllenden Lösungsansatz. Das mit dem Scheitern einhergehende Gefühl der absoluten Minderwertigkeit verstärkt diesen Eindruck.³⁹³ Zudem endet die Novelle nicht mit der Regression, sondern das Einwühlen ins Moos, das Empfinden seiner selbst als Pflanze (vgl. ebd.) weicht Rönnes Imitation der Gärtner. Einen vollwertigen Ersatz „für die mißlungene soziale Integration“ scheint die „Vereinigung mit dem Vegetativen“³⁹⁴, wie PAULER annimmt, also nicht zu bieten.

Wie in „Die Eroberung“ spielt auch in „Die Reise“ die Frau eine wichtige Rolle im Kontext regressiven Erlebens. Zu Beginn ist es ein Mädchen, das in Rönne die Vorstellung regressiv-südlichen Fühlens hervorruft: So weisen zum einen die analogen Formulierungen der weißen Brust des Mädchens und der blauen Brust des Meeres, zum anderen die auf Rönne bezogenen Verben des Prangens und Strömens (vgl. PuA, S. 33f.) in ihrer engen Verbindung von Mensch und Natur auf die Regressivität des Imaginierten hin. Die Verwirklichung dieser Vorstellung durch die Reise bleibt jedoch bekanntlich aus Angst vor den gesellschaftlichen Konsequenzen aus. Die zweite Begegnung mit der Frau als Auslöser tendenziell regressiven Erlebens hat Rönne nach dem Gespräch am Mittagstisch. Die „Huren“ mit ihrer „Verheißung aus der Reife des Bluts“ symbolisieren animalische Sexualität, deutlich auch in ihrer Bezeichnung als „Tiere“ (PuA, S. 36). Sie ermöglichen eine Form rauschhaft regressiven Erlebens: „Eine kannte ich, die war an einem Tag von Männern einem Viertelhundert der Rausch gewesen, die Schauer und der Sommer, um den sie blühten.“ Die Vereinigung mit der Natur, sichtbar in der Frau als ‚Sommer‘ und dem ‚Blühen‘ der Männer, läßt „das Wirkliche“ (ebd.) geschehen, nach dem sich auch Rönne sehnt, das aber wieder nicht eingelöst wird. Die Sehnsucht nach regressiver Verschmelzung wird überlagert von Rönnes Ängsten: So wünscht er sich die Geborgenheit der Natur und nimmt das Blau des Himmels als „mütterlich“ wahr – gleich darauf aber „übermannte ihn schon die Not.“ (PuA, S. 37) Er fürchtet das „Ungeformte“ und das „Uferlose“ (ebd.), hier explizit die Natur, implizit auch die Frau betreffend.³⁹⁵

³⁹² Vgl. **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 107. Ähnlich denkt KAUSSEN, indem er annimmt, die Stadt biete einfach in anderer Form als erwartet die erhoffte Heimat (vgl. **Kaußen, W.:** Spaltungen, a. a. O., S. 65).

³⁹³ Auch Benn selbst betont im Rückblick das *Scheitern* der Eroberung und die Regression als Konsequenz dessen: „die Stadt konnte er nicht erobern, seine Lage ließ es nicht mehr zu“ und: „Also nach der zentralen Zerstörung das Vegetabilische.“ (PuA, S. 314)

³⁹⁴ **Pauler, T.:** Schönheit und Abstraktion, a. a. O., S. 73.

³⁹⁵ Siehe auch SCHULZ HEATHERS Beschreibung dieser Ambivalenz: „Dieser Komplex [des Weiblichen] steht Erlösung versprechend dem schmerzhaften männlichen Bewußtseinsbereich gegenüber, wird aber auch als dumpfer formloser Bereich schon in der Frühlyrik manchmal negiert“ (**Schulz Heather, B.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 55).

Die Wahrnehmung der Frau als natürlich triebhafte Kreatur³⁹⁶ zeichnet sich auch in folgender Beschreibung der „Damen“ ab: „Blühen, Züngeln, Fliedern der Scham aus Samt und Bänder über Hüften.“ (PuA, S. 37f.) Trotz dieser erotischen Stimulanz läßt Rönne erst gar keine regressiven Träume aufkommen, sondern versucht, das Erscheinungsbild der Frau nüchtern und rational zu beschreiben. Dann jedoch ist seine Sehnsucht nach einem simplen, ursprünglichen Dasein so stark, daß sie plötzlich in regressives Erleben mündet: „Da, durch die helle dünne Luft, in die die Knospen ragten, und unter dem ersten Stern, kam eine Frau vorbei und roch blau und langte Rönne nach dem Schädel und legte ihn tief in den Nacken, bettend, und über der Stirn stand die frühe Nacht.“ (PuA, S. 38) Wie in „Die Eroberung“ ist es die hereinbrechende Nacht, die Dämmerung, die die festen Konturen der Dinge auflöst, in der sich die Regression vollzieht. Wie in den ersten beiden Novellen ist es die horizontale Lage des Körpers bzw. hier des Kopfes, Bild der Erniedrigung und ‚Abschaltung‘ des Bewußtseins, die das regressive Erleben begünstigt. Das Blau erinnert an das Mädchen zu Beginn³⁹⁷ und den ‚mütterlichen‘ Himmel³⁹⁸, die synästhetische Verbindung von Sehen und Riechen illustriert die Entdifferenzierung in sinnlicher Wahrnehmung.

Die Ambivalenz dieses Lösungsansatzes, die bereits am Ende der vorigen Novelle zutage tritt, wird hier noch offensichtlicher, indem Rönne sich zunächst weniger glücklich als vielmehr bedroht fühlt: Zwar wünscht er sich den Zusammenhang der Dinge, doch die regressive Art der Zusammenhangsstiftung in der Entgrenzung empfindet der schluchzende Rönne als „schweifende[s] Gewässer, tief, dunkel und veilchenfarben, aus dem Aufklaff einer Achsel – mich stäubt Zermalmung an.“ (Ebd.)³⁹⁹ Dann jedoch wird die Vereinigung des Diversen in der Auflösung des Einzelnen in Rönnes regressiv-expressiver Wahrnehmung ins Positive gewendet: Es erscheint als ästhetisch Schönes, das die Transzendierung des Bestehenden ermöglicht: „es verdichtet sich die Entrückung; die Sträucher schmelzen – welches Vergehn!“ (Ebd.) Starres löst sich, Kultur (Stadt) und Natur (Regen, Frühlingsgewölke) verbinden sich; erst so wird Rönne die imaginäre Reise „durch Aue und Land“ (PuA, S. 39) ermöglicht und die „vorher noch als bedrohlich empfundene Natur wird ‚brüderlich‘ und bietet ‚Versöhnung‘ an.“⁴⁰⁰ Die regressive Verfassung Rönnes wird auch zu Beginn des nachfolgenden Kino-Erlebnisses spürbar: „Einrauschte er in die *Dämmerung* eines Kinos, in das *Unbewußte* des Parterres.“ (Ebd., Hervorhebungen V. H.)⁴⁰¹ Rönnes synästhetisches Erleben und Formulierungen wie

³⁹⁶ SIEMON sieht die Frau als „Chiffre für Natürlichkeit und sinnliche Lebensnähe“, die dem Mann „den Ausstieg aus den rationalen Bewußtseinsschichten [ermöglicht].“ (Siemon, J.: Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 118.)

³⁹⁷ Vgl. auch **Pauler, T.:** Schönheit und Abstraktion, a. a. O., S. 77.

³⁹⁸ Hier wird die regressiv-erotische Bedeutungskomponente des ‚Südwortes‘ Blau manifest. Die enge Verbindung zwischen dem sogenannten Südkomplex und der Regression zeigt sich übrigens schon früh in *Heinrich Mann. Ein Untergang:* „Wie es stürmt: immer tiefer in den Süden: von Lippen über Brüste in den Schoss.“ (PuA, S. 16)

³⁹⁹ Rönne spürt, daß die Regression etwas an ihm zu zermalmern droht. Dazu schreibt Benn im Rückblick: „Was verfällt denn? Nicht vielleicht doch nur eine historisch überlagernde, jahrhundertlang unkritisch hingenommene Oberschicht, und das andere ist das Primäre? Das Rauschhafte, das Ermüdbare, das schwer Bewegbare, ist das nicht vielleicht die Realität? Wo endet der Eindruck und wo beginnt das Unerkennbare, das Sein? Wir sehen, die Frage nach der anthropologischen Substanz liegt unmittelbar hier vor, und sie ist identisch mit der Frage nach der Wirklichkeit.“ (PuA, S. 319)

⁴⁰⁰ **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 121.

⁴⁰¹ Auch das laut Benn im Menschen verankerte Primäre, Frühe ist Teil des Unbewußten, das in der Regression wieder zum Vorschein kommt und damit bewußt gemacht wird. Das Unbewußte wird im zeitgenössischen (wie auch im früheren) geistesgeschichtlichen Kontext mehrfach als Objekt des Künstlers angesehen. So verweist auch Freud auf die Fähigkeit

„Hingebung; [...] ein Zusammenschluß; Betastungen“ verweisen ebenfalls darauf. Der Film selbst wird entsprechend als „mythische Wucht“ empfunden, in die Rönne eingetreten ist. Doch auch dieses Glück ist ‚zerbrechlich‘ (vgl. ebd.), und die zuvor geäußerte Angst vor der Bedrohung des Ich erweist sich als nicht unbegründet: Die „blauen Buchten“ (PuA, S. 40), die an die ‚blaue Brust des Meeres‘ zu Beginn erinnern, ‚benagen‘ den ‚zerfallenden‘ Rönne – die regressive Transzendenz vertieft die Depersonalisation.

In „Die Insel“ sind die Indizien regressiver ‚Aktion‘ zunächst sprachlicher Natur. Die erste regressive Sprachbewegung – begünstigt durch eine leicht regressive Verfassung Rönnes⁴⁰² – bezieht sich auf den Begriff des Meeres und erscheint aus zwei Gründen positiv: Zum einen ist die Bedrohung gegenüber der Person minimiert, da die Sprache und nicht die Person einer ‚Regression‘ zu ihren Ursprüngen unterzogen wird. Zum anderen erbringt die zuerst erprobte wissenschaftliche Präzisierung des Begriffes kein befriedigendes Resultat, die regressive Annäherung hingegen schon.⁴⁰³ Hier sinken also die Begriffe herab (und nicht Rönne); es ist der Begriff des Meeres, der dahin zurückwandert, „wo es unabsehbare Wässer gab [...]“. Leise schwand der Drang, es schärfer aufzurichten, es unantastbarer zu umreißen gegenüber Dünen und einem See. Leise fühlte er ihn vergessen, ihn zurückerstatten an seine Wesenheit, an die Möve [sic] und den Tang, den Sturmgeruch und alles Ruhelose. – – –“ (PuA, S. 55) Wie Rönne selbst sich in der Regression aus dem System der kategorialen Wirklichkeit löst, löst sich hier das Wort aus dem System konventioneller Sprache, das auf dem Prinzip paradigmatisch-syntagmatischer Abgrenzung beruht. Das Wesentliche des Begriffes wird erst in der entgrenzenden Sicht des Phänomens – die allerdings eine gewisse Regression der Person im ‚Vergessen‘ des rational definitorischen Dranges impliziert – in seinen originären Zusammenhängen erfaßt.⁴⁰⁴ Schließlich mündet die sprachliche Regression „in die Tiefe der sprachlosen Innerlichkeit“⁴⁰⁵, d. h. sie geht über in Schweigen.

Der zweite Versuch einer sprachlich adäquaten Erfassung der Wirklichkeit, die Anrede des Mohns, weist ebenso regressive Züge auf. Der Mohn selbst ist als Sinnbild des Rausches und „Blume des Vergessens“⁴⁰⁶ zugleich ein Symbol des Regressiven: Die regressive Konnotation des Mohns wird in Benns Gesamtwerk mehrfach deutlich, so z. B. in folgendem Ge-

des Künstlers, „das Tagesbewußtsein zu überschreiten, um zu den unbewußten Gedanken vorzustoßen. Freud stützt seine These ab mit der Autorität eines Dichters, der über den Verdacht surrealistischen Delirierens hoch erhaben ist: Friedrich Schiller. In einem Brief an Körner betont Schiller die Bedeutung des freien Assoziationsflusses vor der verengenden Rigidität der Verstandestätigkeit.“ (Wyss, B.: Trauer der Vollendung, a. a. O., S. 311.)

⁴⁰² So heißt es: „Er fühlte sich leicht und durchsichtig und schien sich nicht mehr unsauberer zu sein als ein bewegter Stein, als ein abgerundeter Block, gehalten von einer leichten Organisation.“ (PuA, S. 55) Die ‚leichte Organisation‘ verdeutlicht in diesem Kontext wiederum die ‚glockerte‘ Ratio; die Transparenz des empirisch-lebensweltlichen Ich ermöglicht eine Öffnung hin zu früherem, archaischem Sein, ein aus diesem ‚primären‘ Bestand schöpfendes, frei assoziierendes Sprachschaffen (vgl. auch 4.6.3.4).

⁴⁰³ Regression ist also auch als Reaktion auf die Krise der Sprache zu verstehen als „ein notwendiges Zurückkehren in die Ebene vor jeglicher Begriffsbildung, vor der Einführung eines unhaltbar gewordenen ordnenden Prinzips.“ (Ebd., S. 90) JAPP sieht diese Sprache, die „auf den Reichtum eines vor- oder außerlogischen Sprechens“ zielt, in der Tradition der Moderne: So galt auch Rimbauds früheres „Projekt der sogenannten Voyant-Briefe [...] der Schaffung einer neuen Sprache, in der die Befreiung der Sinne über die Herrschaft der Vernunft triumphieren sollte“ (Japp, U.: Literatur und Modernität, a. a. O., S. 329).

⁴⁰⁴ Vgl. Oehlenschläger, E.: Provokation und Vergegenwärtigung, a. a. O., S. 136.

⁴⁰⁵ Oehm, H.: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 277.

⁴⁰⁶ Schünemann, P.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 58.

dicht von 1915: „O Mittag, der mit heißem Heu mein Hirn / Zu Wiese, flachem Land und Hirten schwächt, / Daß ich hinrinne und, den Arm im Bach, / Den Mohn an meine Schläfe ziehe“ (Ged., S. 79). Hier hebt er als „Dynamit des Dualismus“ und „der Farbenblinde“ (PuA, S. 57) definitorisch systematisierende Differenzierung auf, die bezüglich des Meeres durch Rönnes schwindenden analytischen Drang hinfällig wurde. Der so gesehene Mohn ermöglicht Rönne, indem er ihn mit seinen regressiven Charakteristika affiziert – Rönne ist „hingesunken“ an und „angeblüht“ (ebd.) vom Mohn –, eine momentane ‚participation mystique‘. Alle Grenzen zwischen ihm und seiner Umwelt sind kurzzeitig aufgehoben, sichtbar im Bild räumlicher Entgrenzung: „und nun: wo bin ich nicht?“ (Ebd.)⁴⁰⁷

Dann jedoch erfolgt die Regression als ungewollter Einbruch in Rönnes rationales Weltbild, betrifft ihn nicht nur indirekt über die Sprache, sondern direkt seine Person und wird solcherart als Bedrohung empfunden: in der Begegnung mit der Frau. Diese erscheint zunächst weniger als natürlich-animalisches, sondern schlicht als irrationales Wesen, dessen Verhalten er rational nicht nachvollziehen kann.⁴⁰⁸ Die daraus resultierende Angst vor dem „Strom, der herangurgelte, ihn aufzulösen“ (PuA, S. 59) ist der Angst vor der Auflösung durch das Ungeformte und Uferlose der Natur in der vorangehenden Novelle allerdings vergleichbar. Im weiteren Verlauf wird dann auch der natürlich-primitive Charakter der Irrationalität der Frau immer deutlicher: Nun wird die Frau als „das Strömende“ bezeichnet, also mit dem ungeformt bedrohlichen Strom der Natur identifiziert. Auch sie ist (laut Rönne) ungeordnete, noch nicht kultiviert-gebändigte Natur; sie wird als unzivilisiertes Wesen wahrgenommen, dessen ‚Behaarung‘ Animalität symbolisiert: „Ihre Hüfte, wenn sie neben ihm ging, rauschte wie das Sinnlose und ihre Schulter war behaart vom Chaos.“ (Ebd.) Die Primitivität der Frau wird am Schluß des Textes auch dadurch deutlich, daß das ‚Stets-Sein‘ der Frau der epochalen ‚männlichen‘ Entwicklung entgegengesetzt wird: d. h. die Frau hat sich nicht weiterentwickelt, ist ursprünglich-natürlich geblieben. Rönne, der sich der rationalen Entwicklung verpflichtet fühlt, wehrt sich gegen eine Hinwendung zum Irrationalen bzw. Vorrationalen⁴⁰⁹, da er ja mit seinem Intellekt die Wirklichkeit zu meistern versucht. So ist auch der unwillentlich hervorgerufene Traum, der dahingehend regressive Züge aufweist, daß Rönne und die Frau „tierisch und verloren“ im vorgestellten Land „Säfte und Hauch“ vergießen (PuA, S. 61), nur ein vorübergehendes Augenblickserlebnis.

In „Der Geburtstag“ ist der regressive Lösungsansatz hauptsächlich in Verbindung mit Traum und Kunst zu sehen. Regressive Momente des Traums sind daran erkennbar, daß dessen Bilder quasi aus ‚archaischem‘ Bestand aktiviert werden: „Erinnerungsbild an Erinnerungsbild gereiht, dazwischen rauschten die Fäden hin und her.“ (PuA, S. 44) Allerdings gehen diese ‚Erinnerungsbilder‘ noch nicht so weit zurück, daß von einer tatsächlichen Regres-

⁴⁰⁷ Siehe auch Bennis Beschreibung des „frühen Erlebnis[ses] des Überall und des Ewigseins“ als Moment des Regressiven im Zuge der momentanen Lösung des „logische[n] Oberbau[s].“ (EuR, S. 118)

⁴⁰⁸ So schreibt auch DIERICK: „woman appears to be the opposite of intellect and form, which explains why Rönne quickly attempts to ‚tame‘ her, to integrate her into his system“ (Dierick, A. P.: Nihilism and ‚tierische Transzendenz‘ in Gottfried Benn’s *Gehirne*, a. a. O., S. 216).

⁴⁰⁹ Rönne wehrt sich in dieser Novelle bekanntlich gegen alles Irrationale, so auch die propagierte Irrationalität im Buch Meyers. Dort ist das Irrationale aber nicht Signum vorrationaler Regression, sondern *nachrationaler* Theorie.

sion zu primitivem, animalischem oder vegetativem Dasein gesprochen werden kann. Schließlich verstärken sich die regressiven Komponenten der ‚südlichen‘ Vorstellung Edmées⁴¹⁰, so daß diese in ein solches Erleben mündet⁴¹¹, in dem die (imaginäre) geschlechtliche Liebe zur umfassenden Daseinsverschmelzung wird: „Im Garten wurde Vermischung. Nicht mehr von Farben hallte das Beet, Bienengesumm nicht mehr bräunte die Hecke. [...] Kronen lösten sich weich, Kelche sanken ein, der Park ging unter im Blute des Entformten. Edmée breitete sich hin. Ihre Schultern glätteten sich, zwei warme Teiche.“ (PuA, S. 46) Die synästhetische Wahrnehmung, die Auflösung des Einzelnen in der Vereinigung und die Beschreibung des Menschlichen als Vegetatives sind deutliche Indizien der Regression. Die Konsequenz dessen ist wiederum eine Intensivierung der Depersonalisation, die während des Regressionserlebnisses selbst weniger ins Bewußtsein dringt, aber danach: „nun verwirrte sich das Gefüge, es entsank fleischlich sein Ich –“ (PuA, S. 46).

Rönnes Reaktion darauf ist jedoch, anders als in der letzten Novelle, nicht Abwehr. Er ist bereit, den Preis der „Negation des menschlichen Selbstbewußtseins“ zu zahlen – zugunsten des momentanen „Gefühl[s] der Zugehörigkeit zum Dasein“ bzw. „zugunsten eines bewußtlosen Lebens im Augenblick.“⁴¹² Wie in „Die Eroberung“, doch ohne Trauer, entscheidet er sich willentlich zur Aufgabe des eigenen Bewußtseins und damit seiner selbst als autonom denkender und handelnder Person. Diese Ich-Aufgabe wird dabei, wie in den anderen Novellen, in Bildern des Zerfalls des Hirns – Stirn, Schläfe und Haupt verweisen darauf – ausgedrückt: „Tiefer bettete er den Nacken in das Maikraut, das roch nach Thyrsos und Walpurgen. Schmelzend durch den Mittag kieselte bächern das Haupt. Er bot es hin: [...]. Da lag es [das Hirn]: kaum ein Maulwurfshügel, mürbe, darin scharrend das Tier.“ (PuA, S. 47)⁴¹³ Gegen Ende der Novelle wird das vorläufige Ende des noch einmal evozierten südlichen Traums wieder von einem Depersonalisationserlebnis begleitet, das regressiv Züge trägt: „Kam Venedig, *rann* er über den Tisch. Er fühlte Lagune, und ein *Lösen*, schluchzend. Scholl dumpf das Lied aus alten Tagen des Dogen Dandolo, *stäubte* er in ein warmes *Wehn*.“ (PuA, S. 50, Hervorhebung V. H.) Die kursiv gedruckten Wörter deuten nicht nur die Auflösung Rönnes als Person an, sondern auch den Übergang von personalem in natürliches Sein. Die regressiv Komponente des eingeschlagenen (Lösungs-)Weges zum imaginären Land der Kunst wird zum einen durch den „Mohn“ als Herkunftsort, zum andern im Schlußbild durch Rönnes Eintauchen in ‚seine‘ Natur sichtbar: „Da schwang sich einer in seine Ernte, Schnitter banden ihn, gaben Kränze und Spruch. Da trieb einer, glühend aus seinen Feldern [...]: er, Rönne.“ (PuA, S. 51)

⁴¹⁰ DOKTOR/SPIES vergleichen Edmée mit der Schwangeren in „Die Eroberung“: „Die visionäre Figur Edmée Denso in *Der Geburtstag* spornt Rönne zu sexuellen Phantasien an, und sie ist ebenfalls mit Charakteristika der mythologischen Erdmutter ausgestattet“ (Doktor, T.; Spies, C.: Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 149).

⁴¹¹ DIERICK sieht die Südvision als Anfang dessen: „But the regression must be taken much further, all the way to the domain of vegetation“ (Dierick, A. P.: Nihilism and ‚tierische Transzendenz‘ in Gottfried Benn’s *Gehirne*, a. a. O., S. 218).

⁴¹² Siemon, J.: Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 138.

⁴¹³ „Thyrsos und Walpurgen“ verweisen auf das rauschhaft-sinnliche Element der Regression, indem die Walpurgis-Nacht als magisches, rauschhaft-enthemmtes Treiben sowie die Bacchantinnen, deren Stab als Thyrsos bezeichnet wird, assoziiert werden. Zugleich wird in dieser Rekurrenz auf Mythisches die Rückwendung der Regression zu einem anderen, prälogischen Sein betont.

4.6.3.3 Traum

In „Gehirne“ geht der Schlußmonolog Rönnes über in ein bildhaftes Sprechen, in dem die Welt des Traums erstmals ansatzweise aufscheint:

Was ist es denn mit den Gehirnen? Ich wollte immer auffliegen wie ein Vogel aus der Schlucht; nun lebe ich außen im Kristall. Aber nun geben Sie mir bitte den Weg frei, ich schwinde wieder – ich war so müde – auf Flügeln geht dieser Gang – mit meinem blauen Anemonenschwert – in Mittagsturz des Lichts – in Trümmern des Südens – in zerfallendem Gewölk – Zerstäubungen der Stirne – Entschweifungen der Schläfe. (PuA, S. 23)

Diese Textpassage wirkt zunächst so unverständlich, daß die beiden Deutungsweisen, die am deutlichsten das Befremden des Lesers signalisieren, nicht völlig abwegig erscheinen: So schreibt IRLE: „Der Ausweg, den Rönne findet oder in den er getrieben wird, ist Wahnsinn.“⁴¹⁴ Dagegen spricht jedoch zum einen, daß Rönne seine Situation dem Chefarzt zu Beginn des Gesprächs verständlich schildern kann (vgl. ebd.) und seine endgültige Lösung aus der Gesprächssituation mit der Bitte um Freigabe des Weges bewußt vollzieht. Zum anderen legt der zyklische Kontext eine Interpretation dieses Zustands als den *momentaner* imaginativer Entrückung nahe, der zwar implizit die Krise Rönnes verdeutlicht und einen ungewöhnlichen Lösungsversuch darstellt, aber nicht wie ein Ausbruch des Wahnsinns anmutet.⁴¹⁵ Der zweite ‚befremdete‘ Erklärungsversuch ist die Annahme der Drogeneinnahme Rönnes: „Man kann das nur einigermaßen verstehen, wenn man sich die typischen Erscheinungen, die unter Drogeneinfluß auftreten, immer wieder vor Augen hält.“⁴¹⁶ Da jegliche Hinweise auf einen Drogenkonsum Rönnes fehlen⁴¹⁷, bleibt diese Deutung allerdings reine Spekulation. Beide Autoren befassen sich nicht detailliert mit dem, was Rönne im einzelnen sagt. Auch wenn die lyrisierten Satzfragmente sich einer eindeutigen Dechiffrierung entziehen, ist eine differenziertere Analyse durchaus möglich, die dem Gesagten in seiner Komplexität gerechter wird.

Zunächst benennt Rönne seinen Wunsch, aus der Schlucht aufzufliegen und seinen derzeitigen Zustand des Lebens im Kristall. Der Flug aus der Schlucht könnte die Transzendenz des Wirklichen symbolisieren und die zunächst daraus resultierende Erstarrung des Ich⁴¹⁸ im Bewußtsein der völligen Isolation. CEDARGREN hingegen assoziiert die Schlucht mit dem Unbewußten und deutet den Vorgang des Auffliegens als „Drang, alles durch das Bewußtsein (die Wissenschaft) zu erklären“⁴¹⁹. Das ‚Im-Kristall-Leben‘ würde in diesem Sinne eine Existenz in der Sphäre der Ratio bedeuten, die als Gefängnis empfunden wird. Rönne findet einen Ausweg aus diesem – sei es in der Isolation oder der Ratio – erstarrten Dasein. Er ‚schwingt‘ wieder, d. h. er transzendiert die empirische Wirklichkeit – der bereits ‚beflügelt‘ wahrge-

⁴¹⁴ **Irle, G.:** Rausch und Wahnsinn bei Gottfried Benn und Georg Heym, a. a. O., S. 105f.

⁴¹⁵ Versteht man das ‚Leben im Kristall‘ im Sinne der Benn vertrauten Jungschen Traumpsychologie als „archetypischen Ausdruck von Isolation in der Geisteskrankheit, aber auch eine gesteigerte Geistigkeit“ (**Rumold, R.:** Gottfried Benn und der Expressionismus, a. a. O., S. 131), so würde der Aus- und Aufbruch aus dem Kristall hin zur imaginierten Welt des Südens einen nur vorübergehenden Zustand des ‚Wahnsinns‘ anzeigen. Weitere Deutungsmöglichkeiten siehe unten.

⁴¹⁶ **Bendix, K.:** Rauschformen und Formenrausch, a. a. O., S. 40.

⁴¹⁷ Vgl. 4.6.3.1.

⁴¹⁸ FACKERT verweist auf die Tradition der Symbolik des Kristalls als eine „bis auf Dante zurückführbare Symbolik der Erstarrung“ (**Fackert, J.:** Nachwort, a. a. O., S. 65).

⁴¹⁹ **Cedargren, C. J.:** Sprache und Struktur in der dichterischen Prosa Gottfried Benns, a. a. O., S. 25.

nommene Gang ist der letzte reale Bezugspunkt der Außenwelt – und nutzt diese Loslösung produktiv, indem er sich einer imaginären inneren Wirklichkeit zuwendet: „Nicht in der ‚Verhirnung‘, sondern in Vision und Rausch erhofft das Ich Lösung und Erlösung aus der Erstarrtheit“⁴²⁰. Hier verwendete Bilder wie das des blauen Anemonenschwertes versinnbildlichen die Synthese aus Destruktion und Konstruktion⁴²¹: „kategoriale Müdigkeit, die Verfestigung der Hirnrinde durch logische Verklammerung, rationale Verengung von Stirn und Schläfe“⁴²² werden aufgelöst im Bild der Zerstäubungen und Entschweifungen. Zugleich scheint die Welt des Traumes bereits bruchstückhaft im Bild der ‚Trümmer des Südens‘ auf. Versatzstücke des Ikarus-Mythos sind in Rönnes Assoziationskette implementiert (siehe Rönnes ‚Flug‘ und den ‚Mittagsturz des Lichts‘), allerdings in angedeuteter Umwertung.⁴²³ Resümierend kann festgehalten werden: „Hier sind die ‚Worte und Themen der Zeit‘, des Aufgangs des Südens im Zerfall und Untergang einer allein durch die geirnlische Logik gesetzten ‚Wirklichkeit‘, in konzentrierter Wortassoziation vereint.“⁴²⁴

In „Die Eroberung“, in der sich sowohl Anwendungsformen rationaler Prinzipien, Ersatzformen sozialer Integration und regressive Akte finden, spielt der Traum als eigenständiges Phänomen keine Rolle. Einzig im Kontext der beiden letztgenannten Lösungsversuche finden sich Anmutungen des Traums. So erscheint Rönne die Stadt südlich: „Du wächst nicht auf, Du schwillst oben nicht an, alles das ermüdet so. Du bist so südlich; Deine Kirche betet in den Abend, ihr Stein ist weiß, der Himmel blau. Du irrst an das Ufer der Ferne, [...] schon umschweifst Du mich.“ (PuA, S. 25) Die Verbindung zwischen Südkomplex und Stadt ist dabei nicht nur durch die explizite Erwähnung des Südlichen, die weiße Kirche und den blauen Himmel gegeben. Auch das Wort ‚oben‘, das in „Gehirne“ auf das Gehirn verweist⁴²⁵, symbolisiert die untergeordnete Rolle des Hirns, indem die Stadt ‚oben nicht anschwillt“⁴²⁶; ihre Entgrenzung erinnert an den die Grenzen der Wirklichkeit überschreitenden Traum und ihr Umschweifen an die Entschweifung am Ende von „Gehirne“. Rönne scheint hier eine Realisation des Südlichen nicht in Loslösung von, sondern innerhalb der Wirklichkeit zu ersehnen und zu imaginieren – er hat bezeichnenderweise bei der Schilderung der Stadt seine Augen *geschlossen* –, eine Sehnsucht, die sich bekanntlich nicht erfüllt. Ein weiteres Moment des Traums findet sich am Ende der Novelle in Rönnes regressivem Verhalten: „Die Türen sanken nieder, die Glashäuser bebten, auf einer Kuppel aus Kristall zerbarst ein Strom des unverlierbaren Lichts: – so trat er ein –.“ (PuA, S. 30) Hier verweisen der Kristall und der ambivalen-

⁴²⁰ **Scholz, I.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 90. Vgl. auch **Ihekweazu, E.:** Wandlung und Wahnsinn, a. a. O., S. 335.

⁴²¹ Vgl. **Böhme, H.:** Ich-Verlust und Melancholische Haltung bei Gottfried Benn, a. a. O., S. 72.

⁴²² **Hillebrand, B.:** Benn, a. a. O., S. 148.

⁴²³ Vgl. **Fackert, J.:** Nachwort, a. a. O., S. 65f. An diesem Beispiel wird deutlich daß es Benn „weder um die Nacherzählung bestehender Mythen, noch um die Schaffung neuer [geht], sondern um ein ästhetisches Verfahren, das die Bestände des Mythos als Reservoir für dichterische Themen verwendet, als Erlebnisäquivalente und Evokationen nutzen kann.“ (**Meister, U.:** Sprache und lyrisches Ich, a. a. O., S. 46.) Auch **STEINMETZ** konstatiert: „Mythen werden deshalb zum Fundus für Anspielungen und Versatzstücke im Text. Eine irgendwie geartete metaphysische Identitätsgarantie qua Sinnstiftung kann ihnen so nicht mehr zukommen.“ (**Steinmetz, M.:** Fernando Pessoa und Gottfried Benn, a. a. O., S. 299.)

⁴²⁴ **Rumold, R.:** Gottfried Benn und der Expressionismus, a. a. O., S. 101.

⁴²⁵ Siehe: „Es schwächt mich etwas von oben. Ich habe keinen Halt mehr hinter den Augen.“ (PuA, S. 21)

⁴²⁶ Der Stadt werden so auch regressive Züge zugeschrieben. Siehe auch die Beschreibung zuvor: „es war ein Abstieg in der Stadt, sie ließ sich sinken in die Ebene, sie entsteinte ihr Gemäuer einem Weinberg zu.“ (PuA, S. 25)

te, zugleich zerberstende wie unverlierbare Lichtstrom wiederum auf die destruktiv-konstruktive Evokation des Südlichen am Ende der Anfangsnovelle.

In „Die Reise“ steht der Traum als Lösungsversuch ebenfalls nicht im Vordergrund. Rönnes als bedrohlich empfundene Labilität erlaubt zwar die beiläufige Thematisierung des Traums, doch nicht seine Verwirklichung. So äußert sich der Traum fast schon in der Negation in Form selbstzweiflerischer, implizit verneinter Fragen: „War er der Träumer denn, weich streifend den Hang [...]? Trat an die Maikastanie vielleicht er, den Ast beklopfend mit dem Hornmesser, bis in Saft vom Zweige die Rinde glitt und wurde die gehöhlte Flöte? Gesänge, hatte er sie? War er vielleicht der Freie, der in Segeln schritt, und überall die Erde, löschend mit seinem Blick?“ (PuA, S. 37) Hier wird weniger der Inhalt des Traums thematisiert, als der Träumer selbst bzw. die Voraussetzung bzw. Bedingung des Traums: So muß sich der Träumer zum einen von der Wirklichkeit lösen: er streift den Hang nur, er ‚löscht‘ die Erde mit seinem Blick, er ist frei, durch die Umwelt gleitend und nicht in ihr verankert. Zum anderen formt er – wobei der Träumer zum Künstler wird – das Wirkliche um, instrumentalisiert es buchstäblich zur Erzeugung von Kunst, hier illustriert am Beispiel der Flöte. Die Nähe von Traum und Kunst wird zudem durch die Gesänge unterstrichen, die an die lyrisierte Sprache des Traums erinnern. Eine weitere Form des nicht verwirklichten Traums offenbart sich in Rönnes Sehnsucht danach, initiiert durch die in der Sonne glitzernden Bahngleise⁴²⁷: „Oh, daß es eine Erde gab, wirklich grün, stark irden, silbern verfernt, über die Augen strichen, wie ein Flügel und Städte, flache, weiße, an Küsten, die man hinnahm, liebte und vergaß.“ (PuA, S. 38) Auch hier ist Rönne noch nicht dazu bereit, sich seinen Wunschvorstellungen hinzugeben.

Außerdem wird deutlich, daß die Sehnsucht nach südlichem Traum nicht Rönnes einzige Sehnsucht ist: sie ist z. B. dem Wunsch „nach einer klaren logischen Säuberung“, nach dem Dasein als „erzene[r] Mann“ (ebd.) gleichgeordnet, erscheint somit nicht als exklusiver Ansatz, sondern steht gleichberechtigt neben den Lösungsversuchen rationaler Prinzipien und sozialer Integration. Rönne sehnt sich sowohl nach der Transzendenz wie der Bewältigung der Alltagswirklichkeit. Ähnlich wie in den beiden ersten Novellen ‚sieg‘ allerdings der transzendierende Lösungskomplex, der am Ende dieser Novelle in der Gesamtheit seiner Ausprägungsformen repräsentiert wird. Der ‚alltagstaugliche‘, im Leben stehende Rönne wird substantiell durch ‚blaue Buchten‘ und ‚kicherndes Licht‘ bedroht – doch der ‚südliche‘, der schöpferische Rönne ist noch nicht „negativ verendet“, sondern erschafft sich „an den hellen Anemonen des Rasens entlang“ (PuA, S. 40) im bruchstückhaften Bereich des südlichen Traums. Das Licht, die Bläue, die Anemonen und das Zerfallsmoment verweisen wiederum, noch deutlicher als das Ende von „Die Eroberung“ auf den Schluß der Anfangsnovelle.⁴²⁸ Das am Ende von „Die Eroberung“ im ‚unverlierbaren‘ Licht angedeutete Merkmal der Beständigkeit des Südlichen wird hier im Bild der Unvergänglichkeit des Meeres⁴²⁹ bekräftigt.

⁴²⁷ Vgl. **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 117.

⁴²⁸ Vgl. **Cedargren, C. J.:** Sprache und Struktur in der dichterischen Prosa Gottfried Benns, a. a. O., S. 27.

⁴²⁹ Das Meer fungiert dabei laut ØSTBØ „als eine Art ‚Generalnenner‘ in einem Chiffrensystem, wo verschiedene Ausprägungen des Blaus, des Flächenhaft-Ausgedehnten, des Verfließens und des Eintauchens eine ursprüngliche Ganzheit oder das sehnsüchtige Streben danach evozieren.“ (**Østbø, J.:** Expressionismus und Montage, a. a. O., S. 157.)

In „Die Insel“ manifestiert sich der Traum zunächst in Form einer bewußten Freizeitgestaltung, die die Wirklichkeit nicht solcherart transzendiert, daß diese über der Hingabe an den Traum vergessen bzw. substituiert würde: „Ich habe etwas freie Zeit, sagte er sich, jetzt will ich etwas denken. Also, eine Insel und etwas südliches Meer. Es sind nicht da, aber es könnten da sein: Zimtwälder.“ (PuA, S. 54) Die strikte Trennung zwischen Traum und Wirklichkeit wird im Laufe der Vorstellungskette allerdings tendenziell aufgehoben: „Ja, das war eine Insel, die in einem Meer vor Indien lag. Es nahte sich ein Schiff [...]. Der Zimtwald, dachte der Reisende, und der Zimtwald, dachte Rönne.“ (Ebd.) Aber die Wirklichkeit bleibt schon dadurch zumindest hintergründig präsent, daß Rönne auf der Insel eine Insel imaginiert. Er löst sich nicht tiefergehend von seiner tatsächlichen Umwelt.⁴³⁰ Indem Rönne sich dem Traum nicht ausliefert, sondern im *Bewußtsein* zu träumen träumt, findet hier keinerlei rauschhafte Entgrenzung statt.⁴³¹ Sehr schnell setzt sich zudem wieder Rönnes faktisch-reflexive Ausrichtung durch. Diese erfährt kurzzeitig einen weiteren Einbruch durch die Mohn-Anrede⁴³², die den Südkomplex in Begriffen wie „pralle Form des Sommers“, „Blauschatten“, „Flatterglut“, „Feuer“ und „Sommersweite“ (PuA, S. 57) aufscheinen läßt. Feuer und Glut symbolisieren dabei nicht nur Wärme und Tröstung für das Ich, sondern tragen maßgeblich zu dessen momentaner, regressiv geprägter Entgrenzung bei.

Gegen Ende der Novelle taucht der Traum ein letztes Mal auf, diesmal nicht willentlich erzeugt, sondern begünstigt durch Rönnes Ermüdungsgefühl. Dies impliziert eine Schwächung seines Ich, damit aber auch eine Verringerung seiner zuvor erkennbaren inneren Anspannung und rationalen Aktivität, an dessen Stelle eine verstärkt sinnliche Wahrnehmung tritt.⁴³³ Ähnlich wie in „Die Reise“ die in der Sonne leuchtenden Bahngleise Traumvorstellungen auslösen, so wird er hier eingeleitet durch die glitzernden Wassertropfen an den Gräsern und die Sträucher, „die leuchteten, grenzenlos und für immer.“ (PuA, S. 61) Die als grenzenlos wahrgenommene Helle, erstes Anzeichen des Südlichen, sorgt für den endgültigen Durchbruch des Traums: „in sein Auge fuhr ein Bild: klares Land, schwingend in Bläue und Glut und zerklüftet von Rosen, in der Ferne eine Säule, umwuchert am Fuß; darin er und die Frau [...]. Aber schon war es vergangen.“ (Ebd.) In den anderen Novellen erwähnte Komponenten des Traums sind das Schwingen, das bewegtes Leben im Gegensatz zur Erstarrung symbolisiert, die Bläue und die Säule, die wie die Herme in „Die Reise“ u. a. die Kunst der Antike assoziiert. Die Glut symbolisiert wiederum intensives Erleben und Aufzehrung in einem, die während des Erlebens (wie zuvor) als Entgrenzung des Ich, danach vor allem als Ich-Verlust wahrgenommen wird: Rönne stellt fest, „daß er sich genommen war, es rauschte und er blutete“ (ebd.). Die Rosen können ähnlich wie die Anemonen als Zeichen des vergänglich

⁴³⁰ Auch OEHM bemerkt, daß in Rönnes Imagination „Traumvisionen und Realitätsfragmente eine untrennbare formale Synthese miteinander eingehen.“ (Oehm, H.: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 276.) Rönne selbst stellt rückblickend fest: „Ich lebe auf dieser Insel und denke Zimtwälder. In mir durchwächst sich Wirkliches und Traum.“ (PuA, S. 58)

⁴³¹ Wenn überhaupt, kann man hier tatsächlich nur von einem *Ansatz* zur Überwindung des „streng kausallogische[n] und utilitaristische[n] Denken[s]“ (Siemon, J.: Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 125) sprechen.

⁴³² Diese interessiert hier vor allem hinsichtlich ihres sprachexperimentellen, künstlerischen Charakters, so daß unter 4.63.4 genauer auf diesen Monolog eingegangen wird.

⁴³³ Vgl. wiederum das Ende von „Gehirne“: auch dort geht dem Traum Rönnes Ermüdung voran.

Schönen gelten, das ‚nur‘ einen ästhetischen Nutzen hat.⁴³⁴ Die regressive Vorstellung am Ende führt hier allerdings nicht zu einem Erlebnis der ‚participation mystique‘, indem der ‚kühle Kopf‘, signalisiert durch die wiedererlangte ‚Kühle an den Schläfen‘ (ebd.), schnell wieder die Oberhand gewinnt und die Rückkehr zu sachlich nüchternem Denken anzeigt.⁴³⁵

Traum und Kunst sind in ‚Der Geburtstag‘ die beherrschenden Lösungsversuche der Problematik von Ich und Wirklichkeit. Hier wird erstmals die künstlerische Dimension des Traums, seine bewußte Evokation, sein Ausbau im Sinne einer ästhetischen (Sprach-) Wirklichkeit ausgiebig thematisiert, so daß die Vorstellungsgehalte selbst, die einzelnen Komponenten des Traums, als ‚Material‘ des künstlerischen Schöpfungsprozesses tendenziell in den Hintergrund gedrängt werden. Daher erscheint eine detaillierte Nachzeichnung jedes einzelnen Moments des Traums – die allein schon wegen der Fülle an Traumsequenzen praktisch kaum realisierbar wäre – wenig sinnvoll. Statt dessen wird der Traum im folgenden hinsichtlich seiner zentralen Inhalte und ihrer Entwicklung im Lauf der Novelle untersucht. Erstmals taucht der Traum bezüglich des sich Rönne ‚entgegenwerfenden‘ Krokus auf. Die Gedanken über dieses Assoziationsobjekt transzendieren in ihrer lyrisch-mythischen Ausprägung⁴³⁶ das Faktische, um schließlich in ein südliches Bild zu münden⁴³⁷: ‚Am Mittelmeer die Safranfelder: die dreiteilige Narbe; flache Pfannen; Roßhaarsiebe über Feuern, leicht und offen.‘ (PuA, S. 42) Es fällt auf, daß diese Skizze im Unterschied zu den früheren Evokationen des Südlichen mit Rönne selbst zunächst nichts zu tun hat, daß der Traum also aus einer gewissen Distanz heraus erzeugt wird. Der Akt des Erzeugens steht im Vordergrund, was dadurch bekräftigt wird, daß Rönnes ‚Befriedigung‘ nicht aus den Imaginationen selbst resultiert, sondern aus der Fähigkeit, ‚so ausgiebig zu assoziieren‘ (ebd.).

Die folgende Assoziationskette, initiiert wiederum durch etwas in der Sonne changierend Blitzendes, ein Glasschild, läßt Momente des Südkomplexes in einzelnen Worten aufscheinen. Während der Krokus als Assoziationsobjekt durchgängig präsent bleibt, löst sich Rönne hier schnell vom Werbeschild als realem Auslöser des Traums und verliert sich stärker in der Imagination, die ihn entsprechend intensiver berührt: ‚der helle klingende Ton einer leisen Zersplitterung, und Rönne schwankte in einem Glück.‘ (PuA, S. 42f.) Diese ‚Zersplitterung‘ des Ich, in der ‚Zerstäubung‘ in ‚Gehirne‘ als Bestandteil, im ‚Klirren der Zersprengung‘ in ‚Die Insel‘ als Voraussetzung, hier als Folge der Hingabe an den Traum thematisiert, wird nun zum ersten Mal explizit als Glück Rönnes geschildert. Beim Eintritt in seine Berufssphäre

⁴³⁴ Vgl. **Fackert, J.:** Nachwort, a. a. O., S. 68.

⁴³⁵ Diese Novelle zeigt deutlich, daß der folgenden pauschalen Aussage LEHMANNS widersprochen werden muß: ‚In der Figur des Arztes Werff Rönne schafft Benn einen Helden, der sich aus der Welt des Nordens, der analytischen Medizin und der Erschöpfung unablässig flüchtet in eine Welt voller südlicher Aura.‘ (**Lehmann, C.:** Die mittelmeerische Welt als geistige Landschaft und Geschichtsraum im Frühwerk von Albert Camus, Frankfurt/M. (u. a.) 1998, S. 157.) Tatsächlich flüchtet er hier aus der südlichen Welt; der Traum erscheint nur als *ein* Lösungsversuch neben anderen.

⁴³⁶ So wird der Krokus unter poetischem Aspekt betrachtet (‚Kerze der Frühmett des Dichtermunds‘) und in Anspielung auf die Mythologie heißt es: ‚In Teichen von Krokussäften badete der Gott.‘ (PuA, S. 42)

⁴³⁷ So konstatiert auch HOF: ‚In der ersten Assoziationsreihe, die sich des Fadens ‚Gelber Krokus‘ bedient, mischen sich Sinneseindrücke mit Wissensreminiszenzen. Aber alle gehen nicht auf Realitätszusammenhänge aus, sondern haben ausschließlich impressiven Wert, und zwar haben sie diesen Wert nur als Ausdrucksmittel der Stimmung, die sich mit den Klängen gelb – antik – göttlich – mittelmeerisch bezeichnen läßt.‘ (**Hof, W.:** Der Weg zum heroischen Realismus: Pessimismus und Nihilismus in der deutschen Literatur von Hamerling bis Benn, Bebenhausen 1974, S. 262.)

muß Rönne der Auflösung seines Ich jedoch entgegenwirken, um seinen Pflichten nachkommen zu können. Um in seiner konkreten Lebenswelt agieren zu können, bedarf er einer darin verankerten, starken Konstitution, die in den Merkmalen der Unerschütterlichkeit und Unnachgiebigkeit zutage tritt. Im Bild von „Panzerung und Adlerflug“ (PuA, S. 43)⁴³⁸ wird jedoch deutlich, daß Rönne letztlich eine Verbindung von Bewältigung und Transzendenz der Alltagswirklichkeit anstrebt. Diese erwünschte „Konformität nach außen und Abgrenzung nach innen“ indiziert, daß nicht erst der Ptolemäer, sondern bereits Rönne die „Existenzform des Doppellebens“ als Alternative erkannt hat, um „die unerträgliche Spannung zwischen den Anforderungen der sozialen Realität und den Bedürfnissen des Ich“⁴³⁹ zu überwinden.

So läßt Rönne während seiner ärztlichen Tätigkeit seinen Imaginationen immer freieren Lauf. Seine an die Patientinnen anknüpfenden Imaginationen⁴⁴⁰ verselbständigen sich zunehmend, wandern in südliche, irreale Gefilde (vgl. PuA, S. 43f.). Indem Rönne seine aus innerem Vorstellungsbestand aktivierten Imaginationen mit den Frauen verknüpft, macht er sie sich vertraut und verschafft sich so das illusorische Gefühl, sie zu kennen („Er kannte sie alle“ (ebd.)), welches eine momentane Stärkung seines Selbstbewußtseins impliziert. Während diese Vorstellungen schon deutlich selbständiger und ausgeweiteter als die früheren erscheinen hinsichtlich der Evokation einer imaginären Wirklichkeit, stellt die hieran anschließende Edmée-Vorstellung eine weitere Steigerung dar. Zum einen wagt sich Rönne an das sehr private, zudem sein eigenes Gefühlsleben betreffende Gebiet der Liebe heran; zum anderen ist diese Vorstellung insofern losgelöster von der Wirklichkeit, als daß Rönne nicht von einer realen, sondern von einer fingierten Frau ausgeht.⁴⁴¹ Um die Wirklichkeit mittels des Traums zu überwinden, muß das tatsächliche ‚kahle graue Licht‘ wiederum „flirren“; Rönne muß das reale Land verlassen zugunsten des südlichen, muß es solcherart „überhören“ (ebd.).

Die Südlichkeit des Vorgestellten wird bereits zu Beginn deutlich: „Edmée, in Luxor ein flaches weißes Haus oder in Kairo den Palast? Das Leben in der Stadt ist heiter und offen, berühmt ist das Licht, klar vor Glut, und plötzlich kommt die Nacht.“ (Ebd.) Tanz, Gesang, Gärten, Säulen usw. bilden Bestandteile des Traums. In der Imagination spielen nicht nur räumliche Grenzen keine Rolle mehr, auch Zeitgebundenes wird gewissermaßen zeitlos⁴⁴²: „Der Winter kommt, und die Felder grünen“ (ebd.).⁴⁴³ Der Preis für Rönnes Hingabe an diese

⁴³⁸ Dieses Bild symbolisiert die Verbindung zwischen Schutz und Stärke bzw. Unangreifbarkeit gegenüber der Umwelt mit einem Schweben über und damit einer Loslösung von den Dingen. Der Adlerflug erinnert zudem an den imaginär-schwebenden Flug Rönnes in „Gehirne“.

⁴³⁹ **Fackert, J.:** Nachwort, a. a. O., S. 80.

⁴⁴⁰ Zur häufigen ‚Entzündung‘ der Rönneschen Phantasie an Frauen vgl. auch **Dickhoff, W. W.:** Zur Hermeneutik des Schweigens, a. a. O., S. 42.

⁴⁴¹ Dies wird darin sichtbar, daß Rönne sofort im Anschluß an seinen Liebeswunsch Edmée auf dem Gang erscheint, zudem in Edméés ‚südllich‘ anmutender Beschreibung: „Sie hatte ein Muttermal, erdbeerfarben, vom Hals über eine Schulter bis zur Hüfte und in den Augen, blumenhaft, eine Reinheit ohne Ende und um die Lider eine Anemone, still und glücklich im Licht.“ (PuA, S. 44) Auch seine Namensverleihung erscheint als künstlerischer Akt und indiziert ihre Irrealität.

⁴⁴² Auch **DICKHOFF** konstatiert eine Vernichtung der Zeitlichkeit (vgl. **Dickhoff, W. W.:** Zur Hermeneutik des Schweigens, a. a. O., 124), und **LIEDE** bemerkt, daß „Rönne die Ordnung zeitlichen Geschehens zur spielerischen Möglichkeit des Ichs [verflüchtigt], das Vergangenes und Zukünftiges in bildlicher Gegenwart beschwört.“ (**Liede, H.:** Stiltendenzen expressionistischer Prosa, a. a. O., S. 274.)

⁴⁴³ Die Affinität zu mythischem Denken ist erkennbar, indem dort auch kein: „logischer Kausalnexus existiert“ (**Wiethege, K.:** Jede Metapher ein kleiner Mythos, a. a. O., S. 109).

freie, Raum und Zeit überwindende, realitätsentbundene Welt ist allerdings eine Vertiefung des Verlustes seiner diskursiven, raum- und zeitgebundenen Identität: „Aber was für ein eigentümliches Wehen in seiner Brust! Eine Erregung, als ströme er hin.“ (PuA, S. 45) Durch diese Beeinträchtigung funktioniert das intendierte ‚Doppelleben‘ nicht mehr, der ‚Panzer‘ ist angegriffen – Rönne verläßt das Untersuchungszimmer. Er erkennt, daß die Imagination nichts Bleibendes ist und daß der Rückfall in die prosaische Wirklichkeit schmerzvoll ist: „Da durchschlug ihn, daß Erblassen die Frucht sei und die Träne der Schmerz –: Erschütterungen! Klaffende Ferne!“ (Ebd.) Der nachfolgend noch einmal evozierte Traum weist verstärkt erotische Komponenten auf, die in die regressive Vermischung mit Edmée in der Natur münden (vgl. PuA, S. 46). So wie die ‚Tätigkeit‘ des schöpferisch imaginierenden Rönne den Verlust seiner empirisch-diskursiven Persönlichkeit impliziert, bedeutet die Wiederherstellung dessen den Verlust des ersteren: „Aufsah der Leib: Fleisch, Ordnung und Erhaltung riefen. Er lächelte und schloß sich wieder; schon vergehend sah er auf das Haus“ (PuA, S. 47).⁴⁴⁴

Diese Wechselwirkung versucht Rönne im folgenden zu durchbrechen, indem er den Traum auch vor dem Hintergrund der Wirklichkeit realisieren bzw. bewahren möchte: „Rönne stellt sich geradezu mit Elan, der massiven Wirklichkeit einer Kaschemmenvorstadt: ‚Auf! Hinab!‘ Ihre Darstellung verbindet sich mit Erinnerungsbildern aus dem Süden und dem faktisch-momentanen Erlebnis des Elendsviertels einer Großstadt“⁴⁴⁵. Allerdings gelingt es ihm zunächst nicht, die Erfahrung des Morellenviertels „als gleichgültig zu interpretieren, das heißt, spielerisch und unbeteiligt mit ihr umzugehen.“⁴⁴⁶ Die willentliche Evokation des Traums ist ihm daher nicht möglich. Erst das Stimulans des Flötenliedes ermöglicht ihm das erneute Erleben des Traums innerhalb der als unverändert wahrgenommenen äußeren Umgebung (vgl. PuA, S. 49). So ‚glüht‘ der ‚Hafenkomplex‘ heran mit ‚Lokalboot‘, ‚Landungsbrücke‘ (ebd.), ‚Salzminen und Lotosflüsse[n]‘, ‚Wüste‘ und ‚Sultanhuhn‘ (PuA, S. 50) u. a. Weitere Bilder des Südkomplexes ‚fahren in sein Auge‘ (wie in ‚Die Insel‘), widerfahren dem empfänglichen Rönne: So ist z. B. von der ‚Agave‘, ‚dem Ligurischen Meer‘, dem ‚blaue[n] Golf‘ die Rede; Tiere und bäuerliche Arbeit werden imaginiert. Ein ganzer Imaginationsfluß wird in Gang gesetzt; eine Vision löst die nächste ab. Schließlich wird die Auflösung des Ich wieder im ‚Rinnen‘ und ‚Lösen‘ manifest (vgl. ebd.).⁴⁴⁷ Rönne erkennt sowohl das Zerbrochensein der eigenen Person als Bedingung des rauschhaften Traums als auch seinen vorübergehenden Charakter: „Manchmal eine Stunde, da bist Du; der Rest ist das Geschehen. Manchmal die beiden Fluten schlagen hoch zu einem Traum. Manchmal rauscht es: wenn Du

⁴⁴⁴ Als sich die auf das reale Leben bezogenen Bedürfnisse Rönnes Bahn brechen, ‚schließt‘ sich der in der Imagination entgrenzte, offene Rönne. Als dieser sozusagen ‚vergeht‘, nimmt Rönne wieder die reale Umwelt wahr.

⁴⁴⁵ **Buddeberg, E.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 21f.

⁴⁴⁶ **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 139. Rönnes Absicht ist also keinesfalls, wie PAULER annimmt, soziale Integration (vgl. **Pauler, T.:** Schönheit und Abstraktion, a. a. O., S. 84). Insofern ist der Abstieg in die Stadt in ‚Die Eroberung‘ dem Bestehen-Wollen der häßlichen Wirklichkeit des Morellenviertels nicht vergleichbar!

⁴⁴⁷ Je stärker sich ein ‚Automatismus der Vision‘ einstellt, je mehr sich der ‚voluntativ evozierte Traum verselbständigt‘ (**Ihekweazu, E.:** Wandlung und Wahnsinn, a. a. O., S. 336), desto intensiver wird schließlich die Depersonalisation erfahren. Anders als IHEKWEAZU bin ich allerdings nicht der Ansicht, daß hiermit das *imaginierende* Ich aus dem Text verschwindet, sondern daß es als imaginierende Instanz im Hintergrund präsent bleibt, die schon allein durch die immer wieder geschilderten Reaktionen auf die eigenen Visionen in den Vordergrund tritt.

zerbrochen bist.“ (Ebd.)⁴⁴⁸ Die bewußte Entscheidung zu diesem ambivalenten, die Wirklichkeit und das Ich zerstörenden und auf andere Weise erneuernden Lösungsansatz wird am Ende der Novelle von Rönne noch einmal bekräftigt (vgl. PuA, S. 51).

4.6.3.4 Kunst

Die Schlußpassage von „Gehirne“ läßt nicht nur die Traumwelt des Südens erahnen, sondern gibt auch einen Einblick in die künstlerische Sprachpraxis. Bildlich gesprochen beginnt mit dem Ich auch die Sprache zu ‚schwingen‘, d. h. sie löst sich aus den festen „Bahnen normaler gemeinsprachlicher Syntax“ und mündet „in eine Rede ohne zusammenhängenden syntaktischen Bezug, in ein Sprechen, das in der Reihung unverbundener Bild- und Gedankenelemente an jene Form des Sprechens denken läßt, die man im allgemeinen eher in der lyrischen Gattung findet“⁴⁴⁹. Solcherart ‚fliegt‘ nicht nur Rönne, sondern auch die Sprache erhebt sich „zum lyrischen Flug“⁴⁵⁰. Assoziative Verknüpfung und Lyrisierung sind die Hauptmerkmale der veränderten Sprache. Mit Rönnes Loslösung von der Wirklichkeit verliert auch die Sprache ihre mimetische Funktion zugunsten einer verstärkt selbstreferentiellen Funktion⁴⁵¹: Sie verselbständigt sich, indem sie neue Worte wie ‚Entschweifung‘ hervorbringt und neue Komposita wie ‚Anemonenschwert‘ bildet, die keine Signifikate in der herkömmlichen Wirklichkeitssphäre besitzen. Gerade der Begriff des Anemonenschwertes vereint im faktischen Sinne Unvereinbares in sich: Härte und Weichheit, Kampf und Wehrlosigkeit etc. Im Verlust bzw. der Destruktion der ‚alten‘ Sprache entdeckt Rönne somit zugleich „die provokative Kraft von Worten für sich“⁴⁵², d. h. ihre Fähigkeit ‚Welt hervorzurufen‘, Wirklichkeit neu zu erzeugen. Allerdings muß KRULL Recht gegeben werden, der feststellt: „der Entwurf einer künstlerischen Gegenwelt bleibt noch äußerst bruchstückhaft“⁴⁵³. Es sind buchstäblich Fragmente, die die Erschaffung einer neuen ästhetischen Wirklichkeit mehr erahnen lassen als sie zu verwirklichen.

In „Die Eroberung“ schließt die Rückwendung zur faktischen Wirklichkeit, zur tatsächlichen Umwelt, eine Orientierung hin zu einer künstlerischen Überwindung dessen aus. Zwar geht mit Rönnes imaginierte Vereinigung mit der Natur (vgl. PuA, S. 29) eine lyrisierte Sprache einher, doch ist diese weniger Ausdruck eines Wort-Erlebnisses als eines rauschhaften, das Ich beflügelnden Regressionserlebnisses.

In „Die Reise“ spielt die Kunst im hier verstandenen Sinne der sprachlichen Erzeugung und Gestaltung des Traums ebenfalls eher eine marginale Rolle. Zunächst wird Kunst in der Negation thematisiert. Rönne fühlt sich so minderwertig, daß er sich nicht nur die zuvor geplante rationale Einordnung des Wirklichen nicht zutraut⁴⁵⁴, sondern auch die eigene schöpfe-

⁴⁴⁸ Benn erläutert dies aus der Retrospektive: „Welche beiden Welten also? Das Ich und die Natur. Was ergeben sie? Im Höchstfall einen Traum. Das ist natürlich ein Irrealitätsprinzip, dies Rönnesche Prinzip“ (PuA, S. 319).

⁴⁴⁹ **Völker, L.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 16.

⁴⁵⁰ **Pauler, T.:** Schönheit und Abstraktion, a. a. O., S. 69.

⁴⁵¹ Hier deutet sich bereits an, was Benn drei Jahre später folgendermaßen formuliert: „Mich sensationiert eben das Wort ohne jede Rücksicht auf seinen beschreibenden Charakter rein als assoziatives Motiv“ (SuS, S. 133f.).

⁴⁵² **Oehlenschläger, E.:** Provokation und Vergegenwärtigung, a. a. O., S. 81.

⁴⁵³ **Krull, W.:** Die Welt – hinter den Augen des Künstlers?, a. a. O., S. 65.

⁴⁵⁴ Vgl. 4.6.2.2.

rische Tätigkeit, die ja im Versuch der Transzendenz eine Auflehnung gegen die tatsächliche Wirklichkeit bedeuten würde, erst gar nicht wagt: „wer wäre er gewesen, [...] sich auflehnend, [die Dinge] zu erschaffen?“ (PuA, S. 37) Auch die Aussage: „Ich will Formen suchen und mich hinterlassen“ bezieht sich explizit auf die tatsächliche Wirklichkeit und hier speziell auf die Hure – und kann so nicht als Hinweis auf die Lösungsmöglichkeit der Kunst verstanden werden.⁴⁵⁵ Allerdings findet im Zusammenhang mit dem Kinofilm eine Wendung zur Kunst statt. Direkt im Anschluß oder möglicherweise noch während des Films stellt Rönne fest:

„es war vollbracht, es hatte sich vollzogen. Über den Trümmern einer kranken Zeit hatte sich zusammengefunden die Bewegung und der Geist, ohne Zwischentritt. Klar aus den Reizen segelte der Arm; vom Licht zur Hüfte, ein heller Schwung, von Ast zu Ast.

In sich rauschte der Strom. Oder wenn es kein Strom war, ein Wurf von Formen, ein Spiel in Fibern, sinnlos und das Ende um allen Saum.“ (PuA, S. 39)

Nicht nur Bennis eigener Hinweis, daß Rönne hier die Kunst erblickt⁴⁵⁶, auch die Überwindung der ‚kranken Zeit‘, die Entstehung des ‚Zerbrechlichen‘ aus Wirklichem und dem dieses umformenden, imaginativ unrealisierenden Gedanken verweisen auf die Kunst als Gegenstand dieser Aussage. Die Entstehung eines experimentell-spielerischen, in sich abgeschlossenen, absichtslosen, d. h. selbstbezüglichen Gebilde, das als ‚Ende um allen Saum‘ etwas nicht mehr Transzendierbares, also die letzte Möglichkeit der Transzendenz darstellt⁴⁵⁷, ist deutlich mit Bennis Kunstverständnis assoziiert. Der Zusammenhang zwischen Kinoerlebnis und der Genese der Kunst ist in der Forschung allerdings umstritten.

So nimmt DÜPPE weder die Ironie der Schilderung des Films wahr noch die Tatsache, daß die Entstehung von Traum und Kunst nicht ‚ortsgebunden‘ ist: „Obwohl das Kino der utopische Ort von Bennis hyperämischer Poetologie ist, gibt er dieses Faktum nur an einer einzigen Stelle offen zu“⁴⁵⁸. Erhärtende Hinweise auf die Richtigkeit dieses angeblichen Faktums fehlen. PAULER ist der Ansicht, „daß Rönne mit der Hinwendung zur Kunst zwar den Weg, in der Trivialkunst aber noch nicht das richtige Ziel gefunden hat.“⁴⁵⁹ Allerdings unterscheidet sich der Film nicht nur durch seine Trivialität von Rönnes Kunst, sondern auch dadurch, daß es gesellschaftlich vorgegebene, veraltet mimetische Kunst ist, die nicht von Rönne erzeugt wurde. OEHM nimmt entsprechend eine antithetische Relation zwischen Film und Rönnes anschließendem Erlebnis des ‚in sich rauschenden Stroms‘ an: „Der Film, der die naive erleb-

⁴⁵⁵ SCHOLZ konstruiert einen solchen Zusammenhang (vgl. **Scholz, I.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 93).

⁴⁵⁶ Vgl. PuA, S. 320. Generell können Bennis retrospektive Selbstdeutungen nicht einfach unkritisch übernommen werden: „Die Selbstdeutung ist keine Abhandlung im Sinne einer logisch-analytischen Interpretation, die objektive Ergebnisse anstrebt, sondern ein Stück gestalteter Prosa.“ Diese ‚gestaltete Prosa‘ „wird für den Autor [...] zum Anlaß, die Voraussetzungen und Folgen seiner eigenen, existentiell bedingten Methode des Denkens und Gestaltens zu reflektieren.“ (**Ewig, S.:** Gottfried Bennis Selbstdeutung in der Autobiographie „Doppelleben“, München 1977, S. 76.) In diesem Fall erscheint Bennis Selbstdeutung allerdings aus genannten Gründen durchaus plausibel.

⁴⁵⁷ Die Kunst als letzte Möglichkeit der Transzendenz verweist auf das von Benn oft zitierte ‚Artistenevangelium‘ Nietzsches von der Kunst als der eigentlichen Aufgabe des Lebens, als dessen metaphysische Tätigkeit: „denn nur als *ästhetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt*“ (**Nietzsche, F.:** Die Geburt der Tragödie, in: Werke, Kritische Gesamtausgabe, Hrsg.: G. Colli; M. Montinari, Band 3, Berlin (u. a.) 1973, S. 43). Vgl. u. a. EuR, S. 157.

⁴⁵⁸ **Düppe, S.:** „Am Anfang war das Wort.“ Zu Gottfried Bennis Bildtheorie, in: Denkbilder : Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne, Hrsg.: R. Köhnen, Frankfurt/M. (u. a.) 1996, S. 242. Zudem fällt der Begriff der Hyperämie nur so vereinzelt – z. B. in der Aussage „keine halluzinatorische Wärme, keine Hyperämie, dunkel war das Zimmer“ (vgl. PuA, S. 110) – daß die Rede von einer hyperämischen Poetologie unangemessen erscheint.

⁴⁵⁹ **Pauler, T.:** Schönheit und Abstraktion, a. a. O., S. 78.

nismäßige Ganzheit einer heilen Natur als clichéhaften Edelkitsch entlarvt, der sich schon durch seine antiquierte Sprache verrät, steht in ironischem Kontrast zu Rönnes sich anschließendem Versuch, Totalität als einen ‚Wurf von Formen‘ aus sich heraus zu erzeugen⁴⁶⁰. Hierzu ist anzumerken, daß die Kunst durchaus als *Folge* des Kinoerlebnisses geschildert wird. Zu bedenken ist, daß Rönne den Film subjektiv verzerrt wahrnimmt: Zum einen befindet er sich in einer regressiven Verfassung – und bekanntlich ist dem „archaisch erweiterte[n] Ich“ laut Benn „das Dichterische ganz verbunden.“ (EuR, S. 95) Zum anderen nimmt Rönne den Film nicht als zusammenhängende, mimetische Darbietung wahr, sondern er zerfällt ihm immer stärker in einzelne Bilder, die schließlich in kurzen Ausrufen kulminieren: „Wie Reh zwischen Farren! Wie ritterlich Weidwerk! Wie Silberbart!“ (PuA, S. 39) Insofern findet eine *Ablösung* vom tatsächlichen Kino-Erlebnis statt hin zu einer assoziativen Aneinanderreihung verschiedener Momente, die zumindest ansatzweise in eine Form von Kunst münden. Auf die daraus resultierende erneute Schwäche Rönnes reagiert er nun auch nicht mehr mit Sehnsucht, Angst und Flucht, sondern mit einer (selbst-)schöpferischen Hinwendung⁴⁶¹ zur Kunst: „er schuf sich an den hellen Anemonen des Rasens entlang und lehnte an eine Herme, verstorben weiß, ewig marmorn, hierher zerfallen aus den Brüchen, vor denen nie verging das südliche Meer“ (PuA, S. 40). Im Bild der Herme erscheint die Kunst erstmals als quasi absolutes Phänomen, indiziert durch ihr Attribut des Lebensüberwindenden, d. h. im lebensweltlichen Sinne Toten (‚verstorben weiß‘), das zugleich seine ewige Dauer (‚ewig marmorn‘) ermöglicht.

In „Die Insel“ ist im Kontext von Rönnes Versuchen einer Spracherneuerung künstlerisches Schaffen erkennbar. Zunächst wird dies in der regressiven Sprachbewegung bezüglich des Wortes ‚Meer‘ manifest. Hier entwickelt sich in der Ablösung von der traditionell begrifflichen Erfassung des Wortes die zuvor genannte Eigendynamik des Wortes, das eine assoziative Vielfalt an Vorstellungsgehalten (Dünen, Tang, Sturmgeruch usw.) freisetzt. Hierdurch wird der Begriff des Meeres „assoziativ und intuitiv erweitert zu einem Vorstellungskomplex, der über die potentielle Bedeutung des Wortes hinausreicht, in der semantischen Erweiterung dem Wort aber einen höchsten Grad der Poetisierung (Polyvalenz des Wortes) zuweist.“⁴⁶² Der zuvor nur als „Ergebnis eines Denkprozesses, ein allgemeinsten Ausdruck“ (PuA, S. 55) erfaßte Begriff wird mittels dieser assoziativen sprachlichen Herangehensweise erst in seinem Wesen erfaßt, konkretisiert und dadurch ‚wirklich‘ gemacht. Die pro-vokative Kraft von Sprache, die Wirklichkeit erzeugt, wird somit spürbar, wenn auch die Sprache selbst – anders als etwa im Schlußmonolog von „Gehirne“ – keine Umwandlung erfährt. Zudem muß angemerkt werden, daß Rönne die Wirklichkeit nur ansatzweise transzendiert, da hier keine ‚neue‘ Wirklichkeit aus südlichem Traum, keine künstlerische Gegenwelt zur Wirklichkeit kriert wird. Statt dessen erfaßt Rönne in Anbindung an die tatsächliche Wirklichkeit des vor ihm befindlichen Meeres dieses tiefergehend, und zwar mittels einer aus dem elementar archaischen Vorstellungsbestand des Ich gespeisten Sprache.

⁴⁶⁰ **Oehm, H.:** Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 275.

⁴⁶¹ OEHM spricht hier auch von einer ästhetischen Selbsterschaffung Rönnes (vgl. ebd., S. 274).

⁴⁶² **Meister, U.:** Sprache und lyrisches Ich, a. a. O., S. 48.

Das zweite Moment künstlerischer Sprachpraxis ist in Rönnes Rede vor dem Mohnfeld zu sehen. Zunächst will Rönne in Vollendung der naturwissenschaftlichen Weltanschauung des 19. Jahrhunderts eine analoge ‚neue Syntax‘ schaffen, die den „Du-Charakter des Grammatischen“ ausschalten soll, „denn die Anrede war mythisch geworden.“ (PuA, S. 56)⁴⁶³ Tatsächlich folgt darauf jedoch gerade keine Ausschaltung des Du, sondern eine solche ‚mythische‘ Anrede des Mohns. Neben der bekannten assoziativen Aneinanderreihung von Gedankenfragmenten, die ähnlich wie bezüglich des Meeres eine Vielfalt verschiedener Vorstellungsinhalte hier bezüglich des Mohns evoziert, ist nun auch die Sprache selbst schöpferisch verändert. Die prosaische Wirklichkeit wird dadurch, daß der Mohn mit innovativen Komposita wie „Nabelhafter“, „Röte-Nacht“, „Reiz-Felsen“, „Ausgezackter“ und „Flutterglut“ (ebd.) adressiert wird, transzendiert zugunsten eines mythisierten, metaphorisch überhöhten, durch Sprache erzeugten inneren Erlebens. Wie im Begriff des Anemonenschwerts in „Gehirne“ verbindet sich faktisch Unvereinbares in dieser bewußten, sprachlich manifesten Irrealisierung: der Mohn kann weder ‚hinklirren‘ noch ‚ins Feld stürzen‘; Pflanzliches und Felsiges schließt sich ebenfalls nahezu aus, und die Nacht ist normalerweise schwarz, nicht rot. Ähnlich wie die Kunst in „Die Reise“ als ‚Ende um allen Saum‘ erscheint, bezeichnet Rönne seine experimentelle Sprachtätigkeit als „An meinen Randem spielend“ und als „Gegenglück“⁴⁶⁴ (ebd.), die schließlich in eine momentane Entgrenzung seiner Person in der Aufhebung der Trennung zwischen Subjekt und Objekt mündet. Diese trägt regressiv Züge, ist jedoch nicht Resultat eines tatsächlichen regressiven Aktes wie in der animalischen Vereinigung mit der Frau oder dem Einwühlen ins Moos in „Die Eroberung“, sondern Ergebnis des sprachkünstlerischen Schaffensprozesses.⁴⁶⁵

In „Der Geburtstag“ wird Rönnes Hinwendung zur Kunst erstmals indirekt darin sichtbar, daß sein geplanter Neuanfang mit Sprache zu tun hat: „Dann wollte er sich etwas Bildhaftes zurufen, aber es mißlang. Dies wieder fand er bedeutungsvoll und zukunftssträchtig: vielleicht sei schon die Metapher ein Fluchtversuch, eine Art Vision und ein Mangel an Treue.“ (PuA, S. 42) Eine Deutungsmöglichkeit besteht darin, daß im Zusammenhang der rationalen Herangehensweise des sein Leben bilanzierenden Monagonisten der ‚nördliche‘, seinen Vätern und seinem ‚nördlichen Blut‘ verpflichtete Rönne spricht. Dieser lehnt in seiner faktischen Realitätsbezogenheit die Metapher als dem Bereich des ‚Südlichen‘ zugeordnete, wirklichkeitstranszendierende Vision ab. In der Forschung wird die Wendung gegen die Metapher allerdings zumeist anders verstanden: als Ablehnung der traditionellen Sprache zugunsten einer neuen,

⁴⁶³ Rönne zielt hiermit also mehr auf die Wissenschaft als die Kunst. Die ‚neue Syntax‘ scheint also zu Beginn nicht, wie SIEMON annimmt, „die künstlerische Konsequenz“ als Antwort auf die schon in „Gehirne“ thematisierte Sprachkrise zu sein. (Siemon, J.: Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 126.)

⁴⁶⁴ Bezeichnenderweise wird der Begriff des Gegenglücks später als Kennzeichnung der ‚absoluten‘ Kunst verwendet.

⁴⁶⁵ EHRSAM expliziert die zunächst möglicherweise widersprüchlich scheinende Verbindung von intellektueller Sprache und regressiver Ausrichtung – bezüglich eines Gedichtes, doch auch hier anwendbar – einleuchtend als Ineingreifen zweier Prozesse: „Einerseits als Annäherung an eine andere, sagen wir mystische Realitätserfahrung, und andererseits als autoreflexiver, die eigene Entstehung thematisierender Prozeß. [...] In diesem Zusammenhang interessiert der autoreflexive Prozeß, denn er macht deutlich, daß die mystische Erfahrung nicht am Anfang des Gedichts steht, sondern an dessen Ende. Das Wort ist zunächst nicht Ausdruck mystischer Partizipation, sondern deren ‚Instrument‘ [...]. Die Partizipation wird also nicht beschrieben oder abgebildet, sondern durch das Gedicht überhaupt erst ‚ermöglicht‘ [...]. Das Wort aber braucht nicht primitiv zu sein, wenn es Instrument ist und nicht Abbild.“ (Ehrsam, T.: Das Gedicht als Prozess, in: Gottfried Benn: 1886 - 1956, Hrsg.: H. A. Glaser, Frankfurt/M. (u. a.) 1989, S. 194.)

assoziativen Sprache⁴⁶⁶, als Ablehnung der den Wirklichkeitsbezug wahren traditionellen Poesie zugunsten einer sprachlich erst herzustellenden Wirklichkeit⁴⁶⁷. Da die Funktion der Metapher laut SIEMON darin liegt, „das Besondere und Einmalige einer Erfahrung zu übergehen, anstatt es zur Sprache zu bringen“, Rönne aber versucht „eine Sprache für konkrete Erfahrung zu erfinden“, wendet er sich gegen „das Schema einer vorfabrizierten sprachlichen Konstruktion“⁴⁶⁸. Zwar muß die von Rönne angesprochene Metapher nicht ‚vorfabriziert‘ oder traditionell sein, sondern kann auch eine individuelle Schöpfung darstellen, doch erscheint die zweite Deutungsofferte im Kontext der nächsten Abschnitte der Novelle insofern plausibel, als Rönne hier konstruktiv-assoziativ mit Sprache zu experimentieren beginnt.

Die Assoziationen zum Krokus entstehen wiederum in einem Zwischenbereich aus bewußter Formierung und passiver Offenheit: „Er trieb sich an: arabisches Za-fara, griechisches Kroké. Es stellte sich ein Korvinus [...]. Mühelos nahte sich der Färbestoff“ (PuA, S. 42). In der folgenden Assoziationskette werden verschiedene Komponenten des Schöpferischen deutlich: „Maita – Malta – Strände – leuchtend – Fähre – Hafen – Muschelfressen – Verkommenheiten – der helle klingende Ton einer leisen Zersplitterung, und Rönne schwankte in einem Glück.“ (PuA, S. 42) Die lautliche Assoziation des Anfangs, in der sich bereits die Loslösung vom realen Ausgangspunkt manifestiert⁴⁶⁹, wird von gedanklichen Assoziationen abgelöst; die einzelnen Worte sind aus der Satzhierarchie entbunden, das Adjektiv ist dem Nomen nicht unter-, sondern nebengeordnet. Mit der Zersplitterung der Sprache zersplittert die Wirklichkeit – die ja durch Sprache „als strukturierte Bedeutungstotalität realisiert“⁴⁷⁰ wird – und schließlich das Ich, das in *einem* Glück schwankt, d. h. ein momentanes Glücksgefühl resultierend aus dem sprachlichen Schaffungsprozeß erlebt. Eine noch äußerst fragmentarische Skizze des Südlichen wird anhand der einzelnen Bilder entworfen. Je weiter diese vom Ausgangspunkt ‚Maita‘ entfernt sind, desto subjektiver wird der Sprachgebrauch in der Verwendung des Kompositums ‚Muschelfressen‘ und des Plurals von Verkommenheit.

Dem weiteren Ausbau des Traums entsprechend greift auch Rönnes „mit der Sprache experimentierender Zugriff auf die fiktive Realität [...] noch weiter aus“⁴⁷¹. Seine ausführlicheren Imaginationen bezüglich seiner Patientinnen akzentuieren das bewußte, ästhetisch konstruktive Schaffen Rönnes: „Gestatten Sie, daß ich Sie erschaffe, umkleide mit Ihren Wesenheiten, mit Ihren Eindrücken in mir, unzerfallen ist das Leitorgan, es wird sich erweisen, wie es sich erinnert, schon steigen Sie auf.“ (PuA, S. 43) Regressive Komponenten dieser Evokationen werden sowohl in einzelnen Vorstellungen sichtbar, z. B. indem „an der Hüfte das Tier“ schläft (ebd.), als auch in der Umschreibung des eigenen Schaffensprozesses mit Metaphern aus dem Bereich der Natur: „Wie er es hervorspielte, ach, spielte! regenbogente! Grün-

⁴⁶⁶ Vgl. **Rumold, R.:** Gottfried Benn und der Expressionismus, a. a. O., S. 111.

⁴⁶⁷ Vgl. **Fackert, J.:** Nachwort, a. a. O., S. 82f.

⁴⁶⁸ **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 134.

⁴⁶⁹ KRULL stellt fest: „Wenn es keinen Realitätsbezug im Medium der Sprache mehr gibt, dann ist der Weg frei für eine artifizielle Isolation des klanglich-semantischen Assoziationsgehaltes.“ (**Krull, W.:** Die Welt – hinter den Augen des Künstlers?, a. a. O., S. 64.)

⁴⁷⁰ **Dickhoff, W. W.:** Zur Hermeneutik des Schweigens, a. a. O., S. 172.

⁴⁷¹ **Pauler, T.:** Schönheit und Abstraktion, a. a. O., S. 82.

te!“ (PuA, S. 44) Die folgende Edmée-Vorstellung ist noch deutlicher als die vorangehenden Imaginationen als eine irrealer (sprachliche) Schöpfung Rönnes gekennzeichnet: „Wie *sollte sie heißen?* [...] Edmée Denso, das war *überirdisch*; das war wie der *Ruf* der neuen sich vorbereitenden Frau, der kommenden, der ersehnten, die der Mann *sich zu schaffen* im Gange war: blond, und Lust und Skepsis *aus ernüchterten Gehirnen*.“ (PuA, S. 44; Hervorhebungen V. H.) Hier gelingt es Rönne nicht nur, „eine Frau sprechend zu ‚schaffen‘“⁴⁷²; sie scheint auch mit ihrer Benennung an Kontur zu gewinnen: „Die Gestalt wächst mit dem Namen; der Name wird Wort, wie sich im Fortgang der Novelle zeigt.“⁴⁷³

Die Imaginationen des Edmée-Komplexes werden mehrfach von Reflexionen Rönnes unterbrochen bzw. begleitet, die hinsichtlich des künstlerischen Schaffungsprozesses von Bedeutung sind. So nennt Rönne explizit die Intention des schöpferischen Traums, die zugleich die Notwendigkeit der Kunst vor Augen führt: „Den Überschwang galt es zu erschaffen gegen das Nichts.“ (PuA, S. 45) In seiner berühmten Rede „Probleme der Lyrik“ von 1951 hat Benn das hier Angelegte des transzendenten, selbstbezüglichen Charakters der Kunst ausgeführt: „Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden, es ist der Versuch gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust.“ (EuR, S. 510) Das Spielerische dieser ‚schöpferischen Lust‘ wird bei den folgenden Südvisionen besonders in den Frageformen manifest, die die Wahlfreiheit des imaginierenden Subjekts zwischen verschiedenen Alternativen dokumentieren, die an die Stelle der einen Wirklichkeit getretenen *Möglichkeiten*: „Was willst du haben: Narzissen oder Veilchen [...] Ibiskäfige oder Reihenhäuser?“ (PuA, S. 45) Zugleich demonstriert die Unsicherheit Rönnes, ob eines der aufsteigenden Bilder Ägypten oder Afrika sei, ob das Bild vollständig sei, ob er „Glut, Wehmut und Traum“ (ebd.) erschaffen habe, daß Rönne sich experimentierend orientiert, d. h. sich erst am Anfang des Weges in die Kunst befindet.

Das Experimentelle seiner künstlerischen Versuche zeigt sich auch darin, daß Rönne die sprachliche Evokation und Formung des Traums (nicht nur in dieser Novelle, sondern auch zuvor) variierend gestaltet. Sowohl anhand einzelner Worte – traditionellen und Neologismen – wie z. B. zu Beginn der Novelle, von Satzfragmenten bzw. elliptischen Sätzen⁴⁷⁴ oder auch vollständigen Sätzen sucht er sie zu erreichen. Selbst wenn die Wörter bekannt sind und der Satz nicht in Fragmente zerfällt, findet z. B. durch die Konstruktion semantisch unverträglicher Kombinationen, durch Dynamisierung, Personifizierung usw. eine künstlerische Sprachgestaltung und damit ein Aufbrechen herkömmlicher Sinnstrukturen statt: „Gegen den Rasen stürmte der Glanz, feucht aus einer goldenen Hüfte; und Erde, die den Himmel bestieg. Am Ranft gegen die Schatten rang gebreitet das Licht.“ (PuA, S. 46) Die konventionelle Syntax wird mehrfach gesprengt, z. B. in folgender Aussage: „Hin und her war die Zunge einer Lokkung: aus ihrem Gefieder Blütengüsse entwichen der Magnolie in ein Wehen, das vorüberrieb.“ (Ebd.) Typisch sind auch Aneinanderreihungen präpositionaler Fügungen, die wiederum

⁴⁷² Oehlenschläger, E.: Provokation und Vergegenwärtigung, a. a. O., S. 84.

⁴⁷³ Zimmermann, C.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 36.

⁴⁷⁴ Siehe z. B. „Südlich versammelt Lilien und Barken.“ (PuA, S. 46) Vgl. auch 4.8.

ein tendenzielles Aufbrechen der Satzhierarchie und eine Egalisierung der einzelnen Teile bewirken: „Edmée ging: Durch Steige, zwischen Veilchen, in einem Licht von Inseln, aus osmiumblauen Meeren, kurz von Quader und Stern“ (ebd.). In diesen Aufzählungen, in der (partiellen) Fragmentarisierung des Satzes wie auch in den disharmonisierenden Syntagmen zeigt sich bereits die von Benn später ausgiebig verwendete Montagetechnik.⁴⁷⁵

Die künstlerische Schaffenskraft Rönnes ist dabei nicht von Dauer: So wie bereits die Assoziationskette zur Zigarette ‚Maita‘ in eine ‚leise Zersplitterung‘ mündete, die Imaginationen zu den Patientinnen und zu Edmée zwischenzeitlich durch ein Gefühl der Schwäche, Ermüdung und Erschütterung Rönnes unterbrochen wurden (vgl. PuA, S. 45), endet der Edmée-Komplex in einem vertieften Verlust der eigenen Persönlichkeit, betont durch die Einmündung des künstlerischen Traums in die imaginierte Regression. Dieses Faktum stellt sich unter dem Gesichtspunkt der Kunst folgendermaßen dar: Indem Rönne „im Vorgang des Erschaffens zugleich sich selber erschafft“⁴⁷⁶ (siehe auch das Gefühl der eigenen Stärke während des rauschhaften Schöpfungsprozesses), verliert er sich nach dessen Beendigung – je ausgreifender die künstlerisch produktive Handhabung der Wirklichkeit bzw. je ausgeprägter ihre sprachliche Umformung ist, desto stärker der Verlust. Das ästhetische „Spiel“ mit der nur möglichen, nicht ‚wirklichen‘ Wirklichkeit (vgl. PuA, S. 47) bleibt Rönne aber als einzig adäquate und ehrliche Alternative ihrer Handhabung, als letzte Möglichkeit einer Bezugnahme auf die zerfallende Wirklichkeit. Ihre Transzendenz bzw. seine Tätigkeit als schöpferisches Subjekt bildet sein tiefstes Glück.⁴⁷⁷ Daher wird der künstlerische Schaffensprozeß immer wieder in Gang gesetzt und der Ich-Verlust muß stets neu erlitten werden.⁴⁷⁸

Eine solche erneute sprachliche Erzeugung und Bewahrung des südlichen Traums sucht Rönne auch vor dem Hintergrund des Morellenviertels, quasi als Gegenwelt dazu zu verwirklichen. Er möchte der Kunst Dauer verleihen: „Ich schwor mir, nie will ich dieses Bild vergessen: des Sommers, der eine Mauer schlug mit Büschen“ (PuA, S. 48). Der südliche Traum soll als Schutzschild gegenüber der banalen, häßlichen Wirklichkeit fungieren, sie transzendieren und ihn selbst damit als schöpferisches Subjekt erzeugen: „Auge, fernevolles, Blut, traumrauschend, rief er sich zu, deine Mittagsflüge, wehe sie! Muß Rönne schon vergehen, unver-

⁴⁷⁵ MEYER erläutert die Montagetechnik als Prinzip „der spielerischen Verzahnungstechnik, des raum- und zeitlängenden Ineinanderblendens, assoziativen Verkettens und dissonantischen Kontrastierens“ folgendermaßen: „an die Stelle der imitativ-analytischen Gegenstandsdarstellung [tritt] die konstruktiv-kombinatorische Gegenstandserzeugung. Die ‚Montage‘ bedeutet negativ einen extremen Grad der Entfernung vom Grundsatz der Nachahmung, der mimetischen Entsprechung von Sprache und Wirklichkeit, und bezeugt positiv die absolute Freiheit im Umgang mit den Darstellungsmitteln, die amimetische Fungibilität einer vom Gegenstandsbezug sich emanzipierenden Sprache.“ (Meyer, T.: Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn, a. a. O., S. 140.)

⁴⁷⁶ Oehm, H.: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 277.

⁴⁷⁷ In „Provoziertes Leben“ bezeichnet Benn die „endogene[n] Bilder“ sogar als „letzte uns geliebene Erfahrbarkeit des Glücks.“ (EuR, S. 378)

⁴⁷⁸ Die Notwendigkeit dieses immer neuen ästhetischen Zugangs erkennt PAULER, der das Glückserleben aufgrund seines vorübergehenden Charakters „als Selbsttäuschung“ betrachtet, die in der ironisierenden Darstellung des Erzählers entlarvt werde (Pauler, T.: Schönheit und Abstraktion, a. a. O., S. 81). Jedoch ist bezüglich des künstlerischen Traums kaum Ironie feststellbar. Auch begreift PAULER nicht das Ausmaß der Problematik des Ich- und Wirklichkeitsverlustes, wenn er denkt, Rönne starte im Laufe von „Der Geburtstag“ tatsächliche Kommunikationsversuche, die allerdings scheitern würden. Über dieses Stadium ist Rönne bereits hinaus. Die Versuche der Selbst- und Wirklichkeitserzeugung in der Imagination sind ja gerade an die Stelle (z. B.) der Ersatzformen sozialer Integration getreten. Den spielerisch-künstlerischen Charakter dieser Imaginationen wertet PAULER dabei als „wirre(n) Assoziationen“ (Ebd., S. 82).

schanzt?“ (PuA, S. 48) Dies gelingt zunächst nicht. Erst als die Voraussetzungen für die Evokation des Traums und damit die künstlerische Umformung des Wirklichen gegeben sind (äußerer Stimulus und innere Haltung der Passivität und Hingabebereitschaft), bricht sich ein rauschhaft erlebter Imaginationsfluß Bahn, beginnend mit dem „Hafenkomplex“ (PuA, S. 49) über „Olive“, „Agave“, „Taggiaska“ bis hin zu „Venedig“ (PuA, S. 50). Diese Wörter setzen eine Vielfalt an Assoziationen frei, sind deutlich als assoziative Kette bildhafter Wort-Erlebnisse erkennbar.⁴⁷⁹ OEHLENSCHLÄGER stellt exemplarisch fest, daß „das Wort ‚Olive‘ sogleich den Übergang des Sprechens in die Entfaltung des sprachlichen Feldes [verlangt]. Diese erfolgt in der Weise des ‚Hinströmens‘, und darin läßt sich ein ausdrücklicher Hinweis auf die Lösung der vorgegebenen sprachlichen Verfestigungen erkennen.“⁴⁸⁰ Dieses Rönnesche Erleben als Wort-Erlebnis⁴⁸¹ wird von Benn selbst 1919 anhand mehrerer Beispiele expliziert, u. a. des ‚heranglühenden‘ Hafenkomplexes: „nicht: da schritt er an den Hafen, nicht: da dachte er an einen Hafen, sondern: groß glühte er als Motiv [!] heran, mit den Kuttern, mit den Strandbordellen, der Meere uferlos, der Wüste Glanz.“ (SuS, S. 153) Er expliziert seine Intention folgendermaßen: „Allen Leichtsinn, alle Wehmut, alle Hoffnungslosigkeit des Geistes enthülle ich oder trachte ich zu enthüllen als Schichten dieses Querschnittes von Begriff.“ (Ebd.)⁴⁸²

Rönne möchte die wiederum in ein Auflösungserlebnis mündende künstlerische Assoziationskette weiterführen, doch diese ist vorerst beendet: „Tieferes mußte es noch geben. Aber der Abend kam schnell vom Meer.“ (PuA, S. 50) Er entscheidet sich explizit für die Lösung der Kunst, die seine Selbstaufgabe voraussetzt: „Blute, rausche, dulde, sagte er vor sich hin. [...] Jawohl, sagte er [...] unter meine Kreuzigung, ich will zur Rüste gehen.“ (Ebd.) Die Allusion auf die Kreuzigung Christi ist bewußt gewählt: erst der Tod Jesu ermöglichte seine erlösende Auferstehung. Entsprechend muß Rönne für seine wirkliche Umwelt ‚sterben‘, die Lebenswirklichkeit hinter sich lassen, um als ästhetisches Subjekt ‚aufzuerstehen‘.⁴⁸³ An die

⁴⁷⁹ Die Assoziationstechnik Bennis bzw. die Wörter mit – in Bennis Ausdrucksweise – ‚hohem Wallungswert‘ (vgl. z. B. PuA, S. 274), d. h. Wörter, die vielfältige Assoziationen generieren und dadurch rauschhaftes Erleben ermöglichen, sind in der Forschung mehrfach erläutert worden: vgl. z. B. **Wolf, A.:** Ausdruckswelt, a. a. O., S. 94f.; vgl. **Fackert, J.:** Nachwort, a. a. O., S. 63; vgl. **Wirtz, U.:** Die Sprachstruktur Gottfried Bennis, a. a. O., S. 29, S. 48, S. 176.

⁴⁸⁰ **Oehlenschläger, E.:** Provokation und Vergegenwärtigung, a. a. O., S. 123. Hier ist OEHLENSCHLÄGER zuzustimmen. Mehrfach verselbständigt sich sein eigenkonstruiertes System von sprachlicher ‚Pro-vokation‘ und ‚Vergegenwärtigung‘ auch und nimmt z. T. groteske Züge an. So deutet er z. B. den Satz: „Das Gehirn ist ein Irrweg. Ein Bluff für den Mittelstand“ folgendermaßen: „Das ‚Gehirn‘ ist vor allem insofern ein ‚Irrweg‘, als es hinübergeht in das Wort ‚Irrweg‘. ‚Gehirn‘ beweist die Stärke seines provokativen Zugs darin, daß es dann sogleich auch noch ‚Bluff‘ zu sich heranzieht.“ (Ebd., S. 169.)

⁴⁸¹ Auch **BASSLER** stellt fest: „Es geschieht immer Neues (die Olive), auch wenn das Alte (das Sultanhuhn) noch, wenngleich ‚schweigend‘, stehenbleibt. Dieses temporalisierte Tableau kann nur eins meinen: den Katalog *als Text*.“ (**Baßler, M.:** Die Entdeckung der Textur, a. a. O., S. 157.)

⁴⁸² Vgl. 4.6.3.1.

⁴⁸³ Vgl. **Oehm, H.:** Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 281f. Rönne als ästhetisch schöpferisches Subjekt kann mit gewissen Einschränkungen auch als eine Variante des expressionistischen ‚Neuen Menschen‘ verstanden werden: er entsteht weniger evolutionär als im Sinne eines momentan-abrupten Durchbruchs; er ist deutlich irrationaler Natur; er hebt die zerstörte Identität insofern wieder auf, als er z. B. die tatsächlich verlorene Fähigkeit zu ‚lieben‘ in der Imagination quasi zurückgewinnt; in der Anspielung auf die christliche Mythologie ist zudem die für den ‚Neuen Menschen‘ vielfach charakteristische ‚Sakralisierung des Subjekts‘ erkennbar. Im Unterschied zu den meisten Konkretisierungen dieses Konstrukts fehlt allerdings die humanistisch-menschheitsverbrüdernde Komponente.

Stelle der Heilsbotschaft der christlichen Religion ist diejenige der (Sprach-)Kunst getreten.⁴⁸⁴ Die Kunst als metaphysischer, d. h. im physischen Sinne *toter* Bereich – wie bereits am Schluß von „Die Reise“ angedeutet –, dem sich nur über das ‚Vergessen‘ des Wirklichen (zugunsten einer tieferen, inneren Wirklichkeit) genähert werden kann, wird im folgenden Bild besiegelt: es „glühte aus großem, sagenhaftem Mohn das Schweigen unantastbaren Landes, rötlichen, toten, den Göttern geweiht.“ (PuA, S. 51) Kunst erscheint als in sich abgeschlossenes, selbstreferentes, sich kommunikativ nicht mitteilendes Mysterium.⁴⁸⁵ Rönne, dessen Weg vorher so unbestimmt und ziellos war, entscheidet sich bewußt und mit allen Konsequenzen für diesen Weg: „Dahin ging, das fühlte er tief, nun für immer sein Weg. Eine Hingebung trat in ihn, ein Verlust von letzten Rechten, still bot er die Stirn, laut klaffte ihr Blut.“ (Ebd.)

4.6.4 Resümee der Thematik im Zyklus

4.6.4.1 Thematische Interdependenzen im Gesamtzyklus

Gemäß der Zyklusdefinition unter 3.2 wird der komplexe thematische Zusammenhang zunächst hinsichtlich seiner Interdependenzen im Zyklus als Ganzem betrachtet. Diese Betrachtung fokussiert die Relationen der einzelnen Themen(bereiche) im synchronischen Beziehungsgeflecht. Grundlegende Beziehungen, die schon bei der Aufgliederung der Themen erörtert wurden, werden hier entsprechend nicht mehr erläutert. Hierzu zählt zum einen das komplementäre Verhältnis der sich wechselseitig bedingenden Krise der Wirklichkeit und des Ich, die als *ein* Problembereich nach den jeweils dominierenden Zielpunkten der Krise (dingliche, soziale Umwelt und Ich) untersucht wurde. Zum anderen gehört das Verhältnis enger Affinität zwischen Regression, Traum und Kunst dazu, die anhand des graduellen Unterschiedes hinsichtlich der Rolle des Bewußtseins und der Loslösung von der Wirklichkeit differenziert wurden. Auch das generell als kausal spezifizierbare Verhältnis zwischen Krise und Lösung bedarf keiner weiteren Erklärung: die Krise als ‚Ursache‘ provoziert als ‚Wirkungen‘ die jeweiligen Lösungsversuche, wobei bereits verdeutlicht wurde, auf welche Komponenten der Krise die unterschiedlichen Lösungsversuche insbesondere antworten.⁴⁸⁶ Im folgenden wird

⁴⁸⁴ In dieser letzten Novelle wird der sakramentale Charakter der Kunst zum ersten Mal im Zyklus manifest, den Benn in der Retrospektive auf die Rönne-Figur generell überträgt: „ist er [der Autor] fähig, produktiv, das zu wahren und zu ersetzen, was an äußerer Welt tragisch und für immer verlorengegangen war. Also eine Elevation durch das Wort, eine Sakramentation des Worts, ein Heiligungs- und Erlösungsphänomen mit Hilfe des dichterischen Worts – das ist Rönne.“ (**Gottfried Benn**: Ausgewählte Briefe, Wiesbaden 1957, S. 202f.)

⁴⁸⁵ Dem entspricht auch das Bild der Krone, „die in ihrer kreisförmigen Rundung vollkommene Abgeschlossenheit und wegen ihres Sitzes auf der Höhe des Hauptes transzendente Bedeutung symbolisiert“ (**Oehm, H.**: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 275). Bereits in „Die Reise“ symbolisiert die Krone Entrückung und Erhabenheit Rönnes über die Wirklichkeit durch die Imagination (vgl. PuA, S. 39). Am Ende der Schlußnovelle wird im Bild von „Krone und Gefieder“ einerseits die Verbindung von Erhabenem (Krone) und Animalisch-Regressivem (Gefieder) in der Kunst sichtbar; zum anderen erinnert das Gefieder im Kontext des Selbstopfers Rönnes an die Bestrafung des Teerens und Federns, das bildhaft die Konsequenz der ‚tödlichen‘ Selbstaufgabe des lebensweltlichen Subjektes in der Kunst verdeutlicht.

⁴⁸⁶ Hier sei noch einmal darauf hingewiesen, daß prinzipiell auch andere Benennungen und Unterteilungen der Lösungsversuche möglich sind. THEWELEIT z. B. spricht hinsichtlich der Rönne-Novellen von vier Lösungskomplexen: dem Kino, der Frau, der ‚südlichen Flöte mit Meer und Olive‘ und dem naturwissenschaftlich exakten Denken (vgl. **Theweleit, K.**: Kunst, Autobiographie des Körpers: „Artographie“, in: Gottfried Benns absolute Prosa und seine Deutung des „Phänotyps dieser Stunde“, a. a. O., S. 19). Die in dieser Arbeit gewählte Differenzierung ist abstrakt-umfassender – so wird beispielsweise die Frau ebenso wie die Natur als jeweilige *Medien* dem Lösungsbereich der Regression zugeordnet –; zudem erscheint die von vornherein getroffene Differenzierung zwischen den beiden verschiedenen Lösungsarten sinnvoll zur

das Verhältnis zwischen der Krise und rekonstituierenden Lösungsversuchen (die kurz zueinander in Beziehung gesetzt werden) auf der einen Seite und der Krise und transzendierenden Lösungsversuchen auf der anderen Seite resümiert. Darauf aufbauend wird das Verhältnis zwischen den beiden divergierenden Lösungskomplexen differenziert dargestellt und die Frage nach ihrer Bedeutsamkeit und Wertigkeit im thematischen Bezugssystem erläutert.

Die Lösungsversuche der Substitutionsformen sozialer Integration und der Anwendung rationaler Prinzipien mit naturwissenschaftlicher Ausrichtung weisen grundlegende Gemeinsamkeiten auf in der Orientierung an bzw. dem Versuch der Restabilisierung eines konventionell normativen Verständnisses der Wirklichkeit und der eigenen Person. Beide Ansätze zielen auf Anpassung, auf Bewältigung und Sicherung der faktischen Realität und auf Vergewisserung und Stabilisierung des lebensweltlichen, empirischen Ich. Sie wollen Entfremdung und Verlust gewissermaßen rückgängig machen. Allein der Fokus ist unterschiedlich: Bei ersterem geht es um die (primär) gedankliche Einordnung seiner selbst in die Umwelt, hier speziell in die soziale Umwelt. Bei zweitem steht die gedankliche Ordnung der Umwelt im Vordergrund. Einmal ist das maßgebliche Ziel, das Ich zu integrieren, Verbindungen zwischen sich selbst und sozialer Umwelt wiederherzustellen, das andere Mal sollen vornehmlich Verbindungen der Dinge untereinander rekonstruiert werden. Die Verknüpfungen orientieren sich in beiden Fällen an Vernunftprinzipien, wobei die Ausrichtung an der Ratio bei den Substitutionsformen sozialer Integration weniger offensichtlich, im kausal und teleologisch ausgerichteten Rollenspiel aber durchaus zum Vorschein kommt.

Die Wirklichkeit und Ich transzendierenden Lösungsversuche intendieren hingegen statt einer Wiederherstellung die Überwindung der problematisch gewordenen konventionellen Wirklichkeit und des in ihr ohnehin nicht mehr verankerten Ich. Der fundamentale Problemkomplex aus Ich-Zerfall und Wirklichkeitsverlust wird nicht nur akzeptiert; er bildet erst die Grundlage, die konstitutive Voraussetzung der Evokation einer neuen ästhetischen Wirklichkeit und der Neukonstituierung des Ich als künstlerisch tätiges Subjekt.⁴⁸⁷ Vielfach wurde deutlich, daß erst die geschwächte, gelockerte Konstitution des Ich und die Schwankung des Raumes, das ‚Flirren‘ des Lichtes, die Auflösung der Konturen in der Dämmerung, die Vermischung der Sinnessphären usw. – d. h. Indizien einer tendenziellen Auflösung des stabilen Ich und seiner realen Umwelt – die Erfahrung von Regression, Traum und dessen ‚Überhöhung‘ zur Kunst ermöglichte. Die Krise wird hier demnach konstruktiv genutzt und produktiv umgewandelt. Dadurch wird die Auflösung letztlich vorangetrieben und vertieft. Diese Vertiefung wurde besonders aus den Folgen der jeweiligen Imaginationserlebnisse ersichtlich.

Insofern kann man ein prinzipiell antithetisches Verhältnis zwischen den beiden Lösungsbereichen feststellen. Während sich die Ich und Wirklichkeit rekonstituierenden Ansätze

Erkenntnis der fundamentalen Unterschiede in Rönnes Herangehensweise an die Problematik.

⁴⁸⁷ So erkennt z. B. auch OEHM den Prozeß von „Selbsterschaffung und Selbstvernichtung, in dem das empirische Ich fortwährend abstirbt und sich als schöpferisches Subjekt formal neu konstituiert“ und den „Strukturzusammenhang von Gegenstandsanzug und Gegenstandsherstellung, [...] von Negation des vorgängigen Determinationsgeflechts und Setzung einer neuen ästhetischen Realität.“ (Oehm, H.: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 278.) Vgl. auch Dickhoff, W. W.: Zur Hermeneutik des Schweigens, a. a. O., S. 38; vgl. Wolf, A.: Ausdruckswelt, a. a. O., S. 87; vgl. Kügler, H.: Weg und Weglosigkeit, a. a. O., S. 69.

auf die äußere, faktische, als ‚objektiv‘ angesehene Wirklichkeit richten, konzentriert sich der Ich und Wirklichkeit transzendierende Komplex auf die innere, imaginäre, subjektive Wirklichkeit. Weitere Pole, denen sich die beiden Bereiche zuordnen lassen, sind folgende: logische, kausale Verknüpfung gegenüber assoziativer Verbindung, nüchtern rationale Welterfassung gegenüber rauschhafter Evokation irrationaler bzw. vorrationaler Vorstellungsbestände⁴⁸⁸, ordnende Begrenzung und Differenzierung gegenüber Entgrenzung und Entdifferenzierung (u. a.). Diametral entgegengesetzt sind dabei vor allem die Lösungsansätze der Regression und der Anwendung rationaler Prinzipien, indem ersteres die Ausschaltung der Ratio, zweiteres ihre ‚Instandsetzung‘ intendiert, ersteres die Auflösung des Bewußtseins beabsichtigt zugunsten eines kreatürlichen Daseins, während bei zweiterem das Bewußtsein im Sinne des menschlichen Intellekts gerade in Abgrenzung vom Triebhaft-Instinkthaften eine zentrale Rolle spielt.

Neben diesen grundlegenden Kontrasten gibt es allerdings auch gewisse Berührungspunkte zwischen einzelnen Aspekten der verschiedenen Bereiche: So streben die Substitute sozialer Interaktion eine Reintegration des Ich in seine Umwelt an; auch die Regression intendiert eine Reintegration des Ich in seine Umwelt – allerdings nicht in die aktuell-soziale mit dem Zweck der Selbstbehauptung, sondern in eine ursprünglich-natürliche Umwelt mit dem Zweck kosmischer Entgrenzung und Aufgabe des personalen Ich. Indem der Traum eine Liebesbeziehung imaginiert (Edmée), die ja auch eine Form sozialer Bindung darstellt, ergibt sich eine weitere Affinität zu den Substituten sozialer Integration. Da diese allerdings zum einen das Ich primär als Wort-Erlebnis sensationiert, zum anderen begleitet und überlagert wird von irrealen Visionen des Südlichen und schließlich in eine rauschhaft-regressive Entgrenzung mündet, zeigt sich die divergierende Zielsetzung dieser Vorstellung. Ähnliches läßt sich bezüglich der bewußten, summativen Aneinanderreihung von Gedankenelementen bei der Kumulation von Wissensbeständen im Kontext der Anwendung rationaler Prinzipien zum einen, bei den künstlerischen Assoziationen zum anderen feststellen: Abgesehen davon, daß ersteres dinggebundener ist und den referentiellen Bezug des Wortes zur Wirklichkeit im Unterschied zum zweiten wahr, ist auch die Motivation gegensätzlicher Natur: die Sicherung der Wirklichkeit durch Faktenansammlung gegenüber ihrer imaginativen Transzendenz mit dem Ziel der Setzung einer neuen Wirklichkeit.⁴⁸⁹ Insgesamt sind die beiden Lösungsbereiche demnach trotz gewisser Berührungspunkte in ihrer Zielsetzung einander entgegengesetzt.

Abschließend stellt sich die Frage, ob diese antithetischen Methoden als gleichwertige Lösungsversuche anzusehen sind, eine Frage, die sich in der gesamtzyklischen Betrachtungsweise anhand ihres insgesamt feststellbaren Erfolges und der Art ihrer Darstellung beantworten läßt. Die rekonstituierenden Lösungsversuche verschaffen Rönne, wenn überhaupt, nur

⁴⁸⁸ Aus dem Verlust des einen ergibt sich die Möglichkeit des anderen: „Denn gelingt es einem Rönne oder Diesterweg auch nicht mehr, dauerhaft in den Zustand der rationalen Weltsicht und Wirklichkeitserfassung zurückzukehren, so ermöglichen gerade dieser Mangel und das daraus resultierende Leiden andererseits Zustände, die ein intensiveres Erleben und den Blick in wesentlich andere Welten als die der banalen Alltäglichkeit eröffnen.“ (Rankl, M.: Rönne als Nihilist der Schwäche, a. a. O., S. 185.)

⁴⁸⁹ Das „Anlagern von Assoziationen um Begriffe“ ist also nicht immer Ausdruck des „Ringens[s] um Beherrschung der Wirklichkeit“ (Kaußen, W.: Spaltungen, a. a. O., S. 58), wie KAUSSEN annimmt.

punktuell Momente des Glücks und der Befriedigung. Insgesamt stellen sie eine Selbsttäuschung dar, weil sich die ‚heile Welt‘ und das ‚heile Ich‘ nicht wiederherstellen lassen. Da ihr Verlust irreversibel ist, gehen diese Lösungsversuche nicht an die Wurzel des Problems, sondern behandeln nur die Symptome. Mittels der „Wirkungsweise der Vernunft“ (PuA, S. 28) als *formaler* Verfahrensweise – entweder im Bewußtsein ihrer inhaltlichen Unzulänglichkeit oder in Ausblendung der Frage ihrer inhaltlichen Gültigkeit – wird der fundamentale Zusammenhangsverlust nur überdeckt. Das Tun ‚Als-Ob‘ in Rollenspiel und Imitation kann den grundlegenden Verlust sozialer Bindung ebenfalls nicht kompensieren: Ersatzformen führen lediglich zu Ersatzbefriedigungen. Diese Selbsttäuschungen werden Rönne bisweilen, so am Ende von „Die Eroberung“ und im Zuge der Auseinandersetzung mit Meyers Buch, schmerzvoll bewußt – schmerzvoll, weil er dieser Täuschungen durchaus bedarf, um in seiner Lebenswirklichkeit zu bestehen. Auch durch die oft ironische Darstellungsweise erscheinen diese Lösungsansätze fragwürdig. Die mehr oder minder offensichtliche Kritik richtet sich nicht nur gegen Rönne, der weder zu durchgängig rationalem Denken noch zu kommunikativer Aktion imstande ist. Zum einen werden auch die rationalen bzw. naturwissenschaftlichen Methoden selbst als einseitig und unzulänglich entlarvt⁴⁹⁰; zum anderen erscheint das Problem sozialer Interaktion mitbedingt durch eine Gesellschaft, die keine Gemeinschaft mehr bildet und deren Mitglieder nur noch zu nichtssagenden, banalen und standardisierten Gesprächen imstande sind. Zudem werden diese Lösungsversuche durch ihre transzendenten Gegenparts, die indirekt das Ungenügen an den rekonstituierenden Ansätzen indizieren, relativiert.⁴⁹¹

Deren Erfolg ist ebenfalls begrenzt: Auch Regression, Traum und Kunst sind keine dauerhaften, sondern momentane Lösungen, abhängig vom Augenblick.⁴⁹² Allerdings verschaffen sie Rönne ein tieferes, intensiveres und gewissermaßen auch echteres Glück, da er sich nicht an äußerlichen Normen und Konventionen orientiert, sondern seine innere Wirklichkeit, seine eigenen Träume sprechen läßt. Indem Rönne solcherart schöpferisch tätig wird, gewinnt er etwas von der lebensweltlich verlorenen Individualität und Selbständigkeit im Ästhetischen zurück. Ehrlicher ist dieser Lösungskomplex auch insofern, als Rönne sich nicht mehr vorgaukelt, die Krise rückgängig machen zu können, sondern sie akzeptiert und konstruktiv umzuwandeln versucht: „Der Wirklichkeitsverlust bedeutet schließlich Möglichkeitsgewinn.“⁴⁹³ Bezeichnend ist zudem, daß die Darstellung im Verhältnis zu den vorgenannten Ansätzen (fast) jeder Ironie oder Kritik entbehrt. Da jedoch die schmerzhaft Depersonalisation, der er-

⁴⁹⁰ Diese Ablehnung zieht sich wiederum nicht nur durch den *Gehirne*-Zyklus, sondern wird in Benns Gesamtwerk vielfach bekräftigt, so z. B. hinsichtlich der Kausalität als obsoletem Denkansatz: „Es gab Zeiten, da war kausales Denken exzellent, [...], heute ist es Abspülwasser, [...], heute ist, das Nebeneinander der Dinge zu ertragen und es zum Ausdruck zu bringen, auftragsgemäßer und seinerfüllter.“ (PuA, S. 156) Die Wirklichkeit ist kausal nicht faßbar: „Widersinnig, den Schwimmvogelkopf [des Schwans] so hoch über den Wasserspiegel zu legen auf einen Hals wie glaseblasen! Keine Kausalität darin, reines Ausdrucksarrangement.“ (PuA, S. 167) Das naturwissenschaftliche 19. Jahrhundert wird als Jahrhundert bezeichnet, „dessen Standardbegriffe [wie Individualität und lineare Entwicklung] vor unseren Blicken in vehementer Weise ihre historische Sendung beenden“ (EuR, S. 85).

⁴⁹¹ So stellt EIFLER bezüglich Benns Werk generell fest: „Der immer wiederkehrende Verweis auf eine prälogische Denksubstanz macht evident, daß Benn von einer tiefen Skepsis gegen alle rationelle und materielle Fortschrittsgläubigkeit geprägt war.“ (Eifler, M.: Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik, a. a. O., S. 74.)

⁴⁹² Vgl. z. B. Vahland, J.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 21. Auch OTTERSON stellt die Vergänglichkeit der einen wie der anderen ‚Erlösungen‘ heraus (vgl. Otterson, J. W.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 30).

⁴⁹³ Dickhoff, W. W.: Zur Hermeneutik des Schweigens, a. a. O., S. 40.

littene Wirklichkeitsverlust hierdurch vertieft werden, geht Rönne aus diesen Imaginationserlebnissen als (noch) Einsamer(er), Leidender und als ein der Alltagswirklichkeit noch stärker Entfremdeter hervor.⁴⁹⁴ Insofern wird verständlich, daß Rönne im Vorfeld dieses Lösungsansatzes das Ungeformte, ihn rauschhaft Entgrenzende⁴⁹⁵, die Reste traditioneller Wirklichkeitsbindung Auflösende z. T. als Gefahr empfindet. Diese Bedrohung läßt entsprechend die realitätssichernden Bemühungen wieder in einem anderen Licht erscheinen. Insgesamt erscheint der transzendierende Lösungsversuch demnach nicht als nur positiv, sondern ambivalent. Indem er allerdings echter, tiefergehender, individueller und punktuell befriedigender ist als der rekonstruktive Ansatz, wird er favorisiert. Um hier zu einer abschließenden Einschätzung zu gelangen, wird im folgenden der Frage nachgegangen, ob bzw. wie sich diese Favorisierung im poetischen Ablauf verwirklicht.

4.6.4.2 Thematischer poetischer Ablauf

Im Zentrum der Betrachtung des poetischen Ablaufs steht die sukzessive Realisation der Themen(komplexe). Folgende Schritte bestimmen die Vorgehensweise: zunächst werden die thematische Abfolge und der Themenschwerpunkt innerhalb der jeweils besprochenen Novelle resümiert; dann wird die thematische Anbindung an die nachstehende Novelle erörtert. Diese wird ebenfalls in ihrer spezifischen Themenabfolge und ihrem Themenschwerpunkt kurz dargestellt usw. Aus dieser sukzessiven Realisation – sowohl der jeweiligen Themenabfolgen als auch der Themen(komplex)schwerpunkte – läßt sich ableiten, welche Art von thematischer ‚Bewegung‘ die zyklische Gestaltung impliziert: ob beispielsweise eine einheitliche Gesamtaussage vertieft wird, ein deutliches Schwanken zwischen Verschiedenem oder eine progressive Höherstufung zu erkennen ist bzw. inwiefern sich verschiedene Variations- und Entwicklungsmomente verbinden. Abschließend wird die Frage der Bedeutung dieses spezifischen, sich im poetischen Ablauf des Zyklus offenbarenden Bewegungsmusters erörtert.

In „Gehirne“ steht die sich entwickelnde Krise im Vordergrund: zunehmende Kommunikationsunfähigkeit, eine Vertiefung der Kluft zwischen Rönne und seiner sozialen wie dinglichen Umwelt sowie ein fortschreitender Prozeß des Ich-Verlustes sind Komponenten dieser Entwicklung. Lösungsversuche wie die gedankliche Substitution sozialer Integration und die Anwendung rationaler Prinzipien sind nur sehr vereinzelt zu erkennen und treten weniger als Lösungsansätze denn als Komponenten der Krise hervor. Gegen Ende der Novelle erfährt Rönne ein beglückendes Moment der Regression im Daliegen und der Eingliederung seiner selbst in seine animalisch-natürliche Umwelt. Im Schlußmonolog der Novelle schlägt die Erleidung der Destruktion von Wirklichkeit und Ich schließlich erstmals um in die Konstruktion eines Neuen, die fragmentarische künstlerische Evokation des Traums.

⁴⁹⁴ WELLERSHOFF spinnt die Frage weiter, was als letzte Konsequenz dieses Lösungsweges anzusehen wäre, da Rönne sich ja als empirisches Ich, als soziales Wesen in einer bestimmten Lebenswelt nicht auflösen kann: „Muß er nicht, wenn es ihm unmöglich wird, in der Gesellschaft zu leben, mit dem Verschwinden furchtbaren Ernst machen? Das wird angedeutet: Eine ernstliche Gefährdung seines Lebens läge vor, wenn das, was er bis hierhin gedacht hat, abschließende Gedanken wären.“ (Wellershoff, D.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 43.) Allerdings wird auch hier schon (besonders in „Der Geburtstag“) angedeutet, daß Rönne einen Schritt in Richtung des sogenannten Doppellebens, der ‚Konformität nach außen und Abgrenzung nach innen‘ (s. o.) unternimmt.

⁴⁹⁵ Vgl. Balsler, H.-D.: Das Problem des Nihilismus im Werke Gottfried Benns, a. a. O., S. 61.

An diesen transzendierenden Lösungsansatz knüpft „Die Eroberung“ nicht an. Sie weist zunächst auf die vorangegangene Krise – die ‚Ohnmacht‘ des Ich – und versucht diese nun anders zu lösen: schwerpunktmäßig mittels Ersatzformen sozialer Integration und damit verbunden der Anwendung rationaler Prinzipien. Dadurch wird Rönnes „die *Gehirne*-Novelle abschließender Ausbruch aus dem ‚Kristall‘“ relativiert, erscheint zumindest nicht als „Höhepunkt-Ereignis der end-gültigen Erfüllung.“⁴⁹⁶ Auf die Loslösung von der Wirklichkeit folgt also zunächst ein Versuch ihrer erneuten Sicherstellung. Dann allerdings fällt, wie KAUSSEN bemerkt, bezüglich der wirklichkeitssichernden Aktivität „eine gegenüber den Gehirnen gesteigerte Problematisierung der konventionellen Realitätskonstitution ins Auge: ‚Er verteilte, was er unter der Stirne trug, um der Säulen Samt‘. In dieser Beurteilung des wirklichkeitserfassenden Denkens liegt deutlich ein Zug von Aktivität, der die Dinge erst in Wirklichkeit setzt“⁴⁹⁷. Zudem findet in der Progression der Novelle wiederum eine Entwicklung statt, die in der zunehmenden Verselbständigung der Imagination sowie in regressiven Akten eine gesteigerte Lösung von bzw. Transzendenz der Wirklichkeit anzeigt. Das Scheitern der zuvor geübten wirklichkeitssichernden Aktivität wird darüber hinaus in der expliziten Distanzierung Rönnes von seinen rational bestimmten Rollenpersönlichkeiten, dem Bewußtsein des Mißlingens der geplanten ‚Eroberung‘ und der damit einhergehenden Schwächung seines Selbstbewußtseins manifest. Der Schluß ist in seiner ‚Verschmelzung‘ mit der Natur deutlich regressiv: eine Regressivität, die allerdings durch Rönnes Gießen des Farns – einerseits ein Zeichen seiner Naturverbundenheit, andererseits der Wiederaufnahme seiner früheren imitativen Verhaltensweise – gewissermaßen relativiert wird.

Die nachfolgende Novelle „Die Reise“ knüpft wiederum nicht an dieses vornehmlich regressive Ende an; sie setzt vielmehr, dem Anfang von „Die Eroberung“ vergleichbar, mit einer Ausrichtung an der Norm, dem Versuch der Eingliederung in die Gemeinschaft der Herren ein. Im Unterschied zur vorangehenden Novelle, in der die Lösungsversuche im Vordergrund stehen, ist hier jedoch die Krise des Ich dominant, die sowohl als extreme Schwäche des Ich, das sich vor der fremden, übermächtig scheinenden Wirklichkeit fürchtet, als auch als soziale Unsicherheit, die sich immer deutlicher als soziale *Unfähigkeit* entpuppt, in Erscheinung tritt. Nach dem anfänglichen Versuch der Wirklichkeitssicherung treten die divergierenden Lösungskomplexe als gleichwertige Sehnsüchte des Ich hervor, die dieses aus Furcht, Schwäche und Unfähigkeit jedoch nicht weiter verfolgt.⁴⁹⁸ Schließlich gibt Rönne der Regression nach, die sich dann am Ende der Novelle basierend auf der tief erlittenen eigenen ‚Zerrüttung‘ mit Fragmenten des Traums und der Wirklichkeit und Ich neu erschaffenden Kunst verbindet.

⁴⁹⁶ **Kausen, W.:** Spaltungen, a. a. O., S. 62.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 63.

⁴⁹⁸ Vor allem das Ungeformte, Normabweichende des transzendierenden Lösungsversuchs ängstigt Rönne ganz am Anfang, beim Spaziergang und auch noch bei der Begegnung mit der Frau, obwohl er sich hier fallen läßt. Zu dieser ambivalenten ‚Vermischung‘ schreibt Benn im Rückblick, besonders hinsichtlich des Anfangs von „Die Reise“: „Es mußte etwas Drittes eintreten, eine Vermischung, und der strebte er unaufhörlich zu, etwas, was gleichzeitig eine Aufhebung war und eine Verschmelzung, aber das gab es nur für Momente, in Fallkrisen, von Durchbruchcharakter, und das war immer der Vernichtung nahe. Aber nicht immer war man dazu fähig, und so sehen wir ihn nach diesem tastenden Vorstoß in das Vage zu einer ungünstigen Stunde, vormittags, zurückschrecken, sich selbst entfliehen und zunächst noch einmal sich der Norm versichern. Er geht also in das Kasino essen“ (PuA, S. 316).

Entsprechend beschreibt GRIMM die Entwicklung im ganzen der Novelle wie folgt: „Rönnes ‚Reise‘ ist der Weg aus der fruchtlosen Bemühung um Erfassung der Welt mit den verbrauchten Kategorien zur neuen Bewältigung durch die Kunst.“⁴⁹⁹ HILLEBRAND charakterisiert diese Entwicklung als Reise „ins Innere des Bewußtseins“⁵⁰⁰ und BUDEBERG hebt die Affinität dieser Entwicklung zu derjenigen von „Die Eroberung“ hervor, die sich auch in der sprachlichen Gestaltung offenbart: „Die Sprache geht über von Beobachtung und Reflexion in die Lyrismen der sich verdichtenden ‚Entrückung‘“⁵⁰¹.

Ganz im Gegensatz zu diesem Ende steht der Beginn von „Die Insel“, in der direkt zu Anfang ersichtlich wird, daß hier die Anwendung rationaler Prinzipien mit naturwissenschaftlicher Ausrichtung als ganzheitlicher Ansatz erprobt wird. Zudem ist das Moment der Krise ähnlich wie in „Die Eroberung“ eher latent vorhanden und tritt erst im Laufe der Novelle, vornehmlich in Form des Wirklichkeitszweifels und der Bedrohung der Stabilität des empirischen, in der Gesellschaft verankerten Ich, deutlicher hervor. Statt des ‚zerrütteten‘, depersonalisierten Ich in „Die Reise“ tritt Rönne hier zunächst als relativ gefestigtes, da mit seiner Situation zufriedenes und seiner Aufgabe übereinstimmendes Mitglied der Gesellschaft auf. Anstelle der unterschiedlichen Rollen, die er in „Die Eroberung“ annimmt, hat er hier die eine ihm übertragene ‚Rolle‘ des Gefängnisarztes verinnerlicht. Die sich im Fortgang des Textes entfaltende Krise hängt nun mit der zunehmenden Hinterfragung der dieser Eingliederung und diesem Selbstbild zugrunde liegenden rationalen Weltansicht zusammen. Diese Infragestellung wird zunächst bedingt durch Erprobungen sprachkünstlerisch-regressiver Transzendenz – auf die allerdings immer wieder rationale Erklärungsversuche folgen⁵⁰² –, später dann durch unwillentlich hervorgerufene, als bedrohlich empfundene Einbrüche des Regressiven und des Traums. Wiederum ist hierin eine sukzessiv gesteigerte Loslösung von der Wirklichkeit, eine Zunahme des Wirklichkeitsverlustes zu erkennen, wenn Rönne auch trotzdem an seinem System rationaler Welterfassung festzuhalten versucht.

„Der Geburtstag“ knüpft erneut nicht an das Ende der vorangehenden Novelle an, worin der krampfhafteste Versuch rationaler Wirklichkeitserfassung mit dem Einbruch des Irrealen zusammentrifft. Am Anfang steht hier der nach Orientierung suchende, nach seiner Identität und dem Sinn des Daseins fragende Rönne.⁵⁰³ Die Frage, welche Rolle ihm zukomme, die Rekapitulation seiner ‚Biographie‘ und der faktische Versuch einer Vergewisserung seiner selbst über Daten zu seiner Person lassen sich dabei in ihrer Bezogenheit auf die Tatsachenwirklichkeit als Ausdruck der rekonstituierenden Herangehensweise an die Krise verstehen. Zunehmend löst Rönne sich in den folgenden Abschnitten von der empirischen Wirklichkeit: Während seine Assoziationen sich zunächst noch mit der naturwissenschaftlich geprägten Wissensansammlung und mit dem Wunsch nach sozialer Anerkennung, die substitutiv imaginär

⁴⁹⁹ Grimm, R.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 35.

⁵⁰⁰ Hillebrand, B.: Benn, a. a. O., S. 37.

⁵⁰¹ Buddeberg, E.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 18.

⁵⁰² Dies beobachtet auch KRULL: „Kaum hat er sich für die künstlerische Perzeption geöffnet, zieht er sich wieder auf die längst als unzulänglich erkannten wissenschaftlichen Erklärungsmuster zurück“ (Krull, W.: Die Welt – hinter den Augen des Künstlers?, a. a. O., S. 67).

⁵⁰³ Anbei sei bemerkt, daß diese Sinnsuche der eindeutigen Sinngebung zu Beginn von „Die Insel“ gegenüber steht.

ausgekostet wird, verbinden, erlangen Traum und Kunst, die dominanten Themen dieser Novelle, immer stärkere eigenständige Bedeutung. Meist gewinnen die regressiven Momente am Ende des jeweiligen künstlerischen Traums die Oberhand, wobei die Regression in das Erleiden einer vertieften Schwächung und Depersonalisierung des Ich mündet. Wenn Rönne auch zu Beginn des imaginativen Weges äußere Anpassung und soziale Funktionstüchtigkeit mit innerer Loslösung und Transzendenz der leeren Lebenswirklichkeit verbinden will⁵⁰⁴, gelingt ihm diese Balance doch nicht: Er wendet sich immer intensiver seiner inneren Wirklichkeit zu, versucht, die äußere zu überwinden und pendelt letztendlich vor allem zwischen depersonalisierten Zuständen der Auflösung des Ich und Versuchen des erneuten Aufschwungs zur Erschaffung des künstlerischen Traums und damit seiner selbst als schöpferischem Subjekt.

Betrachtet man die thematische Abfolge jeder Novelle, kristallisiert sich – von einzelnen Variationen abgesehen – ein spezifisches Muster heraus: eine Verlagerung von der Orientierung am sogenannten Tatsächlichen hin zu dessen Verlust bzw. der Loslösung und Abwendung davon. Eine Bewegung ist erkennbar von Versuchen der Rekonstituierung der Wirklichkeit und der Stabilisierung des Ich als rationalem, sozialem Wesen hin zur Transzendenz der Wirklichkeit und damit zur Destabilisierung des in ihr verwurzelten Ich, das sich als ‚real‘ labile Größe im ‚irreal‘ visionären Bereich als vorübergehend stabile Größe darstellt.⁵⁰⁵ Die Wiederholung derselben grundlegenden Entwicklung in allen Novellen erscheint im Zyklus insgesamt als *zyklischer* Bewegungsablauf, als immer neues Abrollen von Realitätssicherung und Realitätslösung, wobei zweiteres letztlich in den Vordergrund rückt. Durch die konstant repetierte Verlagerung des Schwerpunktes vom rekonstituierenden zum transzendierenden Lösungsbereich⁵⁰⁶ wird das bereits in der synchronen Betrachtung erkennbar größere Gewicht des zweiten auch durch die thematische Entwicklung innerhalb der einzelnen Novellen bestätigt.⁵⁰⁷ Die rekonstituierenden Ansätze werden schon innerhalb der Novellen in ihrer Unzulänglichkeit dargelegt und durch die transzendierenden Ansätze relativiert. Ein relativierendes Moment hinsichtlich jener Lösungsansätze wird dagegen erst im zyklischen Wechsel im poetischen Ablauf manifest, indem die jeweils folgende Novelle wieder mit dem Versuch der ‚Versicherung der Norm‘ einsetzt. Darüber hinaus finden sich zyklische Schwankungen z. T.

⁵⁰⁴ Vgl. **Fackert, J.:** Nachwort, a. a. O., S. 80.

⁵⁰⁵ Der Dreischritt, den HUBER-THOMA z. B. in „Die Reise“, „Die Insel“ und „Der Geburtstag“ zu entdecken glaubt, ist m. E. in den Texten nicht erkennbar. Er konstruiert eine Abfolge vom Wirklichkeitszweifel über die Wirklichkeitsflucht in der Erschaffung einer in sich geschlossenen, imaginären Wirklichkeit hin zur Erkenntnis ihrer Künstlichkeit und der erneuten Rückbindung an die Tatsachenwirklichkeit (vgl. **Huber-Thoma, E.:** Die triadische Struktur in der Lyrik Gottfried Bennis, a. a. O., S. 17ff.). Zum einen ist für Rönne nicht nur der Traum, sondern auch die sogenannte Tatsachenwirklichkeit als hypothetische Möglichkeit, als ‚Spiel‘ etc. irreal; zum anderen sind die Momente der Transzendenz zwar vergänglich, doch ist Rönnes Zuwendung hierzu am Ende jeder Novelle erkennbar. Selbst da, wo Rönne ausnahmsweise tatsächlich eine Rückbindung an die Wirklichkeit sucht, in „Die Insel“, wird sie unterlaufen.

⁵⁰⁶ MEISTER betont das regressiv-moment des transzendierenden Lösungskomplexes: „Daß das Physisch-Vegetabilische das Bewußtsein überströmt [...], seine Diskursivität auflöst, seine Begriffe durch ‚Bilder‘ ersetzt, ist das entscheidende Ergebnis der Novellen. Jede Novelle enthält ausnahmslos die Beschreibung dieses Übergangs.“ (**Meister, U.:** Sprache und lyrisches Ich, a. a. O., S. 42.) RÜHMKORF merkt zu Bennis Lyrik an, „daß bei einem so entschiedenen Bewußtseinslyriker wie Gottfried Benn doch eben nicht das Bewußtsein das letzte, das erlösende Wort behält.“ (**Rühmkorf, P.:** Und aller Fluch der ganzen Kreatur (1976), in: Über Gottfried Benn, Hrsg. B. Hillebrand, Frankfurt/M. 1987, S. 107.)

⁵⁰⁷ ARENDS bemerkt: „Der Zweifel an der Wirklichkeit, die Unfähigkeit Bennis, an einer durch Substanzlosigkeit und durch den Verlust kultureller Werte geprägten Welt teilzunehmen, finden in den ‚Rönne-Novellen‘ ihren literarischen Beginn. Sie zeigen noch den tragisch zu nennenden, letztlich gescheiterten Versuch Rönnes, sich einzureihen, teilzunehmen, um derart Anschluß zu halten an die ihm entgleitende Realität“ (**Arends, I.:** Die späte Prosa Gottfried Bennis, a. a. O., S. 29).

auch in den Novellen, besonders in „Die Reise“⁵⁰⁸ und „Die Insel“, in denen Rönne (vereinfacht gesprochen) zwischen faktischem und imaginärem Zugriff hin und her gerissen wird.

Ein zyklisches Bewegungsmuster manifestiert sich nicht nur in der Wiederholung des thematischen Ablaufs der Novellen und in der Schwankung Rönnes innerhalb mancher Novellen, sondern auch in der insgesamt wechselnden Akzentuierung der Krise oder Lösung im poetischen Ablauf. So bestimmt die Krise „Gehirne“; in „Die Eroberung“ überwiegen die Lösungsversuche. Dagegen hebt „Die Reise“ das krisenhafte Erleben Rönnes hervor, während Rönne in „Die Insel“ vornehmlich als ‚Problemlöser‘ auftritt. In „Der Geburtstag“ dominiert zu Beginn wieder die Krise, die allerdings im Laufe der Novelle positiv umgewandelt wird. Auch wenn man die schwerpunktmäßig erprobten Lösungen der Novellen im poetischen Ablauf betrachtet, ist generell eine wechselnde Akzentuierung von transzendierenden und rekonstituierenden Lösungsansätzen erkennbar: In „Gehirne“ wird am Ende mit Regressionsmoment und künstlerischem Traum auf die Krise reagiert; in „Die Eroberung“ bilden die Substitute sozialer Integration den umfangreichsten Teil des Lösungsversuches; in „Die Reise“ ist der Wunsch nach Transzendenz zwar angstbesetzter als der nach Rekonstruktion des Tradierten, aber insgesamt ausgeprägter, so daß dieser zum Ende hin realisiert wird; in „Die Insel“ probiert Rönne den rationalen Lösungsweg; in „Der Geburtstag“ überwiegen Traum und Kunst. Besonders deutlich wird das im poetischen Ablauf betont Konträre, wenn aus derselben Erkenntnis divergente Konsequenzen gezogen werden: So folgt z. B. in „Die Insel“ auf die Erkenntnis des hypothetischen Charakters der Wirklichkeit der Versuch, dennoch so zu tun als ob sie real sei, sie als geordnetes System zu begreifen, um in ihr funktionieren, ja leben zu können (vgl. PuA, S. 60). In „Der Geburtstag“ wird hingegen ihr ‚Nur-Möglich-Sein‘ akzeptiert und kein Versuch ihrer Ordnung, sondern der spielerische Umgang mit der Wirklichkeit präferiert (vgl. PuA, S. 47). An diesem Beispiel wird auch deutlich, warum die Dominanz der Krise insgesamt mit einer stärkeren Ausprägung des transzendierenden Lösungsansatzes korreliert gegenüber der Dominanz der ‚Lösung‘ und rekonstituierendem Handhabungsversuch: Wenn die Krise von Rönne selbst in ihrem vollen Umfang erlitten, durchschaut und anerkannt wird, ist keine Selbsttäuschung, kein Zurück mehr möglich – dann ist die Überwindung dieser zerfallenden Wirklichkeit, dieses haltlosen Ich die einzige Alternative!

Wie sind nun diese in vielfacher Hinsicht antithetisch schwankenden thematischen Abfolgen, die im poetischen Ablauf insgesamt zu erkennen sind⁵⁰⁹, einzuschätzen? Wie die gesamtyyklische Untersuchung der Art der Darstellung und des Erfolges des Lösungsansatzes sowie die Schwerpunktverlagerung innerhalb der einzelnen Novellen zeigen, wird der Wirklichkeit und Ich transzendierende Ansatz höher eingestuft, d. h. die zyklische Schwankung bedeutet hier keine völlige Egalisierung des Verschiedenen. Warum findet nun doch immer wieder eine Rückwendung, ein erneuter Versuch der Orientierung am als obsolet und überkommen Erkannten statt? Das Dilemma ist, daß Rönne zwar einerseits das irreversibel Verlorene

⁵⁰⁸ Vgl. **Doktor, T.; Spies, C.:** Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 186f.

⁵⁰⁹ Eine solche übergreifend vergleichende Betrachtung impliziert immer gewisse Verallgemeinerungen und Vereinfachungen. Sie reduziert zwar die tatsächliche Komplexität der jeweiligen thematischen Ausprägungen der Novellen im einzelnen, läßt andererseits aber erst die grundlegend zyklischen Strukturen des poetischen Ablaufes zutage treten.

nicht wirklich zurückgewinnen kann, daß aber andererseits der imaginär transzendierende Lösungsweg nur für Momente begangen werden kann, d. h. aber, nur Augenblicke des Glücks verschafft und darüber hinaus die Bedürfnisse der empirischen Person Rönnes in ihrer spezifischen Lebenswelt nicht nur nicht berücksichtigt, sondern sogar in eine vertiefte Depersonalisation und Entwurzelung dieser Person mündet.⁵¹⁰ Dieses im *Gehirne*-Zyklus vertiefend gestaltete Dilemma erklärt sowohl den zyklischen Wechsel zwischen beidem als auch die insgesamt deutliche Präferenz des ambivalent beglückenden und bedrohlichen Lösungsweges⁵¹¹, der eine ‚neue‘ Totalität in der Imagination anstrebt.

Diese Präferenz des transzendierenden Lösungsansatzes wird zudem durch ein progressives Moment, durch eine verstärkte Hinwendung besonders zur schöpferischen Evokation und Formung des Traums bekräftigt, die sich in einer erweiterten Gestaltung des Künstlerischen im poetischen Ablauf manifestiert. So ist der künstlerische Traum am Ende von „Gehirne“ erstmals und noch relativ bruchstückhaft erkennbar. In „Die Eroberung“ finden sich zwar mehrere Momente der Regression, doch kaum Indizien einer künstlerischen Formung. In „Die Reise“ wird bereits mehr über die Kunst ausgesagt: ihr selbstbezüglicher, spielerischer, vergänglicher Charakter wird ebenso thematisiert wie das Moment der ästhetischen Selbster-schaffung in der imaginativen Wirklichkeitsumwandlung. In „Die Insel“ findet in ersten Akten eines regressiv-künstlerischen Sprachschaffens eine weitere Annäherung an die Kunst statt. Alle Komponenten und Varianten des künstlerischen Traums werden dann in „Der Geburtstag“ ausgiebig realisiert. Gerade wenn man die ‚Rahmennovellen‘, diese durch ihre Position besonders hervorgehobenen Texte betrachtet, wird die Entwicklung deutlich: Ein erster Anstoß in Richtung der Kunst wird am Ende von „Gehirne“ gegeben, doch erst nachdem weitere Lösungsmodelle getestet wurden, nachdem das Wesen des Künstlerischen in der Progression der Novellen vorsichtig weiter erforscht wurde, ist eine deutliche Weiterführung dieses Lösungsweges, für den Rönne sich am Ende bekanntlich bewußt entscheidet, möglich. Insofern sich die zuvor erläuterte zyklische Wiederkehr, die letztlich eine Vertiefung und Verdichtung des Gleichen bedeutet, mit dieser Komponente progressiver Entwicklung verbindet, ist *Gehirne* als vielschichtiger, ambivalenter Variationszyklus zu charakterisieren, dessen thematische Bewegung sich vereinfacht im Bild einer Spirale, die deutliche Wiederkehr mit tendenzieller Aufgipfelung in sich vereint, anschaulich darstellen läßt. Ob allerdings der Weg

⁵¹⁰ Vgl. **Völker, L.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 32.

⁵¹¹ Ein Blick über den Zyklus hinaus hin zum gealterten, resignierteren Rönne der *Alexanderzüge mittels Wallungen* zeigt neben dessen expliziter Ablehnung des zusammenhangssuchenden Denkens, des sich seiner selbst vergewissern wollen-den Ansatzes auch die Unzulänglichkeit des imaginär transzendierenden Ansatzes auf: „in seiner Jugend hatte er wohl mancherlei Eindrücke aus sich gewonnen, auch verbunden mit Eröffnungsstimmungen, Aufschwüngen, Verflüchtigungen, jetzt stellte sich das seltener ein, woher Eindruck, wohin Öffnung, alles hatte den Wurm im Bauch“ (PuA, S. 108). Rönne empfindet nun „keine halluzinatorische Wärme, keine Hyperämie, dunkel war das Zimmer, kühl die Nacht“ (PuA, S. 110). Und dennoch: Rönne beschreibt am Ende zwei verschiedene Menschentypen, die letztlich beide nichtig sind, wobei er sich im Bewußtsein dessen jedoch für zweiteres entscheidet: „Der institutionell strukturierten, vom Gedächtnis accouchierten, der sozialen Personalität, dem empirischen Phänotyp mit der ausgeglichenen Blutfülle stand der andere gegenüber: Stakkatotyp, Manometer auf Bruch, akute Hyperämie, Schwelltyp mit der Simultan-Vision, der Halluzinatorische mit dem schiefen Blick -: Kain und Abel [...] lächerliche Nüancen der gleichen Clownerie, aber einmal muß es sich entscheiden, rief Rönne, umfassende Ideen, Perspektiven von Dimensionen treten mir nahe, auf, wir wollen die Welt erobern, Alexanderzüge mittels Wallungen, da ist Balerm, die Sarazenenstadt [...], da ist Berberblut, die Gobimöve, im Sturz und traumbetäubt.“ (Ebd.)

der Kunst tatsächlich die *endgültige* Lösung darstellt, die Rönne am Ende von „Der Geburtstag“ in ihr sieht, ist durch den bisherigen zyklischen Wechsel, die Schwankung zwischen seinen konträren Wünschen und Bedürfnissen eher als fragwürdig anzusehen.

4.7 Das Leitmotiv des Gehirns

Wichtige Bilder und Bildbereiche des Zyklus wie z. B. der Südkomplex, der Mohn, das Blut oder die Krone sind bereits im Kontext der ausführlichen thematischen Analyse erläutert worden, da sie jeweils einem der Themenbereiche zugeordnet werden konnten. Weitere Bildbereiche, die nur eine einzelne Novelle betreffen, wurden mit Ausnahme der für das Verständnis unerlässlichen Handsymbolik in „Gehirne“ nicht weiter verfolgt, da sie für die Untersuchung des Zyklus von untergeordnetem Interesse waren. Dagegen erscheint das Leitmotiv des Gehirns von übergeordneter Wichtigkeit, indiziert durch seine titelgebende Funktion und vor allem seine durchgängige Thematisierung. Zwar wurde auch dieses Motiv im thematischen Kontext angesprochen; doch werden die einzelnen Hinweise der Vielschichtigkeit dieses komplexen Motivs nicht gerecht, so daß eine komprimierte, selbständige Ausführung hierzu angebracht erscheint. Die Vielschichtigkeit des Hirns zeigt sich vor allem darin, daß es einerseits als reales psycho-physisches Phänomen thematisiert wird, andererseits als Symbol fungiert und in dieser Symbolfunktion zwei Ausprägungen erfährt. Zum einen meint das Hirn also das Denkzentrum, den Ort des menschlichen Bewußtseins in seiner tatsächlichen materiellen Beschaffenheit⁵¹², eng damit verknüpft steht es zum anderen symbolisch für das Ich: in weiterer Bedeutung für dessen Bewußtsein generell, in engerer Perspektive speziell für dessen rationales Denkvermögen.

In „Gehirne“ spielt das Hirn, wie der Titel vermuten läßt, eine entscheidende Rolle. Im Rahmen von Rönnes sezierender Tätigkeit sind „ungefähr zweitausend Leichen ohne Besinnen durch seine Hände gegangen, und das hatte ihn in einer merkwürdigen und ungeklärten Weise erschöpft.“ (PuA, S. 19) Im Laufe der Novelle wird deutlich, daß ein wichtiger Bestandteil der Sektion das Aufbrechen der Gehirnhälften war und daß Rönne das Gehirn in seiner materiellen Beschaffenheit dadurch sehr vertraut ist. Dieser Erforschung der Physis folgte allerdings keine Einsicht in die Psyche, in die hintergründige Bedeutung des physischen Gebildes, und diese fehlende ‚Besinnung‘ im wahrsten Sinne des Wortes hat Rönne so erschöpft. Als sich die Erschöpfung immer mehr zum Verlust seiner selbst auszuweiten droht, ein Verlust, der bezeichnender Weise symbolisch in der Auflösung des (Festen und Haltgebenden des) Hirns ausgedrückt wird⁵¹³, versucht Rönne, dem über eine Form des Sich-Besinnens, die Reflexion, entgegenzuwirken. Die Reflexionen sind naturwissenschaftlich geprägt – so erwähnt er die chemische Zusammensetzung (vgl. PuA, S. 22) und die verschiedenen Konsistenzen des Hirns (vgl. PuA, S. 23) –, womit er allerdings nicht über die physische Seite hinaus kommt. Die Kenntnis der physischen Substanz ist äußerlicher Natur und führt nicht zur

⁵¹² Vgl. Völker, L.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 20.

⁵¹³ Vgl. 4.6.1.4.

Erkenntnis ihrer Funktionsweise, ihres inneren Zusammenhangs⁵¹⁴: „Oft fing er etwas höh-nisch an: er kenne diese fremden Gebilde, seine Hände hätten sie gehalten. Aber gleich verfiel er wieder: sie lebten in Gesetzen, die nicht von uns seien und ihr Schicksal sei uns so fremd wie das eines Flusses, auf dem wir fahren.“ (Ebd.) Das ‚In-der-Hand-Haben‘ der Hirnmasse, die Macht über das Physische bedeutet keine Macht über das Gehirn als Ganzes: die ‚chemischen Einheiten‘ haben sich ohne seinen Willen verbunden und werden sich ohne ihn trennen (vgl. ebd.).

Entsprechend wird das Problem des Zusammenhangs von Psyche und Physis nicht gelöst. Indem sich die Frage nach dessen Wechselwirkung schließlich weniger auf das Hirn als generelles Phänomen, als auf das *eigene* Hirn richtet, bleibt die existentielle Frage nach dem eigenen Wesen unbeantwortet: „Nun halte ich immer mein eigenes in meinen Händen und muß immer darnach forschen, was mit mir möglich sei. Wenn die Geburtszange hier ein bißchen tiefer in die Schläfe gedrückt hätte ...?“ (PuA, S. 23) Rönne weiß also, daß er ein anderer sein könnte, daß sein Gehirn als materielles Phänomen durchaus beeinflussbar ist, daß sein Ich somit keine ‚feste Größe‘ darstellt. Zudem hat ihm die sezierende Tätigkeit immer wieder die menschliche und damit die eigene Sterblichkeit vor Augen gehalten – die Gehirne sind „alle sehr zerfließlich; Männer, Weiber, mürbe und voll Blut.“ (Ebd.) Wiederum werden die Personen mit ihren Gehirnen gleichgesetzt wie auch der über sein Ich reflektierende Rönne diesen Vorgang als In-der-Hand-Halten des eigenen Gehirns bezeichnet. Die Reflexionen über das Gehirn haben Rönne letztlich nur seine eigene Labilität, Vergänglichkeit, seine Ohnmacht und Unwissenheit verstärkt bewußt gemacht. Die seine Reflexionen abschließende Frage „Was ist es denn mit den Gehirnen?“ läßt sich mittels eines naturwissenschaftlich-rationalen Zugriffs auf das Hirn und damit auf sich selbst nicht beantworten.⁵¹⁵ Im lyrischen Schlußmonolog gibt er am Ende von „Gehirne“ indirekt einen ersten Hinweis auf eine andere, symbolische Beantwortung der Frage: In „Zerstäubungen der Stirne“ und „Entschweifungen der Schläfe“ (PuA, S. 23) wird die Auflösung und Entgrenzung des denkenden Ich, wiederum gestaltet in Bildern, die das Hirn assoziieren, nun zugelassen; erstmals scheint die Alternative einer *Überwindung* des Hirns⁵¹⁶, speziell der Ratio⁵¹⁷, anstelle seiner wissenschaftlichen Durchdringung auf.

⁵¹⁴ So stellt auch DIERICK fest: „Brains live by laws that are outside the domain of science“ (**Dierick, A. P.:** Nihilism and ‚tierische Transzendenz‘ in Gottfried Benn’s *Gehirne*, a. a. O., S. 214); und BALSER hält fest: „Gesetze‘, ‚Schicksal‘, ‚Geheiß‘ – eine nähere Bestimmung dieser verborgenen Kräfte scheint nicht möglich. Der Mediziner kann zwar eine Reihe chemischer Einheiten als Grundsubstanzen des menschlichen Körpers ermitteln, aber ihre Zusammenordnung zu einem menschlichen Lebewesen, die Gesetze ihrer Erhaltung und ihres schließlichen Zerfalls, bleiben für ihn unerforschlich.“ (**Balsler, H.-D.:** Das Problem des Nihilismus im Werke Gottfried Benns, a. a. O., S. 32.)

⁵¹⁵ Im *Beitrag zur Geschichte der Psychiatrie* (1910) wird die Herkunft Benns aus der empiristisch-positivistischen Forschungsrichtung deutlich, die die Art der Auseinandersetzung mit dem Gehirn in „Gehirne“ einsichtig werden läßt. Damals bekannte Benn sich noch „zur induktiven Forschung, zur kausalen Analyse des Experiments“ (EuR, S. 14). Das Psychische schien sich völlig aus dem Physischen erklären zu lassen: das Psychische als das „Unfaßbare schlechthin ward Fleisch und wohnte unter uns [...] und konnte sich dem nicht mehr entziehen, mit naturwissenschaftlichem Handwerkszeug bearbeitet zu werden.“ (EuR, S. 15) – Hier wird dagegen verstärkt die Begrenztheit und Unzulänglichkeit der naturwissenschaftlichen Instrumente zur Beantwortung der Frage nach dem Gehirn herausgestellt.

⁵¹⁶ Der Wunsch nach einer solchen Überwindung wird vor allem in Benns Frühwerk oft thematisiert, so z. B. im Gedicht „Untergrundbahn“ (1913): „Ein armer Hirnhund. Schwer mit Gott behangen. / Ich bin der Stirn so satt.“ (Ged., S. 57)

⁵¹⁷ Die spezifischere Bedeutung des Hirns als Symbol der Ratio ist im Frühwerk häufig zu finden (vgl. auch 4.1.2). So bemerkt z. B. Rönne in *Ithaka*: „Ich habe den ganzen Kosmos mit meinem Schädel zerkaugt! Ich habe gedacht, bis mir der Speichel floß. Ich war logisch bis zum Koterbrechen. Und als sich der Nebel verzogen hatte, was war dann alles? Worte und das Gehirn.“ (SuS, S. 25); Die Ablehnung des analytischen Verstandes kann kaum expliziter formuliert werden:

In „Die Eroberung“ taucht das Gehirn kaum explizit auf. In den verschiedenen regressiven Momenten wird in der Einbettung des Hauptes in die Natur, indem Rönne seinen Kopf auf den Waldboden legt, sich ins Moos wühlt oder beim ‚Blühen durch die Nacht‘ ‚Himmel um sein Haupt‘ (PuA, S. 27) spürt, auch die Entgrenzung des Bewußtseins in der Verbindung mit dem Natürlichen bildlich angedeutet. Im Zuge der Regression am Ende der Novelle wird Rönnes Distanzierung vom Gehirn in der Abgrenzung seiner selbst von den ‚Gläubigen‘ des Gehirns manifest: ‚alle glaubten, versteckt oder frei, an die großen Gehirne, um die die Götter schwebten. Er, der Einsame‘ (PuA, S. 30). Die angesprochenen Personen, die Rönne zunächst im Rollenspiel fingiert hatte, glaubten alle an die sogenannte Wirkweise der Vernunft und agierten entsprechend. Das Gehirn ist somit hier vor allem als Symbol der Ratio zu verstehen, wobei die Vergöttlichung der Ratio, ihr absolutes Primat eindrucksvoll illustriert wird. Rönnes diesbezüglicher Glaubensverlust wird entsprechend auch mit Bildern, die auf das Hirn verweisen, belegt: So ‚weht‘ er sich über die Stirn (vgl. ebd.), ein Akt, der Lockerung und Verflüchtigung des Hirns und damit Rönnes Selbstaufgabe andeutet. Indem Rönne seine Stirn an den ‚wasserernährten‘ Schaft des Moores legt (vgl. ebd.), demonstriert er die Bereitschaft zur Rückkehr zu ursprünglich vegetativem Dasein, zur Ablegung nicht nur der Ratio, sondern des menschlichen Bewußtseins insgesamt.

In „Die Reise“ wird das Leitmotiv des Hirns ebenfalls indirekt, d. h. mittels Begriffen, die bei Benn das Gehirn assoziieren, im Zuge der Regression thematisiert: eine Frau ‚langte Rönne nach dem Schädel und legte ihn tief in den Nacken, bettend, und über der Stirn stand die frühe Nacht.‘ (PuA, S. 38) Die Einbettung des Kopfes in die Natur, die ‚Umnachtung‘ der Stirn verweist wie in „Die Eroberung“ auf die Ausschaltung des isolierten, wachen Bewußtseins des Ich. Etwas später geht die synästhetisch entgrenzte Wahrnehmung mit einer Aufhebung der Grenzen zwischen Ich und Umwelt, innerem und äußerem Geschehen einher: es scheint, als ob das als ‚nah und warm‘ wahrgenommene Geigenspiel direkt ‚auf der Ründung seines Hirns‘ stattfindet, ‚entlockend einen wirklich süßen Ton.‘ (PuA, S. 39) Hier wird die direkte sinnliche Wahrnehmung ohne intervenierend-kommentierendes Bewußtsein anschaulich dargestellt. Entsprechend wird die *Wirklichkeit* des Erlebten auch nicht durch zwischengeschaltete Reflexion hinterfragt.⁵¹⁸

In „Die Insel“ wird dagegen, wie in „Gehirne“, primär auf das Hirn als tatsächliches, psycho-physisches Phänomen Bezug genommen. Die in der ersten Novelle vollzogene Entmystifizierung des (individuellen, autonomen) Geistes durch die Darlegung der Beeinflussbarkeit und Vergänglichkeit der Hirnmasse wird hier erweitert. Das Hirn hat das metaphysische Konstrukt der ‚Seele‘ – an das selbst Descartes noch geglaubt hat – abgelöst und ist zum Leitorgan geworden. Die mystische, rational nicht erklärbare Seele wird gleichsam ersetzt durch das nicht-metaphysische, nach dem Reiz-Reaktions-Schema funktionierende Gehirn, dessen Wirkweise sich als Abfolge chemischer Prozesse darstellt: ‚so hatten die Hirnphysiologen

‚Das Gehirn ist ein Irrweg. Ein Bluff für den Mittelstand. Ob man aufrecht geht oder senkrecht schwimmt, das ist alles nur Gewohnheitssache. – Alle meine Zusammenhänge hat es mir zerdacht.‘ (Ebd.)

⁵¹⁸ THEWELEIT weist (m. E. zu Recht) darauf hin, daß hier kein ‚wirklich süßer Ton‘, sondern ‚eine süße *Wirklichkeit* beginnt.‘ (Theweleit, K.: Kunst, Autobiographie des Körpers: „Artographie“, a. a. O., S. 20.)

festgestellt, wann beim Einstich in die Hirnmasse Zucker im Harn, wann Indigo auftrat, ja wann korrelativ der Speichel floß.“ (PuA, S. 56) Später wird im Zusammenhang der festen Abfolge von Reiz und Reaktion auch vom „Schema der Seele“ (PuA, S. 58) gesprochen, wodurch der Zusammenhang noch einmal verdeutlicht wird. Rönne kommt hier zu folgender Einsicht: „Wir sind am Ende, fühlte er, wir überwandem unser letztes Organ.“ (PuA, S. 58) Danach wird die Standardisierung und Determinierung des banalen Daseins affirmativ geschildert. Mit der Überwindung des letzten Organs könnte somit der Verlust des Glaubens an das Gehirn als autonom agierendes, individuelles Instrument gemeint sein, zumal Rönne zuvor ausgesagt hat, daß das letzte Ich nurmehr aus der „Konkurrenz zwischen den Associationen“ bestehe und daß „der psychische Komplex“ (ebd.) auch ohne den Knaben, d. h. ohne den einzelnen Menschen, vorhanden sei. Das auf dieses Schema festgelegte Hirn und damit festgelegte Ich wird von Rönne hier akzeptiert; anders als in „Gehirne“ scheint er sich auch keiner Grenzen der naturwissenschaftlichen Methode bewußt zu werden. Erst am Ende der Novelle findet eine symbolische Lockerung des rational verfestigten Hirns im Traum statt: „Einen Augenblick streifte es ihn am Haupt: eine Lockerung, ein leises Klirren der Zersprengung, und in sein Auge fuhr ein Bild“ (PuA, S. 61). Die erneute ‚Instandsetzung‘ der Ratio wird analog versinnbildlicht: „Schon sprang der Reifen wieder um seine Stirn und eine Kühle an die Schläfen“ (ebd.).⁵¹⁹

Ähnlich wie die erste Novelle zeichnet sich auch die letzte durch eine mehrfache und vielfältige Thematisierung des Hirns aus. Zu Beginn wird wiederum das Gehirn mit der Person gleichgesetzt: menschliche Interaktion bedeutet gegenseitige „Beeinflussung von Gehirnen“ (PuA, S. 41). Das Gehirn macht den Menschen aus, ist sein „Leitorgan“, dessen Unversehrtheit Rönne belegen möchte: „unzerfallen ist das Leitorgan, es wird sich erweisen, wie es sich erinnert, schon steigen Sie auf.“ (PuA, S. 43) Es wird deutlich, daß das Gehirn in seiner umfassenden Bedeutung als Denkzentrum nicht nur streng rationales, sondern auch imaginatives, bildlich-assoziatives Denken impliziert. Die Gedächtnisfunktion nimmt dabei, wie bereits in „Gehirne“ unter anderem Vorzeichen, eine zentrale Position ein: Dort äußert Rönne den ‚Zerfall der Rinde‘ im Kontext seines mangelnden Erinnerungsvermögens – hier scheint es nicht beeinträchtigt zu sein; im Gegenteil wird die psychische Fähigkeit des Welterschaffens in der Imagination betont.⁵²⁰ Die Vitalität des so geforderten Hirns manifestiert sich auch in folgender Aussage: „Starkes Leben blutete durch sein Haupt.“ (PuA, S. 44) Die schöpferische Tätigkeit wird explizit dem Gehirn zugeordnet: So ist die Frau, „die der Mann sich zu schaffen im Gange war: blond, und Lust und Skepsis aus ernüchterten Gehirnen.“ (Ebd.) Der künstlerische Schaffensakt bedarf neben einer gewissen passiven Offenheit, neben der ‚Lockerung der Ratio‘ durchaus des Bewußtseins, des bildlich erinnernden, kreativ formenden Geistes.

Als dieser Schaffensakt in die Regression mündet, ‚kieselt‘ das Haupt bekanntlich ‚schmelzend‘ dahin (vgl. PuA, S. 47). Rönne gibt sein (Selbst-) Bewußtsein auf, indem er sein

⁵¹⁹ Ganz ähnlich wird die rationale Umklammerung in *Der Garten von Arles* veranschaulicht: „Eisenklammer, nördlich angesiedelt, Kantkrone, wer schlägt den Reif aus deiner Stirn“ (PuA, S. 97).

⁵²⁰ Vgl. Zimmermann, C.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 221.

Hirn darbietet. Die Beschreibung des symbolisch zu vegetativ-animalischer Natur gewordenen Hirns⁵²¹ als „mürbe“ (ebd.) erinnert an das ‚mürbe‘ Hirn der Toten, das Rönne am Ende von „Gehirne“ erwähnt. Auch Rönnes Hirn ‚stirbt‘ gleichsam im regressiven Akt. Als er später erneut den künstlerischen Traum erzeugen will, versucht er allerdings, die notwendige Vitalität des Hirns wiederzuerlangen⁵²²: „Er legte sich auf die Bank, damit der Kopf nach unten hinge wegen der Schwerkraft und des Bluts.“ (PuA, S. 49) Doch ‚quillt‘ das Hirn zunächst nur im „dumpfe[n] Ablauf des ersten Tages [herauf].“ (PuA, S. 49) Hier zeigt sich, daß das Hirn selbst bzw. das Hirn insgesamt auch in dieser Novelle nicht unbedingt positiv gesehen wird, sondern nur dessen Fähigkeit des künstlerischen Schaffens. Wenn diese nicht nutzbar gemacht werden kann, wird das Hirn als Bereich der Ratio, wie in der angestrebten regressiv-imaginativen Überwindung des Hirns in „Gehirne“, „Die Eroberung“ und „Die Reise“, eher abgelehnt.⁵²³ Allerdings trägt die freiwillige Aufgabe der ‚Stirn‘ im Bewußtsein aller Konsequenzen für das Ich, die gegen Ende noch einmal erfolgt (vgl. PuA, S. 51), durchaus Züge eines Selbstopfers: Rönne, der sich als Naturwissenschaftler maßgeblich über die Ratio definiert hat, sein Selbstbewußtsein daraus gewonnen hat, gibt hiermit die Grundlage seiner empirischen Identität und seine ursprüngliche Selbstbestimmung preis.

Abschließend läßt sich den Themen entsprechend, mit denen die jeweilige Konfiguration des Hirnmotivs eng zusammenhängt, eine Konstanz und zugleich ein Moment der Entwicklung feststellen. Die Konstanz des Leitmotivs zeigt sich in der variierenden Wiederholung des Gleichen: So wird im Kontext von Regression und Traum die Überwindung des Hirns als Symbol des Bewußtseins generell bzw. der Ratio im speziellen in allen Novellen (mit unterschiedlichem Gewicht) dargestellt. Im Kontext des naturwissenschaftlichen Denkansatzes in „Gehirne“, „Die Insel“ und „Der Geburtstag“ wird dagegen das Hirn als empirisches, psychophysisches Phänomen fokussiert. Insgesamt wird das Hirnmotiv durch diese verschiedenen Komponenten mehrdeutig: erst der jeweilige Sinnzusammenhang ermöglicht die Feststellung, welche semantische Ausprägung des Hirns vornehmlich angesprochen wird. Die Entwicklung dieses Motivs zeigt sich verstärkt, wenn man die Novellen, die das Hirn am ausführlichsten thematisieren, Anfangs- und Schlußnovelle, miteinander vergleicht. Während in „Gehirne“ das Hirn nicht nur als Materie, sondern auch als Symbol des rational denkenden Ich im Zerfallszustand wahrgenommen wird, wird in „Der Geburtstag“ deutlich, daß nicht nur etwas zerfällt, sondern auch etwas anderes aktiviert wird: die schöpferisch-assoziative, bildhafte Denkfunktion. Der Zerfall der Ratio wird hier affirmiert, da der Zusammenhang, der in den *Gehirne*-Novellen generell zwischen der Lockerung, Entgrenzung und Aufgabe des einen und der Evokation des anderen besteht, erstmals deutlich erkannt wird. Die Einsicht in diesen Zu-

⁵²¹ Darauf verweist die Bezeichnung als Maulwurfshügel, in dem ein Tier scharrt.

⁵²² Der zuvor explizierte Unterschied zwischen Regression und Kunst bezüglich der Rolle des Bewußtseins manifestiert sich besonders deutlich in der Symbolik des Hirns.

⁵²³ So hebt auch VAHLAND hinsichtlich des Frühwerks Benns die „zahlreichen Invektiven gegen ‚Stirn‘, ‚Gehirn‘, ‚Geist‘ etc.“ hervor (Vahland, J.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 18). KÜGLER bezeichnet „‚Stirn‘, ‚Schläfe‘ und ‚Hirn‘“ als „Orte qualvollen Leidens, von dem sich der Mensch nur augenblicklich befreien kann, etwa im Elementaren des Geschlechtlichen oder gültiger in einer neu heraufkommenden Kunst.“ (Kügler, H.: Weg und Weglosigkeit, a. a. O., S. 81.) Einschränkung muß aber angemerkt werden, daß für den künstlerischen Schaffensakt das Bewußtsein bzw. ein bestimmter Bereich des Hirns durchaus notwendig ist; das Hirn als Symbol des nur Rationalen wird allerdings ‚überwunden‘.

sammenhang und in die schöpferische Fähigkeit des Hirns stellen einen Erkenntniszuwachs dar, der die Motivation der zuvor erörterten thematischen Progression bezüglich der Kunst offenlegt. Die in der ersten Novelle aufgeworfene Frage: „Was ist es denn mit den Gehirnen?“ (PuA, S. 23) und die dort angedeutete, vorläufige Antwort der Bewußtseinerweiterung⁵²⁴ in der Imagination, wird hier bestätigt und hinsichtlich der künstlerischen Komponente erweitert. Diese Weiterentwicklung zeigt sich auch im Vergleich mit „Die Eroberung“: Während sich Rönne dort vom gleichsam normierten Glaube⁵²⁵ an die Göttlichkeit der Ratio distanziert, ohne ihm einen neuen Glauben entgegenzusetzen, ist hier der Glaube an die Kunst an dessen Stelle getreten.

4.8 Sprache und Stil

Im Mittelpunkt der folgenden Betrachtung stehen die wichtigsten sprachlichen und stilistischen Besonderheiten des Zyklus. Es fällt auf, daß einige Charakteristika den Sprachstil der Novellen generell prägen, während andere in Abhängigkeit von der jeweils dominanten Thematik Verwendung finden. Zunächst werden die generell feststellbaren Merkmale aufgeführt und exemplarisch verdeutlicht; danach diskriminierende Merkmale hinsichtlich verschiedener Themenbereiche eruiert und kurz dargelegt. Abschließend wird die Bedeutung dieser sprachlich-stilistischen Gestaltung für den Zyklus insgesamt besprochen.

Bestimmte Stilfiguren wie Parallelismen⁵²⁶ und Anaphern⁵²⁷, die vornehmlich die jeweiligen Aussagen akzentuieren und bekräftigen, sind in allen Texten zu finden. Des weiteren ist die Nachstellung attributiver Bestimmungen ein durchgängiges Stilmerkmal der Novellen⁵²⁸, das zur Verselbständigung der einzelnen Satzelemente beiträgt – im Rahmen faktischer Deskription⁵²⁹ ebenso wie im Rahmen imaginären Erlebens⁵³⁰. Auch wird der Nominalstil be-

⁵²⁴ Während die Herrschaft der Ratio im Bild des festen Reifs um die Stirn veranschaulicht wird, verbildlichen Lockerung und Entgrenzung die Überschreitung dieser Grenzen, d. h. eine Erweiterung des Bewußtseins in Traum und Kunst, wobei die meist daraus resultierende Regression die Entgrenzung konsequent zur (imaginierten) Auflösung weiterführt.

⁵²⁵ Indem Rönne sich in seinen Rollenspielen an der Norm orientiert und die genannten Rollenpersönlichkeiten ein recht breites Spektrum verschiedener Typen abdeckt, soll hiermit der ‚Glaube‘ des Durchschnittsbürgers reflektiert werden.

⁵²⁶ Siehe z. B. „das war so fern, das war wie früher, das ging in eine fremde Stadt“ (PuA, S. 23); „Es erschien nicht ausgeschlossen, daß man sie eröffnet. Es erschien nicht ausgeschlossen, daß man prangen würde“ (PuA, S. 33f.); „Scheu sah er sich um, höhnisch standen Haus und Baum, unterwürfig eilte er vorüber“ (PuA, S. 37); „War das Ägypten, war das Afrika“ (PuA, S. 45).

⁵²⁷ Siehe z. B.: „Vielleicht erzählte nun einer [...], vielleicht spöttelte er [...], vielleicht sagte er etwas schadenfroh“ (PuA, S. 27); „es enthält auch sie. Es enthält auch sie, die keine Treue kennt“ (PuA, S. 59); „Edmée, das war hinreißend. [...] Edmée Denso, das war überirdisch“ (PuA, S. 44).

⁵²⁸ Hier wird CEDARGREN widersprochen, der die Technik des ‚nachgestellten Beiwortes‘ als „eine der Hauptmethoden Benns [bezeichnet], den Einbruch der dichterischen Entrücktheit in seiner Prosa zu verwirklichen.“ (Cedargren, C. J.: Sprache und Struktur in der dichterischen Prosa Gottfried Benns, a. a. O., S. 36.) Zwar kann hieraus eine gewisse Lyrisierung der Sprache resultieren, doch ist dies nicht zwingend der Fall. Andere Funktionen werden im folgenden genannt.

⁵²⁹ Siehe z. B.: „es geht also durch Weinland, besprach er sich, ziemlich flaches“ (PuA, S. 19); „in Schleifen, rot und gelb“ (PuA, S. 25); „Nun nahm ihn wieder die Straße auf, schnurgerade und unter einem flachen Licht“ (PuA, S. 37); „wuchs sie hervor, die Erkenntnis, Hekatomben röchelnd nach der Einheit des Denkens“ (PuA, S. 56); „Werff Rönne, dreißigjährig, gefestigt, ein Arzt.“ (PuA, S. 43)

⁵³⁰ Siehe z. B.: „am Schaft, wasserernährt, meine Stirn, handbreit“ (PuA, S. 30); „daß es eine Erde gab, wirklich grün, stark irden, silbern verfernt“ (PuA, S. 38); „schwebte er, entrückt, einsam“ (PuA, S. 39); „klares Land, schwingend in Bläue [...], in der Ferne eine Säule, umwuchert am Fuß“ (PuA, S. 61); „ein Muttermal, erdbeerfarben, [...] und in den Augen, blumenhaft, eine Reinheit“ (PuA, S. 44); „Auge, fernevolles, Blut, traumrauschend“ (PuA, S. 48).

vorzuzug, der sich in einer substantivierten Verwendung von Verben und Adjektiven, in vielen Partizipien, elliptischen Sätzen und aufzählenden Aneinanderreihungen niederschlägt. Beispiele für nominal verwendete Verben und Adjektive aus divergierenden thematischen Kontexten sind: „das Ungeformte“ und „das Uferlose“ (PuA, S. 37), „das Dunkle“ und „das Erschlaffen“ (PuA, S. 57) sowie „Ein Lösen“ (PuA, S. 50); Beispiele für Partizipien: das Blau des Himmels, „nie endend, mütterlich und sanft vergehend“ (PuA, S. 37); Rönne und die Frau, „still vergießend Säfte und Hauch“ und Rönne, „ordnend die Büsche, messend den Pfad“ (PuA, S. 61) sowie Büsche, „flammend von Gefieder“ und „Strauchgarten, beißend von dichten, blauen Fleischen“ (PuA, S. 48). Elliptische Sätze⁵³¹ bzw. aneinandergereihte Satzfragmente sind u. a.: „Er, der Einsame; blauer Himmel, schweigendes Licht.“ (PuA, S. 30) Oder: „Rönne, ein Gebilde, ein heller Zusammentritt, zerfallend, von blauen Buchten benagt, über den Lidern kichernd das Licht.“ (PuA, S. 40) Des weiteren: „Ein Ruderschlag: Ein Eratmen; eine Barke: Stütze des Haupts.“ (PuA, S. 50) Satzzeichen wie Komma, Semicolon und Doppelpunkt tragen maßgeblich zur elliptischen Verknappung bei. Vielfach sind Reihungselemente auch in ‚komplette‘ Sätze eingebunden, so z. B. „Blühen, Züngeln, Fliedern der Scham“ (PuA, S. 37); „in den Film, in die scheidende Geste, in die mythische Wucht“ (PuA, S. 39); „war die Lockung da, die Frau, das Strömende“ (PuA, S. 59).

Die mehr oder minder vollzogene Ausschaltung des Verbs erklärt WIRTZ folgendermaßen: „Bei Benn wird das Verb wegen seiner Funktion, Wirkungszusammenhänge herzustellen, ausgeklammert. Als dynamisches Ausdrucksmittel und aktives Satzelement nimmt es nur eine Hilfsfunktion ein.“⁵³² Dieser generelle Verlust dynamischer Verbindung, die Verselbständigung des Einzelnen in der Sprengung der herkömmlichen Syntax, zeigt sich zuweilen auch in Inversionen⁵³³, oft in eher asyndetischen Verknüpfungen verschiedener (Teil-)Sätze bzw. Satzteile, die ohne innere Verknüpfung nebeneinander stehen.⁵³⁴ Diese Art syntaktischer Verknüpfung läßt Sinnzusammenhänge offen, Satzhierarchien werden aufgebrochen: alles scheint gleichwertig und – durch die mit dem Bedeutungsverlust des Verbes einhergehende Auflösung temporaler Bestimmungen – auch gleichzeitig. Diese Darstellungsweise, die besagt, daß zwischen den aneinander gereihten Erzählpartikeln „kein organisches Band“⁵³⁵ besteht und die „auf dem Prinzip der völligen Gleichwertigkeit sprachlicher Versatzstücke und auf dem

⁵³¹ Siehe auch die verwandten Einwortfragen bzw. -ausrufe wie z. B. „Betrachtung? Aufnahme?“ (PuA, S. 33); „Erfahrungsaustausch?! Bestätigungen!!!?“ (PuA, S. 54); „Südllichkeiten! Überhöhung!“ (PuA, S. 45)

⁵³² **Wirtz, U.:** Die Sprachstruktur Gottfried Benns, a. a. O., S. 55.

⁵³³ Siehe z. B.: „Einrauschte er in die Dämmerung“ (PuA, S. 39).

⁵³⁴ Siehe z. B.: „Dann lagen in vielen Tunneln die Augen auf dem Sprung, das Licht wieder aufzufangen; Männer arbeiteten im Heu; Brücken aus Holz, Brücken aus Stein“ (PuA, S. 19); „Fleisch aß er, ein wohlbekanntes Gericht; Äußerungen knüpften an ihn an, zu Ansammlungen trat er, unter ein Gewölbe von großem Glück“ (PuA, S. 35); „kleine Kinder vor Knieenden, dicht, eben ihrer Brust entsprungen; rauhe Stimmen, verkommen über verbranntes Gestein; tiefer als denkbar grub ein Herr in die Tasche; Schädel, eine Wüste, Leibe, eine Gosse, tretend Erde“ (PuA, S. 48).

Zum Teil sind die einzelnen Satzelemente nur noch durch Gedankenstriche verbunden, wobei die Sprache einmal in Bruchstücke lyrisierter Prosa zerfällt wie im Schlußmonolog von „Gehirne“ (vgl. PuA, S. 23), einmal in klischeehafte Floskeln: „– man muß manches opfern – aber nur den Kopf nicht sinken lassen –, erhebt die Herzen, – Sursum corda – der gestirnte Himmel – das dienende Glied.“ (PuA, S. 27)

⁵³⁵ **Grubacic, S.:** Simultane Welt, in: Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert, Hrsg.: R. Kloepfer; G. Janetzke-Dillner, Stuttgart (u. a.) 1981, S. 485.

Wertvakuum“⁵³⁶ beruht, läßt sich als Montagetechnik⁵³⁷ spezifizieren. Während ein eindeutiges, das Einzelne sinnvoll verknüpfendes, eine Synthese zwischen Subjekt und Objekt herstellendes⁵³⁸, flüssiges Erzählen die Rezeption des Lesers in feste Bahnen lenkt, wird der Leser hier gefordert, Sinnbezüge selbst zu suchen und zu stiften, innezuhalten, vorläufige Deutungen zu revidieren usw.⁵³⁹ Einschränkend muß allerdings festgehalten werden, daß dieser frühe Ausdruck Bennischer Montagetechnik⁵⁴⁰ die textuelle Struktur der Novellen nicht völlig bestimmt, sondern sich mit Passagen konventionell gebildeter Sätze verbindet. Zudem kann ein quantitatives Übergewicht eines solchen ‚montagetechnischen‘ Sprachstils im Themenbereich von Traum und Kunst festgestellt werden⁵⁴¹, während er im Rahmen der rekonstituierenden Lösungsversuche, wie zuvor gezeigt, zwar ebenfalls Verwendung findet, allerdings in geringerem Ausmaß.

Nach diesen jeweils stärker oder schwächer ausgeprägten, aber themenübergreifend erkennbaren Besonderheiten werden nun diejenigen sprachlich-stilistischen Merkmale betrachtet, die speziell im Kontext der verschiedenen Themenbereiche auftreten. Da die thematische Analyse einige dieser Merkmale bereits anschneidet bzw. im Fall der (Sprach-) Kunst selbstredend ausführlicher darlegt, erscheint eine entsprechend knappe, exemplarische Ausführung sinnvoll. In der Forschung wird mehrfach gemäß der hier aufgezeigten divergierenden Lösungskomplexe eine Zweiteilung der Sprachstile vorgenommen: So beschreibt WIRTZ Bennis Sprache als „sowohl intellektuell als auch magisch und sein Stil bewegt sich zwischen den Polen reiner Versachlichung und traumhafter Irrationalität“⁵⁴². SCHULZ HEATHER konstatiert einen Wechsel zwischen rauschhafter Sprache und faktischer oder ironischer Darstellung.⁵⁴³ MEISTER stellt eine „Dualität von reflexiver und ästhetischer Sprache“⁵⁴⁴ fest, die er auch als „Auseinandersetzung zwischen begrifflicher und dichterischer Sprache“⁵⁴⁵ begreift. KRULL sieht dagegen im „zunehmenden Aufbrechen der konventionellen Syntax“⁵⁴⁶ pauschal eine Sprache der *Krise* in Analogie zum krisenhaften Erleben verwirklicht. Wie oben ausgeführt äußert sich dieses ‚Aufbrechen der Syntax‘ allerdings insgesamt themenübergreifend und

⁵³⁶ **Forté, L.:** „Die verspielte Totalität“: Anmerkungen zum Problem der Prosa der historischen Avantgarde, in: *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*, a. a. O., S. 393.

⁵³⁷ Vgl. 2.5.2.

⁵³⁸ Die Montage als Stilprinzip, das die Unmöglichkeit eines solchen Erzählens zum Ausdruck bringt, beschreibt auch **Steinmetz, M.:** *Fernando Pessoa und Gottfried Benn*, a. a. O., S. 290.

⁵³⁹ Dieses generelle rezeptionsästhetische Merkmal des modernen narrativen Diskurses erläutert u. a. **Stanzel, F. K.:** *Wandlungen des narrativen Diskurses in der Moderne*, in: *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*, a. a. O., S. 381.

⁵⁴⁰ Später verfeinert Benn diese Technik, indem verstärkt semantisch inkongruente Wörter nebeneinander gestellt werden. Hier sind dagegen meist semantische Bezüge erkennbar, so daß von einer *frühen* (anfänglichen) Montagetechnik gesprochen wird.

⁵⁴¹ Vgl. 4.6.3.4.

⁵⁴² **Wirtz, U.:** *Die Sprachstruktur Gottfried Bennis*, a. a. O., S. 36.

⁵⁴³ Vgl. **Schulz Heather, B.:** *Gottfried Benn*, a. a. O., S. 50.

⁵⁴⁴ **Meister, U.:** *Sprache und lyrisches Ich*, a. a. O., S. 29.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 34. Zur Spannung zwischen diesen beiden ‚vocabularies und syntaxes‘ siehe auch **Dierick, A. P.:** *Nihilism and ‚tierische Transzendenz‘ in Gottfried Benn’s *Gehirne**, a. a. O., S. 220.

⁵⁴⁶ **Krull, W.:** *Prosa des Expressionismus*, a. a. O., S. 23.

schwerpunktmäßig im Themenbereich der Transzendenz, was zu der Frage führt, welche Position diese ‚Sprache der Krise‘ in dem sonst postulierten ‚dualen System‘ einnimmt.

Tatsächlich weist die sprachliche Realisation der Krise vor allem Gemeinsamkeiten mit derjenigen des transzendierenden Lösungsansatzes auf, in dem versucht wird, die Krise produktiv umzuwandeln. So kann die sprachliche Auflösung der logischen und syntaktischen Ordnung sowohl Ausdruck der Krise des Ich- und Wirklichkeitszerfalls sein als auch Ausdruck der künstlerisch-assoziativen Umformung und Überwindung dieser Krise – wenn auch die explizite Benennung dieses Zerfalls meist in herkömmlicher Sprache erfolgt! Der Unterschied zeigt sich besonders in Rönnes Empfinden, das sich nicht nur in der Verwendung bestimmter Wortfelder, sondern vor allem deren Wertungen manifestiert. So dominiert im Kontext der Krise das Wortfeld des Verfalls, der Deformation und der Auflösung, wobei diese Momente deutlich als Bedrohung empfunden bzw. erlitten werden.⁵⁴⁷ Während z. B. die ‚Zerstäubungen‘ und ‚Entschweifungen‘ am Ende von „Gehirne“ als Lösungen erscheinen, wird ein ähnlicher Sachverhalt in „Die Reise“ zunächst als Gefahr wahrgenommen: „dies schweifende Gewässer [...] – mich stäubt Zermalmung an.“ (PuA, S. 38) Die positive oder negative Wertung desselben läßt die einzelnen Begriffe selbst ambivalent werden.⁵⁴⁸ Auch die sich (u. a.) in unbestimmter Begrifflichkeit manifestierende Entgrenzung kann erlösend, aber auch bedrohlich erscheinen: „Dunkel drohte es auf“ (PuA, S. 40). Die Bevorzugung bestimmter Satzarten kann ebenfalls nicht als Indiz eines bestimmten Sachverhaltes gewertet werden: so kann die gehäufte Verwendung von Fragesätzen Ausdruck der spielerischen Freiheit in der Imagination (vgl. PuA, S. 45) oder aber Ausdruck extremer Verunsicherung (vgl. PuA, S. 37) sein.

Eine unbestimmte, entdifferenzierende Verbalisierung ist im Rahmen der transzendierenden Lösungsversuche besonders in der regressiven Entgrenzung erkennbar. So werden z. B. die Frauen in „Die Eroberung“ nicht genauer beschrieben („Da tanzte eine“, „Eine stieß Leib und Brüste hervor“ (PuA, S. 29)) und es wird nicht deutlich, wessen Hände sich auf welchen Hüften befinden bzw. was *genau* zuckt und ‚zusammenströmt‘: „Er aber spürte die Hände alle auf den Hüften, die Zuckungen, das Zusammenströmen und den Aufwuchs“ (PuA, S. 30). Zudem indizieren lange Sequenzen von anaphorischen Parallelismen zusammen mit anderen Stilfiguren (wie dem vorangestellten Genitiv) nicht nur die Lyrisierung der Sprache, sondern akzentuieren auch das dynamisch Berauschte des Erlebens (vgl. PuA, S. 29f.). Dynamik und Bewegung sind nicht nur hinsichtlich der Regression, sondern auch hinsichtlich des Traums und der Kunst wichtige Begriffe. Das Wortfeld des Sinkens bzw. Fallens und des Steigens bzw. Schwellens⁵⁴⁹ sowie des Strömens und Schwingens findet in diesem Kontext am häufigsten Verwendung – ob nun die Begriffe ‚niedersinken‘ oder aber Rönne selbst, Erinnerungen

⁵⁴⁷ Vgl. 4.6.1.

⁵⁴⁸ Ambivalenz entsteht nicht nur in Hinsicht auf Wortfelder, die der Krise *und* der sie transzendierenden Lösung zugeordnet werden können, sondern auch bezüglich einzelner Wörter: die begriffliche Abkürzung, d. i. „die Verwendung von Begriffen als Zeichen heterogener Bestimmungen“ (Dickhoff, W. W.: Zur Hermeneutik des Schweigens, a. a. O., S. 192) im Bereich des Traums erzeugt einen komplex ambivalenten Bedeutungsspielraum.

⁵⁴⁹ Vgl. Vahland, J.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 87.

‚aufsteigen‘, der imaginäre Lebensstrom fließt oder das Dasein ‚überhöht‘ wird⁵⁵⁰. Auch die Begriffe des Wogens und Wehens sind hier zu verorten, wobei diese besonders ambivalent sind, da sie vielfach auch hinsichtlich der Krise des Haltverlustes auftauchen. Der Name ‚Rönne‘ selbst assoziiert das Wort des (Zer-)Rinnens⁵⁵¹, das wiederum als Möglichkeit und als Bedrohung gedeutet werden kann. Ergänzt wird dieses Wortfeld der Bewegung um das der Horizontalität⁵⁵², die mit der Konnotation der Weite zugleich die Ausweitung, Erweiterung bzw. die Transzendenz des Bestehenden versinnbildlicht.⁵⁵³ Die Besonderheiten innovativer Sprachgestaltung in der künstlerischen Realisierung des Traums seien abschließend noch einmal genannt: assoziative Verknüpfungen, Verwendung von Neologismen und paradoxen Komposita, die die Aufhebung der Gegensätze symbolisieren, von bildlicher statt begrifflicher Darstellung sowie der fortschreitende Verlust der referentiellen Sprachfunktion.

Dem steht die sprachlich-stilistische Gestaltung der rekonstituierenden Lösungsversuche gegenüber. Anstelle des obigen Wortfeldes findet sich hier das der Erstarrung, des Festen, Statischen und der vertikalen Ausrichtung. So fühlt Rönne sich z. B. sicher, da „kühl umstanden [...] von lauter Dingen, die geschahen.“ (PuA, S. 26) Als Jäger ist er „eine bodenständige Natur, festen Schrittes und aufrechter Art.“ (PuA, S. 29) Er trägt „Unerschütterlichkeit“ (PuA, S. 36) auf seinem Gesicht, möchte der „erzene Mann“ sein (PuA, S. 38) etc. Wiederholungen bestimmter Wörter und Phrasen sind hier nicht Ausdruck rauschhaften Erlebens, sondern dienen der Bekräftigung und Sicherstellung des Gesagten.⁵⁵⁴ Einen Gegensatz zur imaginären Entdifferenzierung bildet die faktisch präzise Differenzierung, das begrifflich-diskursive Denken. Die sprachliche Realisation dieser Denkhaltung äußert sich z. B. in einer verstärkt kontrastiven Struktur: „Jetzt oder nie, Aufstieg oder Vernichtung“ (PuA, S. 35); als ‚Herr‘ trinkt Rönne Alkohol – aber in Maßen; er tritt für seine Überzeugung ein – aber kann auch andere Meinungen nachvollziehen (vgl. ebd.).⁵⁵⁵ Differenzierendes Denken zeigt sich zudem in z. T. recht langen, verschachtelten Sätzen, deren Satzteile und Teilsätze weniger assoziativ gereiht als logisch miteinander verknüpft, mehr hypotaktischer als parataktischer Natur sind (vgl. z. B. PuA, S. 53). Schlußfolgernd wird das Ergebnis der diskursiven Denkbewegung oft „mit einem Wort“ (ebd.), „kurz und gut“ oder „alles in allem“ (PuA, S. 54) zusammengefaßt und verallgemeinert. Die Verallgemeinerung ersetzt die Wiedergabe individuellen Erlebens; sie manifestiert sich u. a. auch in der häufigen Verwendung des Passivs, im Fehlen des Akteurs,

⁵⁵⁰ Die Transzendenz der sogenannten kategorialen Realität wird vielfach mit der Bewegungsmetapher der Überhöhung illustriert (vgl. auch **Oehm, H.:** Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 278).

⁵⁵¹ Vgl. **Doktor, T.; Spies, C.:** Gottfried Benn – Rainald Goetz, a. a. O., S. 141; vgl. **Alter, R.:** Gottfried Benn: The Artist and Politics (1910-1934), a. a. O., S. 16.

⁵⁵² Entsprechend bezeichnet VAHLAND die Horizontalität als „Charakteristikum des Südens“ (**Vahland, J.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 80), wobei dieses Charakteristikum allerdings regressive Akte, die nicht unbedingt als ‚südlisch‘ gekennzeichnet sind, ebenfalls markiert.

⁵⁵³ Beide Wortfelder stehen hier weniger im Zeichen der Krise, als der Ich und Wirklichkeit transzendierenden Lösung, die jedoch bekanntermaßen Gefahrenmomente in sich birgt: „In flux there is danger, a danger of formlessness and chaos. As an artist, and as an intellectual, Benn himself often shows that he experienced formlessness as threat.“ (**Dierick, A. P.:** Nihilism and ‚tierische Transzendenz‘ in Gottfried Benn’s *Gehirne*, a. a. O., S. 219.)

⁵⁵⁴ Siehe z. B.: „Da steht sie nun mit eins, zwei, drei, vier Beinen, [...]; sie steht mit vier Beinen“ (PuA, S. 26).

⁵⁵⁵ VAHLAND sieht in der „Kontrastierung“ ein zentrales Stilmittel Benns: „Es ist in der Tat eindrucksvoll zu beobachten, mit welcher Konsequenz Benn die dualistische ‚Tiefenstruktur‘ seines Denkens in eine entsprechende ‚Oberflächenstruktur‘ der Formulierung und des Satzbaus überträgt.“ (**Vahland, J.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 74.)

so z. B.: „Wachgerufen wird in den Bewußtseinsabläufen das Bestreben, das Ungeklärte zu entwirren“ (PuA, S. 57).⁵⁵⁶

Die Sprache spiegelt nicht nur das Bemühen um wissenschaftliche Präzision; sie ist im Gegensatz zur künstlerisch innovativen Gestaltung zudem konventioneller Art, bürgerliche Werte reflektierend. So entspricht der gestelzte Sprachstil Rönnes seiner Rolle als Herr: „entfallen war ihm etwas, das zu tun ihm oblag; ein Versäumnis lag vor, das [...] unverzüglich nachzuholen, ihm die Pflicht gebot.“ (PuA, S. 27) Die Bejahung der bürgerlichen Gesellschaft wird nicht nur in der Verwendung einer klischeehaften, stilisierten Ausdrucksweise sichtbar, sondern auch explizit genannt:

Eins fühlte er sich mit dem Geiste, der ihn hier herberufen und gestellt, der sich ohne Zaudern zur Sicherstellung der vorwärtszielenden bürgerlichen Verrichtung entschloß; der dem Schutze galt, den die Öffentlichkeit dem strebenden Bemühen schuldete, mit einem Wort: der die Ausmerzung des Schädlings anstrebte, ohne jedoch selbst hier außer acht zu lassen das allgemein Menschliche noch des Gefallenen und in einer Art stummer Anerkennung des großen allumschließenden Bandes des Seelischen schlechthin nicht die Vernichtung wollte, sondern den Arzt beigab. (PuA, S. 53)

Dieser manierierte Sprachstil, diese überspitzte Ausdrucksweise ironisieren das Gesagte bereits, lassen es lächerlich erscheinen und stellen es somit in Frage.⁵⁵⁷ Das bereits erläuterte rhetorische Mittel der Ironie⁵⁵⁸ ist insgesamt häufig kennzeichnend für den Sprachstil, der im Kontext der Ich und Wirklichkeit rekonstituierenden Lösungsversuche Anwendung findet.

Abschließend stellt sich die Frage, wie die hinsichtlich bestimmter Merkmale relativ konstante, hinsichtlich anderer Merkmale deutlich variierende Sprachgestaltung insgesamt zu verstehen ist. Die zunächst erläuterten Kennzeichen weisen Sprache und Stil der Novellen als modern aus: in der Bevorzugung des Nominalstils, im Aufbrechen herkömmlicher Satzstrukturen zugunsten einer Verselbständigung des Einzelnen, in reihenden, assoziativen, insgesamt verstärkt parataktischen Verknüpfungen als frühen Beispielen Bennischer Montagetechnik. Allerdings indiziert das Übergewicht dieser Merkmale im Kontext des Sprachstils der Krise und des transzendierenden Lösungsansatzes gemeinsam mit weiteren innovativen Merkmalen eine deutliche Differenz gegenüber der konventionelleren sprachlichen Gestaltung der rekonstituierenden Lösungsansätze. Auch die im Zusammenhang mit allen Themenbereichen verwendeten Stilfiguren besitzen nicht immer dieselbe Funktion: einmal wird z. B. das rauschhafte Moment durch parallele Fügungen hervorgehoben, einmal wird das Gesagte solcherart bekräftigend abzusichern versucht. Insgesamt dominieren die Gegensätze in der sprachlichen Gestaltung analog der Antithetik der Themenbereiche, so daß vereinfacht und schematisierend eine Dualität des Sprachstils affirmiert werden kann. Dieser wird sowohl innerhalb der einzelnen Novellen als auch im Zyklus als alternierende Bewegung⁵⁵⁹, als zyklischer Wechsel der

⁵⁵⁶ In diesem Kontext haben Substantivierungen vor allem eine vom Einzelnen, Individuellen abstrahierende Funktion.

⁵⁵⁷ Vgl. **Cedargren, C. J.:** Sprache und Struktur in der dichterischen Prosa Gottfried Benns, a. a. O., S. 55ff.

⁵⁵⁸ Vgl. 4.3 und 4.6.2.

⁵⁵⁹ Diesen generellen Wechsel beschreibt auch CEDARGREN als Wechsel der Modi ‚sachlicher‘ und ‚entrückter‘ Sprache und versucht ihn sogar graphisch festzuhalten (vgl. **Cedargren, C. J.:** Sprache und Struktur in der dichterischen Prosa Gottfried Benns, a. a. O., S. 82). Dies ist allerdings problematisch, da sich der Wechsel z. T. in rasanter Abfolge vollzieht und manchmal eine eindeutige Zuordnung zu einer der beiden ‚Sprachschichten‘ schwierig ist aufgrund der auch vorhandenen Schnittmenge an Merkmalen (s. o.). Als grob schematisierende Einteilung zum Zweck einer Betrachtung des Zyklus

Sprache in Entsprechung zur thematischen Schwankung erkennbar. Die thematische Bewegung wird also durch die Variation der sprachlichen Gestaltung unterstützt und bekräftigt. Während das innovative Moment der Sprache des transzendierenden Lösungskomplexes seine schöpferisch zukunftssträchtige Qualität verdeutlicht, die Verwendung bestimmter Begriffe im Kontext von Krise *und* Lösung zugleich die Ambivalenz dieses Ansatzes dokumentiert, manifestiert sich in der satirischen Färbung der Sprache der rekonstituierenden Lösungen, in ihrem überkommenen Vokabular, ihrem Rückgriff auf Floskeln und Klischees (u. a.) eine deutlich negativere Wertung. Das Resultat der thematischen Analyse, zyklischer Wechsel bei fehlender Gleichwertigkeit, wird durch die sprachliche Gestaltung affirmiert.

4.9 Resümee

Die Schlußbetrachtung widmet sich der zyklischen Struktur des Werkes insgesamt, die unter Einbezug bzw. im Zusammenspiel aller Analyseebenen erkennbar wird. Gemäß der Themenstellung interessiert hier besonders die Frage, inwiefern die zyklische Form als ein der literarischen Moderne gemäßes Ausdrucksmittel genutzt wird, d. h. als spezifisch moderne Kompositionsform aussagefähig und bedeutsam wird. Die (früh-)expressionistisch geprägte Modernität⁵⁶⁰ von *Gehirne* generell wird dabei bereits innerhalb der einzelnen Novellen sichtbar: in der Thematik des Wirklichkeits- und Identitätsverlustes, in der Kritik an der Ratio und der Evokation regressiv-vitalistischer Bilder, in einer experimentellen, sprachlich-stilistisch innovativen Gestaltung z. B. in montagetechnisch-assoziativen Verknüpfungen und im Verlust der referentiellen Sprachfunktion im Rahmen der – zudem ambivalenten – Kunst, in der Auflösung traditioneller Erzählmuster, der nurmehr fragmentarischen Skizzierung der Leidens- bzw. Außenseiter-Figur, der Entwertung und reflexiven bzw. imaginativen Überlagerung der Fabel, der Dynamisierung der Wahrnehmungsperspektive und anderem mehr.

Die zyklische Form des Werkes bildet, wie die Analyse deutlich gezeigt hat, kein Gegengewicht zur Darstellung innerhalb der Novellen, indem etwa die im einzelnen fragmentarische Handlung oder bruchstückhafte Zeichnung der Figur im übergeordneten zyklischen Kontext wie Mosaiksteine zusammengesetzt werden könnten und ein Ganzes ergäben. Im Gegenteil: das im einzelnen Erkennbare wird durch die variierend-wiederholte Gestaltung im Zyklus bekräftigt und intensiviert. Abgesehen von den Akzentverschiebungen von der ersten zur letzten Novelle, auf die später eingegangen wird, ist eine *Konstanz* der dominant personalen Erzählsituation, der Entfabelung, der nur mit wenigen Charakteristika ausgestatteten Figur, der Thematik der krisenhaften Auseinandersetzung eines Ich mit seiner Umwelt und sich selbst

generell funktioniert diese Differenzierung – nicht aber als alle Eventualitäten und individuellen Ausprägungen umfassendes Raster! Die Konsequenz sollte, wenn schon Sprache und Struktur das Thema eines Buches sind, eine Verfeinerung des Rasters sein und nicht, wie bei CEDARGREN (vgl. ebd., S. 102), eine Kritik am Text, da dieser nicht fein säuberlich nach den Kategorien des Interpreten eingeteilt werden kann.

⁵⁶⁰ Wollte man FÄHNERS' Dreiteilung in Früh-, Kriegs- und Spätexpressionismus folgen, müßte *Gehirne* der zweiten Phase zugeordnet werden. Tatsächlich sind in diesem Werk jedoch keinerlei der Politisierungstendenzen festzumachen, die laut FÄHNERS diese Phase maßgeblich konstituieren (vgl. **Fähnders, W.:** *Avantgarde und Moderne 1890 - 1933*, a. a. O., S. 135). Zumindest hinsichtlich dieses Werkes stellt sich die Frage nach Nutzen und Notwendigkeit dieser weiteren Untergliederung.

wie auch der Leitmotivik des Gehirns feststellbar. Diese offenbart nicht nur die Zusammengehörigkeit der einzelnen Novellen als Teiltexthe des Zyklus, sondern ‚zementiert‘ die jeweiligen, aus den einzelnen Texten gewonnenen Erkenntnisse. Handlungsunfähigkeit, verzerrte Wahrnehmung, Sinnverlust⁵⁶¹, die Unmöglichkeit erfüllender Kommunikation, Wirklichkeitszweifel, die Problematik des Bewußtseins usw. erscheinen so als existentielle, nicht nur episodische, als sich an diversen Orten, in verschiedenen Lebenssituationen und zu unterschiedlichen Zeiten wiederholende und damit als letztlich bzw. dauerhaft unlösbare Probleme, die Rönne allerdings immer wieder zu lösen versucht. Der auf der semantischen Ebene dargestellte Totalitätsverlust wie auch die Suche nach alter/neuer Totalität – besonders deutlich in den Themen⁵⁶² zu erkennen – erscheint durch die zyklische Wiederholung nicht nur potenziert, sondern bildet hinsichtlich der zyklischen Struktur ein einheitsstiftendes Moment⁵⁶³. Der solcherart entstehende Verstärkungseffekt wird dabei durch das Ineinandergreifen der verschiedenen Analyseebenen betont, indem z. B. die Themen des Identitätsverlustes und der Kommunikationsunfähigkeit auch in der Entdividualisierung der Figur selbst sowie ihrer Ausformung als *Monogonist* und in der monologischen Erzählweise reflektiert werden. Zusätzlich findet eine über die Person Rönnes hinaus weisende Verallgemeinerung der Problematik statt, indem sie nicht allein auf seine Person zurückzuführen ist und Rönne selbst im Zyklus weniger als Individuum, denn als Demonstrationsfigur einer zeittypischen, generell relevanten Thematik⁵⁶⁴ in Erscheinung tritt.

Aber die zyklische Darstellung erweist sich auch in anderer Hinsicht als dem Dargestellten gemäß: So ist die dargelegte Problematik nicht nur übergreifend als gleichbleibend erkennbar, sondern erscheint *zugleich* als extrem vielschichtig und komplex. Dieser Komplexität entspricht die zyklische Form, indem sich die vielfältigen Aspekte der Krise sowie die divergierenden Lösungsversuche in der variierenden Gestaltung der poetischen Abfolge entfalten. Sowohl durch die differierende Akzentuierung als auch die differierende Ausprägung der Krise und der Lösungsversuche in den einzelnen Novellen wird zuerst das Augenmerk auf die Unterschiede der Novellen bzw. die Vielschichtigkeit der Problematik gelenkt. Die Darstellung einer zunächst als immer anders, immer neu erscheinenden Handhabung einer zusammenhängenden, aber äußerst facettenreichen Problematik läßt dabei das Unbestimmte, Veränderbare, das Experimentelle des jeweiligen Ansatzes erkennen. Damit wird aber zugleich die Variabilität des Wirklichen herausgestellt, die Dimension des Möglichen anstelle des Fakti-

⁵⁶¹ Durch diese im Zyklus wiederholte Gestaltung der Problematik der einzelnen Texte entsteht z. B. erst der unter 4.2.2 beschriebene Eindruck der ‚Atmosphäre von Sinnlosigkeit‘.

⁵⁶² Die Krise ist ja gerade eine des Verlustes der einen, ‚ganzen‘ Wirklichkeit und der Einheit und Identität der Person. Die Lösungsversuche zielen deutlich auf – wenn auch jeweils ganz unterschiedlich definierte (!) – Totalität ab: durch Reintegration des Subjektes in seine soziale Umwelt bzw. in eine urzeitliche, natürliche Umwelt, durch Festhalten an früher ‚allgemeingültigen‘ Regeln, an einem konsistenten Weltbild oder durch Erzeugung eines ‚vollen Lebensstromes‘, einer neuen Daseinstotalität in Traum und Kunst.

⁵⁶³ Hier wird STEINMETZ Recht gegeben, der feststellt, daß „Gattungspräferenzen“ durchaus „eine Form äußerer Kohärenz“ sein können, „selbst dann noch, wenn auf der semantischen Ebene vom Ich-Zerfall gesprochen wird.“ (Steinmetz, M.: Fernando Pessoa und Gottfried Benn, a. a. O., S. 281.) Tatsächlich kann, wie gezeigt wurde, die Konstanz dieser Kohärenz die Problematik sogar akzentuieren.

⁵⁶⁴ Schon BUDEBERG bemerkt, daß Benn hier „Fragen aus der Situation seiner, unserer Zeit [stellt]; sie gehen über den Fall Rönne hinaus. Das Allgemeine ist eingehüllt in das Problem eines Einzelnen“ (Buddeberg, E.: Gottfried Benn, a. a. O., S. 6), ohne allerdings den Zusammenhang mit der zyklisch sich wiederholenden Struktur zu sehen.

schen in den Vordergrund gerückt: „Die Faktizität der Handlungen muß einer Variierung der Handlungen weichen, die Denk-, Vorstellungs- und Aktionsweisen müssen als unbestimmt und veränderbar dargeboten werden können: die Welt, d. h. der Handlungsraum, erscheint dann nicht als fix und ausgemessen, sondern als ein Spielfeld, auf dem anderes und immer anderes möglich ist.“⁵⁶⁵ Diese von PETERSEN skizzierten Grundzüge eines Romans der Moderne, übergreifend als spezifischer Ausdruck der ‚Poetik des Experiments‘ zu verstehen, lassen sich demnach im variierenden Prosazyklus der Moderne besonders eindrucksvoll realisieren.

Die solcherart deutlich variierte Gestaltung des Problemkomplexes, der die einzelnen Novellen als selbständig erscheinen läßt, wird durch die fehlende narrative Kontinuität der Texte unterstützt, die (fast) immer unvermittelt einsetzen und recht willkürlich enden, ohne direkten Bezug zur vorangehenden bzw. nachfolgenden Novelle. Weder ist eine lokale Verbindung, noch ein temporales Kontinuum oder eine Handlungskurve erkennbar. Die sukzessive Anordnung der Texte läßt zwar die Annahme einer zeitlichen Chronologie zu, doch bauen die Novellen nicht aufeinander auf – anders als die Kapitel eines traditionellen Romans, deren sukzessive Relationalität durch Verknüpfungselemente kausaler, teleologischer, psychologischer etc. Natur bestimmt wird.⁵⁶⁶ Eine direkte, lineare Progression, wie sie sich z. B. in der Entwicklung des Helden und der Handlung zeigen kann, ist hier also nicht (mehr) gegeben. Statt dessen erscheinen die Zyklustexte als bruchstückhafte „Momentaufnahmen aus dem Katastrophenalltag der Moderne“⁵⁶⁷, deren Sinnbezüge weniger offensichtlich und eindeutig sind als solche, die aus einer logisch-stringenten, epischen Anbindung resultieren. Benns spätere Beschreibung der ‚absoluten‘ Prosa gilt großteils ebenfalls für die Rönne-Novellen: auch sie sind gewissermaßen Ausdruck einer „Prosa außerhalb von Raum und Zeit, ins Imaginäre gebaut, ins Momentane, Flächige gelegt, ihr Gegenspiel ist Psychologie und Evolution.“ (PuA, S. 446) Der poetische Ablauf spiegelt den Verlust des Glaubens an Teleologie, an Fortschritt wider und relativiert so den primär in „Die Insel“ geäußerten (und dort bereits problematisch erscheinenden) Entwicklungsgedanken.

Darüber hinaus ist er als struktureller Ausdruck des bereits auf semantischer Ebene deutlichen Totalitätsverlustes zu verstehen, indem die einzelnen Texte sich eben nicht mehr zu einem ‚Ganzen‘ amalgamieren lassen, sondern eher eine offene Einheit formieren, die sich primär aus den mittelbaren semantischen Rekurrenzen der Texte konstituiert. Die Dominanz dieser Art von Interdependenzen provoziert wiederum eine – verstärkt vom Leser zu leistende – Zusammenhangsstiftung, die ihn vor- und rückverweist und so das ‚Nebeneinander‘ der Texte

⁵⁶⁵ **Petersen, J. H.:** Der deutsche Roman der Moderne : Grundlegung – Typologie – Entwicklung, Stuttgart 1991, S. 56f.

⁵⁶⁶ Insofern der Erzählzyklus als Genre zwischen der Sammlung unverbundener Texte und dem Roman als (untergliedertem) ‚langen Einzeltext‘ anzusiedeln ist, bietet sich der Vergleich mit diesen verwandten Gattungen an, hier besonders mit der des Romans, indem die oben beschriebene Konstanz der Thematik, die Figurierung desselben Protagonisten in allen Novellen usw. deutliche Affinitäten hierzu aufweist. Die ebenso deutlichen Unterschiede legen die Vermutung nahe, daß diese neuartige Form eines Novellenzyklus – wie auch der *moderne* Roman, zu dem, wie zuvor angedeutet, deutliche Ähnlichkeiten vorhanden sind – in Auseinandersetzung mit der traditionellen Form des Romans, d. h. im Zuge der Ablehnung des „eminent bürgerlichen Genre[s] des Romans“ (**Rumold, R.:** Gottfried Benn und der Expressionismus, a. a. O., S. 36) entstanden ist. Allerdings zeigt die ‚Multifunktionalität‘ der zyklischen Form, daß die Hypothese einer solchen Genese als *monokausales* Erklärungsmuster zu kurz greift, zumal der Zyklus selbst eine traditionelle Form darstellt – die allerdings unverkennbar modifiziert verwendet wird.

⁵⁶⁷ VAHLAND bezieht diesen Begriff allerdings auf Benns Prosa und Lyrik insgesamt (**Vahland, J.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 96).

betont anstelle ihres ‚Nacheinanders‘, also eine tendenziell simultan ausgerichtete Sinner-schließung begünstigt. Die Struktur des *Gehirne-Zyklus* ist damit der des sogenannten abso-luten Romans vergleichbar, die Benn folgendermaßen veranschaulicht:

Der Roman ist [...] orangenförmig gebaut. Eine Orange besteht aus zahlreichen Sektoren, den einzelnen Fruchtteilen, den Schnitten, alle gleich, alle nebeneinander, gleichwertig, die eine Schnitte enthält vielleicht einige Kerne mehr, die andere weniger, aber sie alle tendieren nicht in die Weite, in den Raum, sie tendieren in die Mitte, nach der weißen zä-hen Wurzel, die wir beim Auseinandernehmen aus der Frucht entfernen. Diese zähe Wur-zel ist der Phänotyp, der Existentielle, nichts wie er, nur er, einen weiteren Zusammen-hang der Teile gibt es nicht. (PuA, S. 446)⁵⁶⁸

Während der ‚Phänotyp‘ allerdings unterschiedlichste, isolierte Gedankengänge verfolgt, der ‚Roman‘ insgesamt mehr in Richtung einer Sammlung als eines Zyklus weist, ist Rönne, wie dargelegt, prinzipiell mit *einer* fundamentalen, vielschichtigen Thematik beschäftigt. Der Zu-sammenhang der Texte weist damit über die bloße Person Rönnes hinaus: die in den verschie-denen Texten variierte Gestaltung der übergreifend deutlich zusammenhängenden Themen, Motive und auch Verhaltensweisen läßt den zyklischen Charakter des Werkes zutage treten.

Die spezifische Form der variierenden Gestaltung ist dabei ein weiteres wichtiges Merk-mal des Zyklus: Die Analyse der Thematik zeigt, daß die Verbindung der Novellen – von ein-zelnen Unterschieden abgesehen – in mehrfacher Hinsicht antithetisch anmutet: Auf die Ak-zentuierung der Krise folgt die der Lösung, der Dominanz des Ich und Wirklichkeit rekonsti-tuierenden Lösungsversuches schließt sich die des sie transzendierenden Ansatzes an; wäh-rend zweiteres zum Ende der Novelle an Einfluß gewinnt, steht am Anfang der nächsten wie-der die konventionsorientierte Herangehensweise. Hierdurch entsteht ein deutlicher Relativie-rungseffekt, dem nicht nur eine gewisse ambivalenzstiftende Funktion eignet⁵⁶⁹, sondern der in der Betrachtung des poetischen Ablaufes insgesamt als zyklischer Wechsel erscheint. Die wechselvolle Befindlichkeit der fast immer reflektierend um sich selbst kreisenden Person⁵⁷⁰ äußert sich hinsichtlich der Thematik als Schwankung zwischen Autonomie und Integration,

⁵⁶⁸ Die Ansicht einer prinzipiellen Geltung von Benns Beschreibung des *Roman des Phänotyps* für seine frühe Prosa ist in der Forschung mehrfach vertreten worden: vgl. **Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 41; vgl. **Zimmermann, W.:** Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts, a. a. O., S. 222; vgl. **Miller, G. F.:** Die Bedeutung des Entwicklungsbegriffs für Menschenbild und Dichtungstheorie bei Gottfried Benn, a. a. O., S. 244. Anbei sei bemerkt, daß insgesamt eine grundlegende Kontinuität in Benns Werk erkennbar ist. So nimmt Benn selbst die Anbindung seiner ‚absoluten‘ Prosa ans expressionistische Frühwerk vor, indem er von ihr als „Phase II des expressionistischen Stils“ (PuA, S. 472) spricht. Auch in der Forschung wird der Zusammenhang expressionistischer und ‚absoluter‘ Prosa betont, sei es z. B. in Ähnlichkeiten der Struktur (vgl. **Hillebrand, B.:** Benn, a. a. O., S.158, vgl. **Wellershoff, D.:** Gottfried Benn, a. a. O., S. 43) oder in der thematischen Kontinuität (vgl. **Rumold, R.:** Gottfried Benn und der Expressionismus, a. a. O., S. 101; vgl. **Eifler, M.:** Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik, a. a. O., S. 86), so daß zwar „Verwandlungen oder Verlagerungen einzelner Schwerpunkte“ (**Siemon, J.:** Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 46) festgestellt werden, aber kein wirklicher Bruch stattfindet.

⁵⁶⁹ Vgl. 4.6.4.2. Betrachtet man die Novellen in ihrer Einzeltextualität, so erscheint die Lösung der Wirklichkeitstran-szendenz in der Imagination als – wenn auch problematische – Lösung. Die Betrachtung der Novellen als Teiltex-te des Zyklus relativiert diese Lösung zusätzlich durch die (allerdings insgesamt noch problematischeren) immer neu einsetzenden Versuche der Realitätssicherung.

⁵⁷⁰ Auch dieses statisch-reflexive Um-sich-selbst-Kreisen wird in der zyklischen Struktur der ‚Wiederkehr des Gleichen‘ wiederholt. Zur generell die Textstruktur bestimmenden Reflexion expressionistischer Prosa vgl. **Oehm, H.:** Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, a. a. O., S. 193. Zur die Zykliz im ‚Kleinen‘ reflektierenden „Häufigkeit von Kreis- und Zentralvorstellungen“ innerhalb von Benns Werk generell siehe **Brode, H.:** Studien zu Gottfried Benn, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 46 (1972), S. 714.

zwischen Leid und dessen Überwindung.⁵⁷¹ Im Kontext von Fabel und Monagonist erscheint sie übergreifend als Schwankung zwischen Lethargie und Aktivismus, als wiederkehrende ‚Handlung‘ des Gehens und Ruhens⁵⁷², sprachlich-stilistisch auch als Wechsel der Sprachmodi. Somit erweist sich die Zyklik als fundamentales Persönlichkeits- bzw. Lebensprinzip, das erst in der zyklischen Struktur des Werkes deutlich hervortritt. Die zyklische Lebensbewegung bezieht sich zwar zunächst auf die Person Rönnes, doch indem dieser als Demonstrationsfigur fungiert, weist sie wiederum über ihn hinaus und erscheint tendenziell als das Leben des modernen Menschen generell bestimmendes Prinzip. Indem historische Entwicklung nur als Episode gegenüber einem ‚Stets-Sein‘ des Weiblichen bzw. Triebhaft-Animalischen erscheint, zu dem sich Rönne immer wieder hingezogen fühlt, indem er ferner äußert, daß alles, was geschehen wird, bereits geschehen ist (vgl. PuA, S. 58), wird innerhalb des Zyklus auch die historische Dimension des Zyklischen thematisiert. Die explizit thematisierte wie auch in mehrfacher Hinsicht in der zyklischen Struktur realisierte ‚Wiederkehr des Gleichen‘ – einer der vielen Aspekte, in dem sich vor allem der Einfluß Nietzsches manifestiert⁵⁷³ – ist somit Ausdruck eines umfassenden zyklischen Daseinsverständnisses.

Abschließend ist allerdings auf das Entwicklungsmoment hinzuweisen, das sich bei aller Permanenz und Varianz ebenfalls in der Textabfolge manifestiert. Insbesondere die erste und letzte Novelle lassen eine gewisse Akzentverschiebung erkennen von der Entfaltung der Krise hin zur verstärkten Zuwendung zu einem Lösungsansatz, von der Problematik des Hirns, die sich im zwangsneurotisch-tätlichen Versuch des Begreifens des Bewußtseins offenbart hin zur sich entwickelnden ‚Handhabung‘ in loslassender Hingabe dessen bzw. seiner Nutzung für sprachschöpferisch-imaginative Schaffungsakte. Der übergreifend recht ziellos erscheinende Weg, den Rönne insgesamt zurücklegt und der seine konstante Suche nach Orientierung symbolisiert, scheint nun zumindest in eine bestimmte Richtung zu weisen, die der Kunst – wenn sich Rönne auch erst am Anfang dieses Weges befindet. Der zu Beginn so tief erlittene Wirklichkeitsverlust wird tendenziell abgelöst durch das Spiel mit der Wirklichkeit. Zwar wird all dies (das ‚Loslassen‘ des Hirns, künstlerisches Schaffen usw.) schon zuvor thematisiert, jedoch in der abschließenden Novelle von Rönne extensiver und bewußter realisiert. Insofern kann durchaus ein progressives Moment konstatiert werden, das allerdings keine radikale Veränderung meint, keine Relativierung des zuvor Gesagten, kein Ausbrechen aus dem zyklischen Prinzip o. ä., sondern mehr als intensivierende Steigerung des von vornherein Gegeben-

⁵⁷¹ EIFLER bemerkt, daß die „Grundkonstellation“ des modernen Menschen „nach Benn die dialektische Wesensart ist. Geht man in Benns Werk zunächst einmal zurück, so steht an dessen Anfang die prominente Rönne-Figur.“ (Eifler, M.: Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik, a. a. O., S. 85.)

⁵⁷² Zwar ist dieser Wechsel von Bewegung und Ruhe ein generell menschliches Dasein bestimmendes Charakteristikum, doch wird dies hier verstärkt *bewußt* gemacht, indem diese sonst selbstverständlichen Zustände zum Thema werden, die fehlende Handlung gewissermaßen ersetzen.

⁵⁷³ Da die diversen Einflüsse Nietzsches auf Benns Werk und die zeitlebens andauernde Auseinandersetzung Benns mit Nietzsche in der Forschung bereits ausgiebig erörtert wurde, wird hier bewußt auf eine Beschreibung dessen, die nurmehr Iteration sein könnte, verzichtet und auf entsprechende Literatur verwiesen: vgl. z. B. Siemon, J.: Die Formfrage als Menschheitsfrage, a. a. O., S. 17ff., S. 87ff.; vgl. Rumold, R.: Gottfried Benn und der Expressionismus, a. a. O., S. 118ff.; vgl. Hillebrand, B.: Artistik und Auftrag : zur Kunsttheorie von Benn und Nietzsche, München 1966; vgl. Hohmann, W.: Vier Grundthemen der Lyrik Gottfried Benns : gesehen unter der Wirkung der Philosophie Nietzsches, Essen 1986; vgl. Schlesier, R.: „Dionysische Kunst“. Gottfried Benn auf Nietzsches Spuren, in: Modern Language Notes, Bd. 108 (1993), S. 518-528.

nen zutage tritt, als Annäherung, engere Umkreisung des zuvor schemenhafteren, unbewußter vollzogenen Umgangs mit der Problematik von Ich und Welt. Erste und letzte Novelle haben solcherart auch eine gleichsam ‚rahmende‘ Funktion, indem „Gehirne“ expositorisch-programmatisch in die Problematik einführt, „Der Geburtstag“ zum einen vorher Genanntes zusammenfaßt und darüber hinaus, das abschließende Moment wiederum etwas aufhebend, den Blick in eine (potentielle) Zukunft öffnet.

Resümierend ist festzuhalten, daß der Zyklus hier offensichtlich als ‚multifunktionale‘ Kompositionsform der Moderne Verwendung findet: in der Verstärkung und Verallgemeinerung des hochproblematischen Verhältnisses eines extrem verunsicherten Ich zu sich selbst und seiner Lebenswirklichkeit, in der Entfaltung der Komplexität und Variabilität dieser beziehungsreichen, mehrdeutigen Problematik, in der Realisierung der Vereinzelung, Fragmentierung und des Glaubensverlustes an Fortschritt, in der Widerspiegelung eines zyklischen Daseinsverständnisses wie auch der sich vertiefenden, partiell progressierenden Suche nach einer Orientierung. Diese Bedeutsamkeit bzw. Funktionalität der zyklischen Integrationsform wurde bisher in der Forschung kaum erkannt, so daß speziell die (nur) übergreifend erkennbaren Momente der Zyklik wie der Wegsuche bislang keine Beachtung fanden. Erst die umfassende Untersuchung der zyklischen Struktur läßt – wiederum im Unterschied zu den dominanten Forschungsstandpunkten, die meist entweder Variation oder Entwicklung als Relation der Novellen favorisieren – *Gehirne* als Werk erkennen, das zum einen Verstärkungs- und Relativierungseffekte, Permanenz und Varianz in sich vereint, zum anderen auch ein Moment der Progression erkennen läßt, ohne jedoch eine kausal-logische, narrative Linearität zu implizieren. Dabei gliedert sich das Werk in das Kontinuum leicht und stark variierender lyrischer Zyklen der Benschens frühexpressionistischen Schaffensphase ein: als vielschichtiger, variierender Prosazyklus, der sowohl dem Totalitätsverlust der literarischen Moderne als auch ihrer Suche nach neuer Totalität, ihren Versuchen neuer Totalitätssetzung spezifisch zyklischen Ausdruck verleiht.

5. Analyse von Ernst Stadlers *Der Aufbruch*

5.1 Zyklische Gestaltung bei Stadler

Im Vergleich zu Benn, der in einer nicht nur sehr fruchtbaren, sondern auch zeitlich langen Schaffensphase ein umfangreiches Werk hinterließ, nimmt sich das künstlerische Werk Ernst Stadlers recht bescheiden aus. Dies liegt einerseits daran, daß Stadler bereits 1914 im ersten Weltkrieg getötet wurde, andererseits daran, daß ein Großteil seines Gesamtwerkes aus seiner Tätigkeit als Literaturkritiker und -wissenschaftler resultiert. Aufgrund des geringeren Werkumfangs sind zum einen eher wenige Aussagen innerhalb der Stadlerschen Texte zu finden, die eine Affinität zu zyklischer Gestaltung vermuten lassen. So gibt es z. B. kaum explizite Äußerungen eines zyklischen Lebens- oder Geschichtsverständnisses. Indirektere Hinweise sind allerdings durchaus vorhanden. Zum anderen ist die zyklische Gestaltung selbst, die Komposition poetischer Zyklen, sehr begrenzt. Zwar sind Stadlers frühe Schöpfungen *Baldur* und *Präludien* als Zyklen zu bezeichnen, doch sind beide nicht-expressionistische, epigonale Dichtungen. Somit können sie nicht als ‚zyklischer Werkkontext‘ (im engeren Sinne) von *Der Aufbruch* in Anspruch genommen werden, der der einzige Zyklus Stadlers aus dessen expressionistischer Schaffensphase blieb. Als Entwürfe zyklischen Schaffens können sie jedoch erste Aufschlüsse geben über eine diesbezügliche Weiterwirkung oder Weiterentwicklung des Früheren in der expressionistischen Zyklusvariante. Entsprechend wird im folgenden eine komprimierte Einführung in die zyklische Gestaltung bei Stadler vorgenommen, die zunächst diejenigen Aussagen, die mit Stadlers Komposition zyklischer Dichtung korrelieren, in chronologischer Abfolge skizziert und dann die Grundzüge der beiden vorexpressionistischen Zyklen kurz darlegt.

5.1.1 Grundzüge von Stadlers Lebens- und Kunstverständnis

In einer autobiographischen Notiz aus dem Jahre 1903 hält Stadler bereits seine eigene Neigung fest, sich nicht auf eine Richtung festzulegen, sondern zunächst das eine, dann das andere auszukosten, insgesamt für Diverses, Vielfältiges offen zu sein. Diese Schwankung zwischen Verschiedenem bewertet er selbst positiv: „Dieser stete Wechsel hält rege, giebt [sic] tiefe Einblicke in die Unendlichkeit der Schönheit, wie sie einem auf eine ‚Richtung‘ Versessenen niemals werden.“¹ Nicht nur die Offenheit gegenüber dem Leben als Ganzem wird in folgender Textkritik affirmativ hervorgehoben, sondern auch das Ineinander des Gegensätzlichen in der im rezensierten Lyrikband zentralen Gestalt: „Die Tat aber vermag nur zu vollbringen, wer sich dem Leben mit all seinen Schrecknissen und Wundern verschrieben hat, für den es kein Gut und Böse gibt, der einen einzigen zerstörenden, erhaltenden, hassenden, lie-

¹ Stadler, E.: Autobiographische Notiz, in: Ders.: Dichtungen, Schriften, Briefe, Hrsg.: K. Hurlebusch; K. L. Schneider, München 1983, S. 262.

benden Gott kennt: ‚Pan‘.² Weiter heißt es: „Dieser Herzschlag des Alls aber lebt im Kunstwerk, darum ist der wahrhaft lebendige Mensch der Dichter, der Künstler. Sein Auge erfährt die Totalität der Dinge, und in seiner Seele klingen die Dissonanzen des Universums zur Harmonie zusammen.“³ Im Unterschied zu Benn nimmt Stadler anstelle des Zerfalls, des Fragmentarischen und Zusammenhanglosen also (noch) einen inneren Zusammenhang des Disparaten an – und sieht in der Abbildung dessen in der Dichtung die Aufgabe des Künstlers. Hier deutet sich eine andere Affinität zum Zyklus an, die weniger in der verzweifelt Suchen nach Einheit im Bewußtsein ihres irreversiblen Verlustes, sondern mehr in der Erfassung des Komplexen, Diversen, ja Gegensätzlichen als *im Kern Zusammengehörigen*, als paradoxer Einheit liegt.

Das Neben- und Miteinander des Konträren wird auch hinsichtlich Schickeles Gedichtband *Weiß und Rot* betont. Während Anfang und Ende einen „Glücksakkord“ bilden, liegen dazwischen „die Sorgen, Kämpfe und Nöte des Tages, die schon verwundenen, immer wiederkehrenden. Noch oft werden sie zurückkommen und dunkle Stunden neben die leuchtenden stellen.“⁴ Wie bei den meisten der Zyklen komponierenden Expressionisten deutet sich hier als weiterer Aspekt, der zyklische Gestaltung begünstigen, als gedankliche Fundierung dessen fungieren kann, ein zyklisches Lebensverständnis an, das den andauernden Wechsel zwischen ‚Dunkel und Hell‘, Glück und Leid und damit die Wiederkehr des Gleichen als grundlegendes Prinzip des Daseins annimmt. Wiederum erscheint diese Lebenssicht en detail von der Benns darin unterschieden, als hier der pessimistische, nihilistisch-resignative Unterton fehlt, der zyklische Wechsel keine (mehr oder weniger explizite) negative Wertung erfährt. Er erscheint weniger als sich ewig wiederholende Abfolge ohne Sinn und Ziel, sondern vielmehr als ineinandergreifendes, zusammengehöriges und als solches zu bejahendes Wechselspiel. Entsprechend richtet Stadler sein Augenmerk einerseits verstärkt auf die Zusammenhänge rezensierter Dichtungen; andererseits wird neben der Darstellung einer vielfältig-zyklisch verstandenen Wirklichkeit besonders die affirmative Haltung ihr gegenüber hervorgehoben.

So wird z. B. der Zusammenhang der Erzählungen Schnitzlers akzentuiert: „Solche Einheit des Grundgefühls gibt den Schnitzlerschen Novellen ihren inneren Zusammenklang“⁵. In der Beschreibung von Werfels *Der Weltfreund* ist Stadlers Sympathie mit der dort zutage tretenden wirklichkeitsbejahenden Haltung unüberhörbar: „Diese seelische Haltung, die den innigsten Anschluß an alles Wirkliche suchte [...], drückte sich aus in einer von jeder starren Bindung befreiten, aufgelockerten und darum allen vielfältigen neuen Inhalten offenen Form, die dennoch – wie jede wahre Form – ihre innere Gesetzmäßigkeit besaß.“⁶ Die Befürwortung der Offenheit einer Form, die Vielfältiges in sich aufnimmt ohne auseinanderzubrechen, läßt Stadler gewissermaßen prädestiniert erscheinen für die Nutzung der spezifischen Möglichkeiten zyklischer Gestaltung. Eine ‚Einheit in der Vielfalt‘, „jene höhere Einheit, die das

² Stadler, E.: Aufsatz zu René Schickele, in: Ders.: Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 278.

³ Ebd., S. 279.

⁴ Stadler, E.: Rezension zu Schickeles *Weiß und Rot*, in: Ders.: Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 315.

⁵ Stadler, E.: Rezension zu Schnitzlers *Masken und Wunder*, in: Ders.: Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 332.

⁶ Stadler, E.: Rezension zu Werfels *Wir sind*, in: Ders.: Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 344.

schwankend Widerspruchsvolle verbindet“⁷, nimmt Stadler dabei auch werkübergreifend wahr, hier bezüglich Ibsens Dramen. In seiner Brüsseler Vorlesung wird die Wichtigkeit Nietzsches für die damalige Literatur speziell hinsichtlich seiner Popularisierung der Lehre von der Wiederkehr des Gleichen bzw. der laut Stadler positiven Umwertung dieser alten Lebenssicht bekräftigt: So spricht er explizit von Nietzsches „Umkehrung der indischen Lehre von der Wiedergeburt und Seelenwanderung aus einem Menschheitsfluch in ein Leben bejahendes Princip“⁸. In diesem Kontext wird wiederum die umfassend lebensbejahende Haltung – und ihr Fortwirken in der Literatur – affirmiert: „Die neue Fassung und Erhöhung, die der Begriff des Lebens empfangen hat, findet ihr Maß in der Fähigkeit des Menschen, am Ganzen des Lebens teilzuhaben, und da sich dieses Ganze nur dem offenbart, der auch die tragischen Möglichkeiten in sich erschöpft hat, geradezu in der Fähigkeit zum Leiden selber.“⁹

In diesen wenigen Aussagen scheint bereits Stadlers Haltung zum Leben auf, die dieses als ganzes, ja unter besonderer Hinwendung zum sonst oft Verdrängten, Verneinten, Ausgeklammerten – dem Leid, dem Tragischen – bejaht und erfahren möchte. Die Diversität des Lebens wird als unterschiedlich und doch als einen tieferen Zusammenhang aufweisend angesehen. Das Gegensätzliche wechselt sich ab, symbolisch gesprochen folgen Licht und Dunkel einander, gehen ineinander über, konstituieren insgesamt eine zyklische Lebensbewegung. Als eng zusammenhängend mit dieser (mehr implizit als explizit thematisierten) Lebenssicht erweist sich Stadlers Kunstverständnis, indem die Abbildung bzw. Umsetzung einer solcherart bejahenden, das Vielfältige umfassenden Haltung in der Kunst affirmativ hervorgehoben wird. Die ästhetische Gestaltung des Verschiedenartigen und zugleich der tieferen Zusammengehörigkeit des augenscheinlich Disparaten, im Extrem als Ineinander des Gegensätzlichen erkennbar, wird mit zustimmendem Unterton akzentuiert. Die eigene Verwendung einer komplexen, Disparates umfassenden und ebenso deutlich den Zusammenhang des Verschiedenen offenbarenden Gestaltungsform erscheint im Kontext von Stadlers Lebens- und Kunstverständnis also sehr opportun. Indem der Zyklus, speziell die Variante des weltanschaulich-komplexen Variationszyklus eine solche Darstellung in besonderem Maße ermöglicht, kann demzufolge eine gewisse Disposition Stadlers hinsichtlich der Komposition zyklischer Dichtung angenommen werden.

5.1.2 Frühe Zyklen: *Baldur und Präludien*

Stadlers frühe Schrift *Baldur. Bruchstücke einer Dichtung* stellt ein kraftgeniales Werk seiner ‚Stürmer-Phase‘¹⁰ dar, das diverse Einflüsse zeitgenössischer Literatur – so u. a. naturalistischer und symbolistischer Art¹¹ – erkennen läßt. Das semantische Zentrum des Zyklus wird bereits im vorangestellten Motto sichtbar: „Sonnenaufgänge sing’ ich und Sonnenunter-

⁷ Stadler, E.: Aufsatz zu Henrik Ibsen, in: Ders.: Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 406.

⁸ Stadler, E.: Geschichte der deutschen Lyrik der neuesten Zeit, in: Ders.: Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 456.

⁹ Ebd.

¹⁰ Der Zyklus wurde 1902 in *Der Stürmer* veröffentlicht.

¹¹ Vor allem der Prosacharakter der Gedichte, die in der 2. Fassung auch in Mittelachsenanordnung erschienen (vgl. Apparat, in: Stadler, E.: Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 595ff.), läßt naturalistische Züge erkennen, während Einflüsse des Symbolismus z. B. in Formulierungen wie „Weiße Rosenblüten im blonden Haar“ oder „ein Schluchzen trug / Zitternd der Abendwind durch dämmernde Welten“ (Stadler, E.: *Baldur*, in: Ders.: Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 21) zutage treten.

gänge. Aufgang und Untergang ist das Leben“¹². Diese Nietzscheanische Weisheit, dieses offensichtlich zyklische Lebensverständnis wird im folgenden anhand verschiedener zentraler mythologischer bzw. religiöser Gestalten in chronologischer Abfolge verdeutlicht¹³: „Traum“, „Tod“ und „Totenfahrt“ der nordischen Gottheit Baldur bilden den Anfang; darauf wird das wiederkehrende Leid des griechischen Titanen Prometheus geschildert, um schließlich Aufstieg und Fall der jüngsten Heilsgestalt, des ‚Messias‘ der christlichen Mythologie darzustellen. Das linear-epische Moment, das hier auch im poetischen Ablauf realisiert wird und durch die Bezeichnung des letzten Gedichtes als „Finale“ zusätzlich bekräftigt wird, ist allerdings nur ein Moment *temporaler* Progression, in der sich letztlich die ‚Wiederkehr des Gleichen‘ manifestiert: So erleiden alle Figuren den Tod und begreifen ihn im Moment des Todes als Erzeuger neuen Lebens; deutlich bzw. überdeutlich wird die Reinkarnation Baldurs als Prometheus und Christus, die letztendliche Einheit aller Figuren herausgestellt (z. B.: „Baldur = Prometheus = Christus“¹⁴). Das Motto wird immer wieder in variiertem Form repetiert, beispielsweise in der Erkenntnis Christi: „Denn also lehrte mich dein Schöpfertag: / Glut quillt aus Asche, Leben sprüht aus Tod, / Aus tiefsten Nächten dämmern neue Morgenröten“.¹⁵ Am Schluß findet zudem eine ‚Universalisierung‘ dieser Erkenntnis zur allgemeingültigen Wahrheit statt: „Aus tausend Himmeln tausend Morgensonnen.“¹⁶

In den *Präludien*, einem Gedichtzyklus, der offensichtlich primär der Tradition symbolistischer Dichtungen à la Stefan George und Hugo von Hofmannsthal verpflichtet ist¹⁷, fehlt entsprechend das sukzessiv-lineare Moment.¹⁸ Das ästhetisch Schöne steht in unterschiedlichen Erscheinungsformen im Mittelpunkt des Bandes. Vor allem diverse Formen und Gestalten erotischer Liebe, der Natur und romantischer Gemäuer werden in ästhetizistischer Manier besungen, erlesene Schönheit in gedämpft melancholischem Ton heraufbeschworen. In den drei Teilen des Gedichtbandes sind dabei durchaus differierende Schwerpunkte gesetzt: So enthält der zweite Teil, „Bilder und Gestalten“, wie der Titel schon andeutet, mehr Gedichte über bestimmte Figuren als der erste Unterzyklus „Traumland“, im dritten, dramatisch-lyrischen Teilzyklus „Freundinnen. Ein Spiel“ liegt der thematische Schwerpunkt auf schwüler Erotik. Allerdings ist eine andere Form von ‚Entwicklung‘ als die einer nurmehr leicht variierten Intensivierung der dargestellten ‚Schönheit‘ nicht festzustellen. Nur äußerst wenige Gedichte relativieren tendenziell diese Beschwörung künstlich anmutender Schönheit, so (vor allem) in „Incipit vita nova“ und „Der Zug ins Leben“¹⁹, in denen eine stärkere Hinwendung zum ‚echten‘ Leben zu erfolgen scheint. Indem jedoch, wie GERHARD richtig bemerkt, das „neue“, hymnisch gefeierte Leben [...] die gleichen Grundzüge von stilisierter Schönheit und rauschhaftem Entrücktsein [trägt]“²⁰ wie die anderen Gedichte, findet keine tatsächliche Rela-

¹² Ebd., S. 20.

¹³ Vgl. auch **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 61.

¹⁴ **Stadler, E.:** Baldur, a. a. O., S. 28.

¹⁵ Ebd., S. 27.

¹⁶ Ebd., S. 28.

¹⁷ Vgl. hierzu 5.4.3.

¹⁸ Zu typischen Kennzeichen symbolistischer Zyklen vgl. 3.4.1.

¹⁹ Vgl. **Stadler, E.:** Präludien, in: Ders.: Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 70 und 89f.

²⁰ **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 63.

tivierung statt, wie sie z. B. eine Schilderung des Disparat-Widersprüchlichen der Wirklichkeit, des Ausbruchs aus der harmonischen ‚Kunstwelt‘ darstellen würde. Tatsächlich dient die zyklische Form hier primär der Evokation einer facettierten, aber in sich stimmigen, einheitlichen Welt des schönen Scheins.

Vergleicht man die beiden frühen Werke hinsichtlich ihrer zyklischen Struktur miteinander, so fällt auf, daß das linear progressive Element von *Baldur* in den *Präludien* insgesamt verschwunden ist. Die einzelnen Gedichte des symbolistischen Zyklus erscheinen durch die fehlende unmittelbare Kontinuität²¹ zudem selbständiger, ihr Zusammenhang ist zwar über den Bezug zum semantischen Zentrum der Schönheit erkennbar, doch deutlich weniger offensichtlich als derjenige der *Baldur*-Texte. Indem beide Zyklen letztlich Gleiches nur leicht variiierend gestalten, einmal den zyklischen Wechsel von Leben und Tod, ‚Aufgang und Untergang‘ anhand zentraler Figuren verschiedener Mythologien, einmal die ‚traumhafte‘ Schönheit verschiedener Phänomene einer künstlich erscheinenden Welt, zeigt sich allerdings eine deutliche Ähnlichkeit beider Gedichtbände. Inwiefern sich Charakteristika dieser beiden frühen Dichtungen Stadlers auch in *Der Aufbruch*, möglicherweise in modifizierter Form, wiederfinden lassen bzw. inwiefern der expressionistische Zyklus von diesen vorangegangenen Werken hinsichtlich der Bedeutsamkeit und Funktionalität der zyklischen Form differiert, wird die vertiefende Analyse erörtern.

5.2 *Der Aufbruch* als zyklisches Werk in der Sicht der Forschung

Bei der Sichtung der Forschungsliteratur fällt zunächst auf, daß zu diesem Gedichtband wenig umfassende Interpretationen vorhanden sind. Dies mag darin begründet sein, daß die häufig mit Stadler in einem Atemzug genannten Heym und Trakl aufgrund der stärkeren Verschlüsselung ihrer Gedichte eine größere interpretatorische Herausforderung darstellen und Stadler zumindest zeitweilig in den Hintergrund drängen.²² Spezialanalysen zu einzelnen Gedichten oder unter bestimmten Gesichtspunkten wie z. B. der Rolle der Großstadt, des Krieges, des hymnischen Charakters des Werkes, der Form der Gedichte etc. wie auch überblickhafte Darstellungen der Dichtungen Stadlers liegen zwar vor²³, aber ausführliche Studien des Werkes unter Berücksichtigung seiner zyklischen Struktur sind bisher kaum durchgeführt worden.²⁴ Allerdings wurde der zyklische Charakter des Werkes (mehr oder weniger explizit) durchaus thematisiert. So entdeckt z. B. SCHNEIDER „versteckte Sinnbezüge“ der Gedichte untereinander und ist der Ansicht, daß viele Gedichte „zum Teil erst aus dem Erlebnisgehalt des ganzen

²¹ Eine Ausnahme bilden entsprechend der dramatischen Gestaltung die lyrischen Passagen der ‚Freundinnen‘ im letzten Unterzyklus der *Präludien*.

²² Vgl. **Gier, H.:** Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich. Die literarische Entwicklung Ernst Stadlers, München 1977, S. 16. Zur ‚Leserfreundlichkeit‘ des Autors Stadler vgl. auch **Hurlebusch, K.:** Ernst Stadler – Autor expressiver Verhaltenheit und literarischer Vermittlung, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 114 (1995), S. 226.

²³ Diese Analysen werden hier nicht einzeln aufgeführt, da sie im Laufe der Untersuchung noch Erwähnung finden.

²⁴ Eine Ausnahme bildet die – allerdings auf die Motivstruktur beschränkte – Untersuchung GERHARDS, mit der sich die vorliegende Untersuchung entsprechend detaillierter auseinandersetzt (vgl. **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 34-60).

Bandes heraus Sinn und Bestimmung erfahren.“²⁵ Ebenso weist SCHÜRER indirekt auf die zyklische Interdependenz des Werkes hin, wenn er feststellt, daß „viele Gedichte der Sammlung sich aufeinander beziehen und durch ihre Thematik und Metaphorik miteinander verknüpft sind.“²⁶ THOMKE spricht mehrfach explizit vom zyklischen Charakter von *Der Aufbruch* und betont die Wichtigkeit der Gedichtanalyse im Gesamtzusammenhang.²⁷ Aus diesen generellen Feststellungen resultiert jedoch keine detaillierte Untersuchung der spezifischen Anordnung der Gedichte im Zyklus.

Allerdings bleibt die übergreifende Gliederung des Werkes in die vier Teile „Die Flucht“, „Stationen“, „Die Spiegel“ und „Die Rast“ nicht unkommentiert, wobei – ähnlich wie bei der Einschätzung der Anordnung von *Gehirne* – die Annahme einer Struktur der ‚Entwicklung‘ der einer ‚Variation des Gleichen‘ gegenübersteht. Bestärkt durch die suggestiven Titel nimmt HESELHAUS eine im poetischen Ablauf realisierte Entwicklung des lyrischen Ich wahr: „Die Anordnung der Gedichte zeichnet also ebenfalls die Erlebniskurve des Aufbruchs nach: die Flucht aus einer überwundenen Welt, die Stationen eines neuen Anfangs, die Spiegelungen des Aufbruchs, die Rast in der Heimat als eine vorweggenommene Erfüllung.“²⁸ Tatsächlich wird diese ‚Erlebniskurve‘ weder der Vielfalt der z. T. deutlich divergierenden Gedichte *innerhalb* noch der übergreifenden Gemeinsamkeiten *zwischen* den vier großen Abschnitten gerecht, wie im folgenden zu zeigen sein wird. Auch KOHLSCHMIDT abstrahiert von den Unterschieden innerhalb der Gedichtgruppierungen, sieht allerdings weniger eine Entwicklung realisiert, als daß er übergreifende Parallelen zwischen den Abschnitten erkennt: „Daß eine echte, von innen aus selbstbeherrschte Gliederung vorliegt, scheint mir aber sicher: zwei Allegro- und zwei Andante-Sätze, gekreuzt; Bewegung – Verharren – Bewegung – Verharren.“²⁹ Den unterschiedlichen Umfang der Gedichtgruppierungen – während der 1. und 3. Teil (je) 19 Gedichte beinhalten, haben der 2. und 4. Teil mit 11 und 8 Gedichten ein wesentlich geringeres Ausmaß – deutet er entsprechend seiner Bewegung-Verharren-Theorie folgendermaßen: „Die kleineren Teile ‚Stationen‘ und ‚Die Rast‘ sind, entsprechend ihren intimeren Überschriften, minder extensiv, im ganzen meditativer.“³⁰

Tatsächlich sind, ähnlich wie bei Werfel und Heym, verschiedene Akzente in den unterschiedlichen Gedichtgruppierungen erkennbar. So wirken die den letzten Teil dominierenden Natur- und Landschaftsdarstellungen³¹ im ganzen ruhiger als Gedichte des ersten Teils, in denen das Ich – hier wird HESELHAUS zugestimmt – häufig den eigenen Umschwung zwischen

²⁵ **Schneider, K. L.:** Die Dichtungen Ernst Stadlers, in: Ders.: Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus, Hamburg 1967, S. 145.

²⁶ **Schürer, E.:** Ernst Stadler. Der Spruch, in: Gedichte der Menschheitsdämmerung, Hrsg.: H. Denkler, München 1971, S. 2.

²⁷ Vgl. **Thomke, H.:** Hymnische Dichtung im Expressionismus, Bern 1972, S. 128f.

²⁸ **Heselhaus, C.:** Ernst Stadlers Essay-Gedichte, in: Ders.: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll, 2. Aufl., Bonn 1962, S. 200.

²⁹ **Kohlschmidt, W.:** Ernst Stadler, in: Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien, Hrsg.: W. Rothe, Bern 1969, S. 289.

³⁰ Ebd.

³¹ SCHIROKAUER weist auch darauf hin, daß 6 von 8 Gedichten „unter dem Zeichen entweder des Abends oder des Spätherbstes [stehen].“ (**Schirokauer, A.:** Über Ernst Stadler, in: Ders.: Germanistische Studien, Hamburg 1957, S. 424.) Dies unterstützt den ruhigen Charakter der Gedichte.

Vergangenem und Neuanfang thematisiert. Die Gedichte des zweiten Teils befassen sich vielfach mit Aspekten der Liebesthematik, während der dritte Teil vorwiegend zum einen verschiedene Menschengruppen der Gesellschaft schildert und zum andern anhand geschichtlicher Gestalten und metaphorisch überhöhter Natur- und Technikerlebnisse des Ich bestimmte Lebensansichten zum Ausdruck bringt. Diese Themenvielfalt trägt einen Großteil dazu bei, den dritten Teil als bewegter anzusehen als den zweiten. Der Gesamteindruck KOHLSCHMIDTS ist demnach nachvollziehbar. Mit den Bezeichnungen der Bewegung und Verharrung wird eine erste Einsicht in die übergreifende Struktur des Gedichtbandes formuliert, wenn auch die einzelnen Teile in ihrer Komplexität hiermit nicht adäquat erfaßt werden. Eine differenziertere Betrachtung zeigt, daß Statik und Dynamik durchaus in allen Teilen zu finden sind: So ist beispielsweise „Die Rast“ von Aufbruchelementen durchsetzt, während „Die Flucht“ auch ‚Einkehr-Gedichte‘ enthält.³² Somit kann dieser Deutung der Grobgliederung nur unter Vorbehalt zugestimmt werden.

Dieser knappe Überblick soll zur Einführung genügen, da (wie bei Benn) eine ausgiebigere Auseinandersetzung mit spezifischen Thesen der Forschung innerhalb der Analyse selbst und im Resümee erfolgt. Die folgende detaillierte Analyse des ‚Aposteriori‘-Zyklus³³ wird differenziertere Erkenntnisse der zyklischen Struktur des Werkes ermöglichen. Da es den Rahmen der Untersuchung sprengen würde, jedes der 57 Gedichte zu erläutern, werden – neben recht eingehender Darlegung einzelner Gedichte – die wichtigsten kohärenzstiftenden Faktoren in ihren gesamtzyklischen Interdependenzen wie im poetischen Ablauf übergreifend analysiert, wobei besonders Variationen bezüglich der spezifischen Ausformung, der Verteilung und der Frequenz in den verschiedenen Unterteilungen des Zyklus beachtet werden.

5.3 Motivik

Eine kurze Begriffsbestimmung des literarischen Motivs als dem Thema eng verwandte³⁴, jedoch meist konkretere, da weniger stark ‚geraffte‘ semantische Einheit gegenüber dem ‚abstrakteren‘ Thema³⁵ wurde bereits unter 4.6 vorgenommen. Eng verwandt ist das Motiv

³² Zwei Beispiele seien vorweg zur Illustration genannt: „Kleine Stadt“ (vgl. DA, S. 180) ist voller Bewegung, während „Ende“ (vgl. DA, S. 132) Beschränkung und Beruhigung thematisiert. Eine solche Anordnung, in der „nearly related poems are scattered, and contrasts are found close together“, bemerkt bereits SCHUMANN in seinem frühen Aufsatz (**Schumann, D. W.:** Ernst Stadler and German Expressionism, in: *The Journal of English and Germanic Philology*, Bd. 29, 1930, S. 529). Er erkennt eine schwankende Bewegung: „the expressionistic and the impressionistic, the erotic and the ascetic, the activistic and the quietistic, alternate.“ Entsprechend folgert er: „the result is, after all, relativistic.“ (Ebd.) Schade ist nur, daß er diese Abfolge nicht ernst nimmt und als solche weitergehend erörtert, sondern eine gedankliche Entwicklung, „a definite evolution of thought“ (ebd., S. 528), unbeachtet der Plazierung der Gedichte im Zyklus zu ‚rekonstruieren‘ versucht.

³³ Wie alle anderen hier untersuchten Zyklen außer Werfels Gedichtband ist auch *Der Aufbruch* nicht von vornherein als Zyklus konzipiert worden. Viele der Gedichte sind zuvor in Zeitschriften, meist in *Die Aktion*, erschienen. Sowohl die Gliederung des Bandes in verschiedene Abschnitte als auch die Überarbeitung einiger Gedichte wie der Neuentwurf verschiedener Überschriften für den Gedichtband indizieren eine sehr bewußte Gestaltung dieses Zyklus, die deutlich über eine bloße Publikationssynthese hinaus weist.

³⁴ Vgl. z. B. **Frenzel, E.:** Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema, Freiburg 1980, S. 28.

³⁵ Vgl. **Daemmrich, H. S. und I.:** Themes and Motifs in Western Literature. A Handbook, Tübingen 1987, S. 188; vgl. **Mölk, U.:** Motiv, Stoff, Thema, a. a. O., S. 1320. **Cervenka** spricht hier auch vom Motiv als einem „thematischen Ganzen niedrigerer Ordnung“ (**Cervenka, M.:** Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks, a. a. O., S. 116).

darüber hinaus auch mit Metaphern und Symbolen³⁶. Ein zentraler Unterschied liegt nach MÖLK darin, daß „literarische Motive [...] in der Regel und ganz im Sinne Goethes nicht an bestimmte Textworte gebunden [sind]“³⁷. Ferner kommt zwar gerade zentralen Motiven bzw. Leitmotiven³⁸ „oft eine symbolische Bedeutung zu (d. h. eine zusätzliche Bedeutung, die neben oder ‚über‘ der eigentlichen Bedeutung besteht)“³⁹, dies ist jedoch hier nicht die Regel. Metaphern und Symbole können zudem Motive ‚tragen‘ und verbildlichen.⁴⁰ Nicht nur die Betrachtung dieser verwandten kohärenzstiftenden Faktoren legt eine ausführlichere Erläuterung des Motivs (im Sinne definitorischer Abgrenzung) nahe; vor allem das im folgenden zu explizierende Faktum, daß die Motivanalyse für die Untersuchung der Strukturen lyrischer Zyklen von zentraler Bedeutung ist, läßt eine detailliertere Annäherung angebracht erscheinen.

Prinzipiell ist die ‚Identifikation‘ eines Motivs im Text und die Bestimmung seiner semantischen ‚Reichweite‘ oder ‚Deckungskraft‘ abhängig vom Interpretieren bzw. dessen Forschungsziel: So kann ein Motiv z. B. das gesamte Geschehen zusammenfassen, eine bestimmte Situation schematisch charakterisieren, die Handlung oder Gesinnung einer Figur wiedergeben oder auch nur einen Gegenstand an einem bestimmten Ort kennzeichnen.⁴¹ In diesen Beispielen wird auch die enge Verbindung zwischen literarischem Motiv und Stoff deutlich. Da die für die Analyse von epischen Texten wichtigen, das ‚Stoffliche‘ fokussierenden Aspekte der Fabel und Figuren in Gedichten insgesamt nur eine marginale Rolle spielen⁴² bzw. fehlen, stellen die Motive in der Lyrik die „alleinige stoffliche Substanz“⁴³ dar, und sind damit inhaltlich von größter Wichtigkeit. Laut FRENZEL zeichnen sich besonders traditionelle, d. h. beständige literarische Motive dadurch aus, „daß sie von existentieller Bedeutung sind, menschlichen Grundsituationen, Grundwünschen und Grundängsten entstammen und diese formulieren.“⁴⁴ Als solche tauchen sie in diversen Variationen in vielen Werken unterschiedlicher Epochen auf. Mit diesen traditionellen Motiven verbindet die individuelleren, epochen- bzw. autoren- oder werkspezifischen Motive das Charakteristikum der *Wiederholung*: Motive werden meist dann als solche identifiziert, wenn sie mehrfach auftauchen.⁴⁵ Dies ist ein Mitgrund, warum bei Einzelanalysen von Gedichten meist vom Thema und nicht vom Motiv des Gedichtes die Rede ist: würde z. B. nur das Gedicht „Der Aufbruch“ analysiert, so spräche man eher vom Thema als vom Motiv des Aufbruchs. Das Thema eines Gedichtes kann also

³⁶ Vgl. **Frenzel, E.:** Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, a. a. O., S. 23.

³⁷ **Mölk, U.:** Motiv, Stoff, Thema, a. a. O., S. 1326.

³⁸ Siehe z. B. das Leitmotiv des Hirns bei Benn (vgl. 4.7).

³⁹ **Mölk, U.:** Motiv, Stoff, Thema, a. a. O., S. 1330.

⁴⁰ So wird in *Der Aufbruch* das Aufbruchsmotiv u. a. in der Metapher des Krieges ausgedrückt.

⁴¹ Vgl. **Mölk, U.:** Motiv, Stoff, Thema, a. a. O., S. 1327.

⁴² Handlung bzw. Figuren spielen primär in lyrischen *Mischformen* eine Rolle, in dramatischen Gedichten, in Balladen, Versen etc.

⁴³ **Frenzel, E.:** Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, a. a. O., S. 26. Vgl. auch **Kasper, K.; Wuckel, D. (Hrsg.):** Grundbegriffe der Literaturanalyse, Leipzig 1982, S. 87.

⁴⁴ **Frenzel, E.:** Vom Inhalt der Literatur, a. a. O., S. 38.

⁴⁵ So sprechen H. u. I. DAEMMRICH vom Motiv als „recurrent thematic element“ (Themes and Motifs in Western Literature, a. a. O., S. 187). Insofern wird z. B. auch die formelhafte Verkürzung eines gesamten Geschehens zum Motiv seltener erfolgen, wenn das Geschehen in der Literatur etwas noch nie Dagewesenes ist, häufiger aber, wenn es bekannt ist, wie dies z. B. beim Motiv des verliebten Alten der Fall ist.

im Zyklus zum mehrfach (variiert) auftauchenden Teilthema, zum thematischen Ganzen kleinerer Ordnung, d. h. zum Motiv werden.⁴⁶

Das bedeutet, daß die Motive – neben ihrer inhaltlich-stofflichen Bedeutsamkeit – als wiederholt auftauchende semantische Einheiten auch strukturierend wirken.⁴⁷ Die strukturierende Funktion wird zusätzlich dadurch erweitert, daß die Motive als verhältnismäßig begrenzte semantische Einheiten nicht nur mobil, d. h. in verschiedenen übergeordneten Themenbereichen einsetzbar sind, sondern in unterschiedlichste Beziehungen zu anderen Motiven treten.⁴⁸ Diese Konstellation der Motive zueinander, ihre spezifischen Relationen und Kombinationen⁴⁹ geben generell „wichtige Aufschlüsse, besonders im Zusammenhang mit der Struktur literarischer Gattungen.“⁵⁰ Dies gilt besonders für die Erkenntnis der Zyklusstruktur. Die Untersuchung der Motive – von GERHARD als „jene Elemente, die das Gerüst des Gedichts bestimmen, den Aussagekern, den Angelpunkt darstellen“⁵¹ bezeichnet – in ihrer Häufigkeit, Positionierung, Wertigkeit und in ihren Verknüpfungen im Zyklus ermöglicht tiefere Einblicke in die Relation der Gedichte zueinander im poetischen Ablauf und im gesamtzyklischen Kontext, d. h. in die zyklische Struktur insgesamt. Die Analyse der Motive und ihrer Verknüpfungen ist demnach sehr aufschlußreich bezüglich der semantischen Grundaussagen eines Gedichtbandes und ihrer (verstärkenden, modifizierenden o. ä.) Realisation in der Komposition und Organisation des Zyklus.

Abschließend seien der folgenden Motivanalyse einige Bemerkungen zur Vorgehensweise vorangestellt. Die Identifikation von Motiven in *Der Aufbruch* wurde in einer intensiven hermeneutischen Auseinandersetzung entsprechend dem Forschungsziel der Erkenntnis der spezifischen Zyklusstruktur des Werkes vorgenommen. In Übereinstimmung mit MÖLKS These, daß die Feststellung eines Motivs nicht „auf genauer Segmentierung“ beruht, sondern „eine Abstraktion, eine Raffung“⁵², eine schematische Zusammenfassung bedeutet, heißt dies, daß prinzipiell auch andere Motivbestimmungen möglich sind. Das Raffungsniveau ist hier so gewählt, daß übergreifende motivische Beziehungen zwischen den Gedichten erkennbar werden, daß eine deutliche Abgrenzung verschiedener Motive voneinander möglich ist und die Motive nicht semantisch zu weit gefaßt und damit beliebig werden⁵³. Die nachfolgend erläu-

⁴⁶ IBLER konstatiert analog eine Hierarchieveränderung durch Zyklisierung von Texten: „Dies wiederum bedeutet für den semantischen Bereich, daß Wertigkeiten, die im Einzelgedicht über thematischen und damit semantisch-limitierenden Charakter verfügen, innerhalb des Zyklus zu untergeordneten Teilthemen bzw. Motiven werden.“ (IBLER, R.: Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik, a. a. O., S. 73.) Die Grenzen zwischen Thema und Motiv sind dabei bzw. generell fließend und die Bezeichnung als Thema oder Motiv ist vielfach *auch* eine Frage terminologischer Vorlieben. So wurden bezüglich *Gehirne* die Unterpunkte der ‚Krise‘ und der ‚Lösungen‘ aufgrund ihrer Komplexität und Abstraktheit als Themen benannt; aufgrund ihres wiederholt-variierten Auftauchens als Teilthemen im Zyklus könnten sie prinzipiell aber auch als Motive bezeichnet werden.

⁴⁷ Vgl. MÖLK, U.: Motiv, Stoff, Thema, a. a. O., S. 1330. Siehe auch die Bezeichnung der Motive als „Bedeutungs- und Strukturträger“ (DAEMMRICH, H. S. und I.: Themen und Motive in der Literatur, 2. überarb. Aufl., Tübingen; Basel 1995, S. XIX).

⁴⁸ Laut DAEMMRICH beruht die strukturbildende Funktion der Motive zudem *auch* auf Verknüpfungen mit anderen Elementen des Textes (vgl. DAEMMRICH, H. S. und I.: Themen und Motive in der Literatur, a. a. O., S. XVII).

⁴⁹ Zur Häufigkeit von Motivkopplungen vgl. auch MÖLK, U.: Motiv, Stoff, Thema, a. a. O., S. 1330.

⁵⁰ FRENZEL, E.: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, a. a. O., S. 32.

⁵¹ GERHARD, C.: Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 24.

⁵² MÖLK, U.: Motiv, Stoff, Thema, a. a. O., S. 1326.

⁵³ Dieses Problem besteht m. E. bezüglich GERHARDS Spiegelmotiv (vgl. 5.3.7). Ansonsten stimmt meine Motividentifikation weitgehend mit ihrer überein. Abweichungen der Bestimmung und Zuordnung der Motive von derjenigen GERHARDS

terten Hauptmotive des Zyklus werden als Aufbruch, Einkehr, Traum, Vorfrühling, Wesen sowie Rausch und Hingabe bezeichnet.⁵⁴ Da die Momente des Ruhigen versus des Bewegten grundlegende Aspekte dieses Zyklus sind, werden die Motive unterteilt in dynamische (Vorfrühling, Aufbruch, Rausch und Hingabe) und statische Motive (Traum, Einkehr). Das Motiv Wesen nimmt aufgrund seiner statischen wie auch dynamischen Komponenten eine Zwischenstellung zwischen beiden Motivkomplexen ein. Zuerst werden die dynamischen Hauptmotive, d. h. Motive des Werdens und der Bewegung, danach die statischen Hauptmotive des Seins und dann das Motiv des Wesens, welches sowohl ein Beständiges als auch ein Bewegtes ausdrückt, analysiert. Folgende methodische Schritte sind im einzelnen vorgesehen: Erst wird ein Motiv anhand eines Gedichts skizziert, in dem es eine tragende Funktion hat, sodann anhand verschiedener Gedichtbeispiele näher erläutert. Aufgrund der Häufigkeit und Wichtigkeit motivischer Verknüpfungen werden diese wie auch Besonderheiten der Distribution des jeweiligen Motivs im poetischen Ablauf ebenfalls bereits innerhalb der Einzelmotivanalyse kurz dargelegt. Eine resümierende Betrachtung des gesamten Motivgeflechts erfolgt allerdings nach den Einzeldarstellungen.

5.3.1 Vorfrühling

Frühlings- und Vorfrühlingsmotive weisen eine lange literarische Tradition auf. Schon im Minnesang gebräuchlich, erfuhr dieses Motiv viele weitere Ausprägungen in der Folgezeit. So ist es neben seinem Auftreten in Symbolismus und Jugendstil – siehe z. B. Hofmannsthal's Gedicht „Vorfrühling“ – auch für den Expressionismus nicht zeituntypisch, wie die Implikationen dieses Motivs in *Der Aufbruch* zeigen werden.⁵⁵

In „Vorfrühling“ (DA, S. 135)⁵⁶, dem gleichnamigen Gedicht im ersten Teil des Gedichtbandes, verdeutlicht sich der lebendige und unruhige Charakter des Vorfrühlings. Die dynamischen Wörter, häufig in verbaler Form wie „aufgewühlt“, „schlugen an“, „schwoll [...] entgegen“, „rollten“ usw. und auch die Bilder des Lebenspendenden, des Neuen und Kraftvollen, des jungen Werdens, des bewegten Blutes, des bereiteten Ackers, des Abenteuers und der knirschenden Schleuse verdeutlichen die erregte und sehnsüchtige Erwartung des Ich. In wachsender Loslösung von den realen Bildern der Natur, tritt das fühlende Ich, das gewissermaßen die bewegte Umwelt in sich aufnimmt, in den Vordergrund: „In meinem Herzen lag ein Stürmen“.⁵⁷ Die Ausweitung, die das Ich in Verbindung mit der Natur erfährt, deutet sich im gesamten Gedicht als Ausrichtung des Vorfrühlings an, wie die Worte „weit“, „dehnte“, „ausgespannt“ und die ungewöhnliche Pluralform „Horizonte“ belegen.⁵⁸ Speziell der Umschlag des „Lufthauch[es]“ in ein „Stürmen“, des Begrenzten ins Weite und des Ruhigen in

werden in der folgenden Motivanalyse genauer erläutert.

⁵⁴ Vgl. **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 34ff.

⁵⁵ Vgl. auch **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, S. 36.

⁵⁶ Werden mehrere Stellen aus einem Gedicht von *Der Aufbruch* zitiert, erscheint die Seitenzahl des Gedichts im folgenden hinter dem Gedichttitel, nicht hinter jedem einzelnen Zitat.

⁵⁷ Vgl. **Conrady, K. O.:** Ernst Stadler. Vorfrühling, in: Die deutsche Lyrik, Hrsg.: B. v. Wiese, Düsseldorf 1970, S. 392.

⁵⁸ MARTENS weist auch auf andere ungewöhnliche Pluralformen hin (vgl. **Martens, G.:** Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive, Stuttgart 1971, S. 168). Noch extremere Beispiele solcher Art sind bei Benn (Daseine), Werfel (Päcke), Sorge (Zukünfte) u. a. zu finden (vgl. **Dürsteler, H. P.:** Sprachliche Neuschöpfungen im Expressionismus, Bern 1954, S. 66).

Bewegtes wird im Vorfrühlingsmotiv thematisiert. So spricht auch MARTENS von einem „Zeitpunkt, der durch den Übergang von Nacht in Morgen, von Dunkelheit in Licht gekennzeichnet ist“⁵⁹. Trotz der großen Unruhe ist also noch kein völliger Durchbruch zum Neuen erreicht, vielmehr wird der Moment des Umschwungs selbst, noch nicht die Erfüllung dessen thematisiert. Dieser Umschwung ist durch große Bewegtheit gekennzeichnet. CONRADY bemerkt in seiner ausführlichen Analyse des Gedichts, daß „die Ruhe des ‚stand‘ und ‚lag‘ durch die sogleich folgenden Glieder ‚umweht‘ und ‚ein Stürmen‘ als eine nur vermeintliche entlarvt wird.“⁶⁰

Auch in anderen Gedichten findet sich das Vorfrühlingsmotiv in variierten Ausformungen. Die ersten vier Zeilen des Eingangsgedichts „Worte“ sind z. B. erfüllt von einer erregten, aber doch nicht so dynamischen Vorfrühlingsatmosphäre, wie die Verssegmente „Ahnung und zitterndem Verlangen“, „standen wir und warteten“ (DA, S. 119) deutlich machen. Dieses Gedicht steht allerdings nicht, wie GERHARD annimmt, „vorrangig im Zeichen der Erwartung eines Neuen und Abkehr von einem Alten“ und ist somit kein „reines“ Vorfrühlingsgedicht.⁶¹ Das zu Beginn ‚vorfrühlingshaft‘ Angestrebte wird in den folgenden fünf Zeilen als Illusion, als weltfremder Traum durchschaut: die Vorfrühlingssehnsucht richtet sich zunächst auf den ‚alten‘ Traum.⁶² Ein ‚Neues‘ wird schon deshalb nicht erwartet, da man dem ‚Alten‘ noch in Sehnsucht verbunden ist, wie die letzte Zeile zeigt. Auch in „Metamorphosen“ bleibt die vorfrühlingshafte Sehnsucht nach absoluter Erfüllung zuerst unbeantwortet, da auch hier das Ziel zu hoch und zu weltfremd ist: „Denn immer griffen meine Hände nach dem fernen bunten Ding, / das einmal über meinem Knabenhimmel hieng [sic]“ (DA, S. 126). Am Ende wird jedoch das unerreichbare Ziel verlassen zugunsten des erreichbaren Ziels eines beschränkteren, beruhigten Glückes. Das Vorfrühlingsmotiv mündet ins Einkehrmotiv. Eine Vorfrühlingssehnsucht, die das Neue, die Erlösung im fernen, unerreichbaren Traum sucht, bestimmt auch die Gedichte „Trübe Stunde“ (vgl. DA, S. 129) und „Der Flüchtling“ (vgl. DA, S. 154), in denen wiederum keine Erfüllung erlangt wird.

Im Gedicht „Betörung“ wird das Motiv des Vorfrühlings hingegen gerade dem zuvor ersehnten „Traum“ als neues *Reales* in den „Zeichen des jungen Frühlings“ und den „neuen Schauer[n]“ (DA, S. 128) gegenübergestellt. Auch in „Reinigung“ zeigt sich der Vorfrühling als Abkehr von Früherem und als unruhige Sehnsucht nach echter Erneuerung: „Räume alle fremden Bilder fort aus deinem Haus! / [...] / Lausche: dein Blut will klingend in dir auferstehn!“ (DA, S. 131). Das Vorfrühlingsmotiv geht hier in den nächsten Zeilen ins Aufbruchsmotiv über. Vorfrühling und Aufbruch sind sich in ihrer Bewegtheit und Ausrichtung auf Veränderung ohnehin sehr ähnlich.⁶³ Der Hauptunterschied liegt – bildlich gesprochen – darin, daß die Energie im Vorfrühling noch gebremst wird, während sie im Aufbruch überströmt,

⁵⁹ Martens, G.: Vitalismus und Expressionismus, Stuttgart 1971, S. 160.

⁶⁰ Conrady, K. O.: Ernst Stadler. Vorfrühling, a. a. O., S. 390.

⁶¹ Gerhard, C.: Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 37.

⁶² Zum Traummotiv vgl. ausführlicher 5.3.4.

⁶³ Dementsprechend verwendet MARTENS beide Begriffe synonym (vgl. Martens, G.: Vitalismus und Expressionismus, a. a. O., S. 160).

bzw. darin, daß der Aufbruch meist schon Erfüllung bedeutet, während der Vorfrühling Erfüllung erhofft.

Neben Verknüpfungen mit Traum, Aufbruch und Einkehr verbindet sich das Vorfrühlingsmotiv auch mit den Motiven des Wesens und der Hingabe. In „Zwiegespräch“ zeigt sich eine unbestimmte und unruhige Sehnsucht nach Sinn und Ziel, die man durchaus als vorfrühlingshaft deuten kann. Die folgende Antwort ist nicht, wie GERHARD meint, dem Aufbruchsmotiv zuzuordnen⁶⁴, sondern gehört dem Motiv des Wesens an, wobei das Wesentliche als im Menschen selbst liegend aufgezeigt wird. Es folgt kein Aufruf zum Aufbruch, sondern eine tiefere Erkenntnis wird vermittelt: „Sieh doch: du bist in dir“ (DA, S. 133). Im Gedicht „Fülle des Lebens“ (DA, S. 142) ist die Veränderung, die erwartet und erstrebt wird, symbolisch ausgerichtet auf ein Selbstopfer, den Tod des Ich („dein Schicksal treibt, als Opfer sich zu spenden“), der jedoch, wie die Begriffe der „Auferstehungsfrühen“ und des „Brautbett[es]“ zeigen, in neues Leben münden soll.⁶⁵ Auch die gegenseitige Hingabe und Berausung in der Liebe kann Ziel des Vorfrühlings sein, wie die bewegte, aufgestaute Sehnsucht des Ich in „In diesen Nächten“ verdeutlicht (vgl. DA, S. 152).

Die vielen verschiedenen Verknüpfungen dieses Motivs bestimmen zugleich auch seine implizite Bewertung. Eng verknüpft mit Einkehr, Wesen und auch Hingabe erscheint das Vorfrühlingsmotiv positiv, ebenso in seiner recht häufigen Funktion als Vorstufe des Aufbruchsmotivs. Auch in kontrastiver Verbundenheit mit dem Motiv des Traums ist der Vorfrühling verheißungsvoll. Ist der Traum hingegen der Zielpunkt, so wird die negative Konsequenz der Nicht-Erfüllung immer mitbenannt. Die Ausrichtung des Vorfrühlings ist demnach entscheidend: ist er rückwärtsgerichtet, hin zu vergangenen, meist als illusorisch und realitätsfern durchschauten Seligkeiten, so bleibt seine Suche und Sehnsucht unfruchtbar, zielt er hingegen nach vorn, mitten ins Leben, ist diese Sehnsucht äußerst fruchtbar, ob sie nun in die Bewegtheit oder auch in die Beruhigung des Daseins mündet.

GERHARD beschreibt eine inhaltliche Stufung der Motive: „aus Traum und Erkenntnis eines falschen Glücks erwächst Unruhe, die entweder zum ‚Durchbruch‘ im Aufbruch oder zur Ruhe in Einkehr führt“, die jedoch in der Gedichtanordnung nicht erkennbar sei: „Die Gedichtkomposition ist also nicht inhaltlich-logisch angelegt, sondern sie verzeichnet ‚Brüche‘“⁶⁶. Tatsächlich ist eine solche Reihenfolge weder im ersten Unterzyklus noch im Gesamtzyklus erkennbar. So wird, um nur eines vieler Beispiele zu nennen, die Sehnsuchtsbindung an Illusorisches im Gedicht „Der Flüchtling“ durch dessen Positionierung im dritten Teil *nach* dem Vorgang der Loslösung von Vergangenem im Gedicht „Reinigung“ des ersten Teils thematisiert. Kritisch anzumerken ist jedoch, daß die hier genannte inhaltliche Stufung GERHARDS ein Konstrukt darstellt, das nicht alle Verknüpfungen dieses Motivs umfaßt, z. B. nicht die auf den Traum gerichtete Vorfrühlingssehnsucht. Die abschließende Betrachtung des Vorfrühlingsmotivs in den vier Zyklusteilen ergibt, daß eine Häufung dieses Motivs im ersten

⁶⁴ Vgl. Gerhard, C.: Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 38.

⁶⁵ Obgleich Rausch und Hingabe meist so eng verknüpft sind, daß sie in einem Motivkomplex zusammengefaßt werden, ist es in diesem Fall angebrachter, nur von Hingabe zu sprechen, da diese hier als bewußte und geplante Aktion antizipiert wird.

⁶⁶ Beide Zitate sind aus: Gerhard, C.: Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 38.

Teil festzustellen ist. Im zweiten und dritten Teil ist es relativ selten und im vierten Teil taucht es fast gar nicht auf. Der Akzent liegt also deutlich auf dem Teil „Die Flucht“, dessen Gesamtbild von der allgemein recht ausgeprägten Dynamik und Erwartungshaltung dieses Motivs geprägt wird. Das Auftreten auch in den anderen Teilen verhindert allerdings eine Wahrnehmung einer diesbezüglich linear gestalteten Motivintegrationsstruktur.

5.3.2 Aufbruch

Dieses Motiv, dessen Wichtigkeit schon durch den gleichnamigen Titel des Gedichtbandes hervorgehoben wird, kommt in der Moderne und speziell im Expressionismus insgesamt häufig vor. So spricht HEINTZ vom „expressionistische[n] Grundmotiv von Aus- und Aufbruch“⁶⁷. KAEMPFER stellt fest: „Fast alle Manifeste rufen zu irgendeinem *Aufbruch* auf. Unterschiedlich in ihren Proklamationen und Projekten für die Zukunft, sind sie sich über die *Vergangenheit* im allgemeinen einig: Sie soll ohne Rest *verabschiedet* werden.“⁶⁸ Der Begriff des Aufbruchs ist zudem wesensverwandt mit den programmatischen Titeln bekannter expressionistischer Zeitschriften wie *Sturm* und *Aktion*, die genau wie der Ausdruck des Aufbruch eine gewaltige Bewegung verkünden.

Aufgrund seiner Schlüsselstellung im Zyklus und der besonders an diesem Gedicht sich abzeichnenden konträren Interpretationstendenzen soll das bekannte Gedicht „Der Aufbruch“ (DA, S. 139) hier etwas ausführlicher als sonst analysiert werden. Drei Sinnabschnitte sind innerhalb des Gedichts festzustellen, die man kurz beschreiben kann als Aufbruchversuch, einen darauf folgenden Rückzug in die Traumsphäre und zuletzt als erneuten Aufbruch. Die drei verschiedenen Phasen werden häufig als Auseinandersetzung Stadlers mit seiner eigenen dichterischen Entwicklung gedeutet. Sogesehen beschreiben die ersten vier kriegerischen Zeilen die ‚Stürmer-Zeit‘ Stadlers, die nächsten vier Zeilen der Ruhe und Träumerei umfassen seine Hinwendung zum Symbolismus, und die letzten zehn, abermals kämpferisch bestimmten Zeilen umschreiben die neue, expressionistische Stilphase Stadlers.⁶⁹ Aufgrund der Entsprechung von Stadlers poetischem Werdegang und der Darstellung im Gedicht ist diese Interpretation einleuchtend. Darüber hinaus stellt sich hier nun die Frage, wie das Aufbruchsmotiv, das sowohl den ersten wie den letzten Abschnitt bestimmt, im einzelnen beschaffen ist.

Der Aufbruch erscheint im Bild des Krieges, das im ersten und dritten Teil von Musik- und Blutmetaphorik, im Schlußteil zusätzlich von Licht- und Feuermetaphern unterstützt wird. Diese Bildlichkeit verdeutlicht den vitalen, aktiven, kämpferisch vorwärtsstrebenden Charakter des Aufbruchs. Im Unterschied zum Vorfrühlingsmotiv wird der Vollzug des Neuen thematisiert. Im Gegensatz zur zweiten Phase des Gedichts, dem passiven, kontemplativen Hingegebensein an „Traumstunden“ wird nun eine dynamisch-teilnehmende Einstellung zum

⁶⁷ Heintz, G.: Stadlers George-Nachfolge, in: Ders.: Stefan George, Studien zu seiner künstlerischen Wirkung, Stuttgart 1986, S. 78.

⁶⁸ Kaempfer, W.: Die zerbrochene Zeit. Zum Ausfall des Zeitgetriebes in der europäischen Moderne, in: Entzauberte Zeit : Der melancholische Geist der Moderne, Hrsg: L. Heidbrink, München; Wien 1997, S. 139.

⁶⁹ GIER z. B. stellt zumindest den zweiten Teil des Gedichts als Entwicklungsphase Stadlers dar (vgl. Gier, H.: Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich, a. a. O., S. 207). SCHNEIDER bewertet alle drei Teile als Entwicklungsphasen Stadlers (vgl. Schneider, K. L.: Die Dichtungen Ernst Stadlers, a. a. O., S. 866f.).

Leben offenbar.⁷⁰ Den aktiven Zug ins Leben, der sich in diesem Motiv zeigt, hebt auch HAUPT hervor: „Unbändig drängt sich [...] der unbedingte Wille Stadlers hervor, dieses sich ihm bietende Leben existentiell, sich selbst riskierend bis in alle Tiefen eigener Verirrung hinein, zu erfahren: Leben in Atem-Nähe, fast um jeden Preis. Kein statisches Beobachten, sondern ein Sich-Hineinstürzen in ‚Welt‘, deren Totalität wie eine Welle über ihm zusammenschlägt.“⁷¹ Die Lebenstotalität, die am Ende des Gedichts antizipierend erfahren wird, verweist als Höhepunkt des Aufbrucherlebens, in dem Leben und Tod miteinander verschmelzen⁷², schon auf den Motivkomplex Hingabe und Rausch: „Aber vor dem Erraffen und vor dem Versinken / würden unsre Augen sich an Welt und Sonne satt und glühend trinken.“

Gegen die oben dargelegte, übliche Interpretation des Aufbruchsgedichtes bzw. -motives wenden sich ausdrücklich KORTE und EBERHARD. KORTE bezeichnet Stadlers Aufbruchskonzeption als „*eskapistisches* Modell, ein Ausdruck von Weltflucht qua Konstitution eines nur imaginären Freiheitsraumes.“⁷³ EBERHARD äußert, daß der Schlußteil des Gedichts „Literatur und Leben der Jahrhundertwende scheinbar hinter sich läßt“⁷⁴, d. h. den ästhetizistischen ‚Traum‘ nur dem Anschein nach überwindet. Er nennt das Gedicht eine „narzistische Denkfigur“ und spricht – im Anschluß an KORTE – auch von „eskapistischen Denkfiguren Stadlers“⁷⁵. Der Vorwurf des Eskapismus wird bei beiden begründet mit der Abstraktheit, dem nicht genannten real-gesellschaftlichen Kontext des Aufbruchs, von beiden als realitätsfern und als nicht beziehbar auf reale Konflikte interpretiert. So meint EBERHARD: „Der Ausbruch ist bei ihm zum bloßen Selbstlauf, zur leeren Totalität des Lebens geworden, nicht mehr beziehbar auf eine konkrete Realität, aus der aufgebrochen werden soll.“⁷⁶ KORTE sagt: „Die Absolutheit von ‚Aufbruch‘ konstituiert den hermetisch abgeriegelten Raum, in dem sich erst das Sujet des Gedichtes entfalten kann, und bedingt die Irreversibilität dieser absoluten Utopie auf mögliche politische und soziale Kontexte.“⁷⁷

Tatsächlich wird in diesem Gedicht – wie oft in unpolitischer Lyrik – keine spezifisch-konkrete Realität dargestellt. Auch ist richtig, daß hier und in *Der Aufbruch* insgesamt keine direkte Kritik an sozialen oder politischen Zuständen gegeben ist. Repräsentanten der Auffassung, daß Kunst unmittelbar konkrete gesellschaftliche Zustände fixieren solle und der Abänderung derselben dienlich sein solle⁷⁸, werden demnach bei der Lektüre des Gedichts ent-

⁷⁰ Vgl. **Viering, J.:** „Aufbruch“ und „Einkehr“, in: Gedichte und Interpretationen. Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte, Hrsg.: H. Hartung, Stuttgart 1983, S. 194.

⁷¹ **Haupt, J.:** Ernst Stadler und Hugo von Hofmannsthal, a. a. O., S. 98. Trotz einer möglichen Übereinstimmung wäre auch hier die Bezeichnung als lyrisches Subjekt angebrachter als ‚Stadler‘.

⁷² Vgl. **Kohlschmidt, W.:** Die Lyrik Ernst Stadlers, in: Der deutsche Expressionismus, Hrsg.: H. Steffen, 2. Aufl., Göttingen 1970, S. 38.

⁷³ **Korte, H.:** Aufbruchsupotie und poetischer Eskapismus: Ernst Stadler, in: Ders.: Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus, Bonn 1981, S. 68.

⁷⁴ **Eberhard, H.-J.:** Intellektuelle der Kaiserzeit: ein sozialpsychologischer Streifzug durch Naturalismus, Antinaturalismus und Frühexpressionismus, Frankfurt a. M. (u. a.) 1991, S. 114.

⁷⁵ Ebd., S. 115, 117.

⁷⁶ Ebd., S. 115.

⁷⁷ **Korte, H.:** Aufbruchsupotie und poetischer Eskapismus: Ernst Stadler, a. a. O., S. 68. Zwar bedeutet Irreversibilität eigentlich Unabänderlichkeit, Nicht-Umkehrbarkeit, doch wird aus dem Sinnzusammenhang deutlich, daß KORTE hiermit eine mangelnde Beziehbarkeit auf gesellschaftliche Kontexte meint.

⁷⁸ Stadler selbst vertrat diese Ansicht nicht. So hebt er an Sternheims Komödien gerade ihre zeitlose Gültigkeit positiv hervor: „Daß diesen Zeitkomödien dennoch jede direkte Beziehung auf zeitliche Aktualität fehlt, daß sie nicht diskutieren,

täuscht. Die Schlußfolgerungen KORTES und EBERHARDS bezüglich des ihrem Kunstverständnis nicht entsprechenden Werkes sind jedoch weder im einzelnen noch in ihrer Gesamtaussage schlüssig. So wird z. B. nicht klar, worin das narzistische Element dieses Gedichts liegen soll, da im Gedicht gerade die Wendung vom Ich weg hin zu einem kollektiven Wir vollzogen wird. Auch stellt sich die Frage, ob ein innerhalb der Lyrik dargestellter Freiheitsraum nicht immer ein imaginiertes ist, gleichgültig wie konkret oder abstrakt die Aussagen im einzelnen sind. Die Schlußfolgerung der ‚Weltflucht‘ mittels dieses metaphorisch vorgestellten Freiheitsraums ist ebenfalls nicht zwingend, da ein vorgestellter Sachverhalt oft erst die Grundlage für die Konkretisierung und Verwirklichung des Vorgestellten bildet, d. h. den ersten Schritt im Veränderungsprozeß des Bestehenden darstellen kann.

Die These der Unbeziehbarkeit des Aufbruchsmotivs auf reale Situationen wird auch durch die zeitgenössische Rezeption von *Der Aufbruch* widerlegt.⁷⁹ Das Beispiel STERNHEIMS verdeutlicht die Empfindung vieler, ihre eigene Situation hierin gespiegelt zu finden: „Hier war das Leben unserer Tage in überzeugenden Lauten endlich rhythmisch gestanzt“⁸⁰. Durch seinen bildlich-abstrakten Charakter ist das Gedicht gerade auf verschiedene Realitätskontexte beziehbar – eine Tatsache, die auch Gefahren beinhaltet, wie z. B. die Vereinnahmung von Nietzsches Konstrukt des Übermenschen im Nationalsozialismus aufzeigt. Aufgrund dieser Einwände wird hier den von KORTE kritisierten Auffassungen von MARTENS und THOMKE⁸¹ und oben genannten Autoren zugestimmt, die den Aufbruch als Aufbruch zum Leben und als Manifestation von Lebenszuwendung verstehen – eine Haltung, die sich allerdings recht allgemein äußert. Der Schlußteil des Gedichts stellt dementsprechend auch keine Fortführung des realitätsabgewandten Ästhetizismus dar, kein Austauschen einer weltfremden Sphäre gegen eine andere, sondern kann als Hinwendung zu einer neuen Kunstform interpretiert werden oder, die spezielle Deutung der Entsprechung der Aufbruchs- und Rückzugsphasen mit literarischen Stilphasen übersteigend, als Wille zur kämpferischen Lebenspraxis allgemein.

Im folgenden seien weitere Ausprägungen und Verknüpfungen des Motivs im Zyklus skizziert. In „Resurrectio“ und „Sommer“ z. B. kündigt sich vor allem der positive Aspekt der Erneuerung des Ich durch den Aufbruch an (vgl. DA, S. 136f.), ausgedrückt in Bildern des ‚erwachten‘ und bereiteten Landes. Ähnlich vitale Bilder bestimmen das geschilderte Aufbruchserlebnis in „Die Befreiung“. Hier wird neben dem Vollzug des Aufbruchs mehr noch seine Erfüllung thematisiert: „Mich überfloß / das Gnadenwunder, unaufhörlich quellend“ (DA, S. 157), eine Erfüllung, die am Ende, wie in „Der Aufbruch“, in Rausch und Hingabe übergeht. Die erneuerte Lebenseinstellung zeigt sich auch in stärker konkretisierter Gestalt als Zuwendung zu Randgruppen der Gesellschaft. Das anschauliche Verb ‚brechen‘ unterstützt hier wie in vielen Aufbruchsgedichten die Abhebung des Neuen, Veränderten vom Früheren

sondern schöpferisch gestalten, das ist der Ruhm und die Gewähr ihres Künstlertums.“ (Stadler, E.: Aufsatz zu Sternheims Komödien, in: Ders.: Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 350).

⁷⁹ GIER beschreibt ausführlich den Wandel in der Rezeption Stadlers, der zuerst recht stark, dann „immer weniger als Antwort auf eine historische Situation verstanden [wurde].“ (Gier, H.: Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich, a. a. O., S. 1-15; Zitat S. 13.)

⁸⁰ Sternheim, C.: Zeitkritik. Ernst Stadler, in: Carl Sternheim Gesamtwerk, Bd. 6, Hrsg.: W. Emrich, Neuwied; Berlin 1966, S. 23.

⁸¹ Vgl. Korte, H.: Aufbruchsutopie und poetischer Eskapismus, a. a. O., S. 69.

und verdeutlicht die radikale Abkehr davon. So heißt es in Abgrenzung vom früheren „Traum“ im Gedicht „Entsöhnung“: „Da war’s, daß in mein Herz das Wunder brach. Ich wachte auf“ (DA, S. 144). In „Bahnhöfe“ hingegen wird keine Erneuerung des Ich, sondern die Dynamik und kämpferische Kraft des Aufbruchs, kontrastiv verstärkt durch die dargestellte Ruhe am Anfang und am Ende, im Bild des Zuges dargestellt: „Und dann sind sie [die Bahnhöfe] mit einem Mal von Abenteuer überfallen, / und alle ertzte Kraft ist in ihren riesigen Leib verstaubt“ (DA, S. 158). Auch in „Gegen Morgen“ kommt die Dynamik des Aufbruchs zum Ausdruck. Hier empfindet das Ich den mit dem neuen Tag anbrechenden Aufbruch jedoch in seiner Stärke als störend und möchte sich „ins Stille flüchten“ (DA, S. 125).

Die Bewegtheit des Aufbruchs und die Ruhe der Einkehr werden des öfteren innerhalb eines Gedichts angesprochen. Dies kann, ähnlich wie in „Bahnhöfe“, kontrastiv geschehen, ohne daß das eine oder andere dadurch herabgesetzt wird, z. B. im Gedicht „Simplicius wird Einsiedler im Schwarzwald und schreibt seine Lebensgeschichte“⁸² oder in „Segnung“. In zweiterem endet der Aufbruch der ‚Gesegneten‘ in die Ferne mit ihrer Rückkehr, aber erst der erfolgte Aufbruch ermöglicht ihre Mittlerstellung zwischen Gott und Mensch und ihre segnende Aufgabe (vgl. DA, S. 155). Obgleich die dargestellten Menschenleben in Einkehr enden und Einkehr somit den Schlußpunkt des menschlichen Lebens bildet, gilt dies nicht für das Leben allgemein, das gerade durch einen Wechsel von Aufbruch und Einkehr gekennzeichnet ist. So geht z. B. in der Natur außerhalb von Simplicius’ ruhiger Klausur der stürmisch bewegte Aufbruch weiter (vgl. DA, S. 163). Die Gegenüberstellung dieser beiden Motive kann jedoch auch zugunsten des einen oder anderen erfolgen. So wird in „Parzival vor der Gralsburg“ die Wichtigkeit des Aufbruchs gegenüber einer (verfrühten) Einkehr betont: „Noch bist du unversöhnt und fern vom Ziele deiner Fahrt – / wirf deine Sehnsucht in die Welt!“ (DA, S. 156). Im Gedicht „Ende“ hingegen werden „Stille“ und „Enge“ dem bewegten Aufbruch vorgezogen: „vorbei die umtaumelten Fanfaren, die in Abenteuer und Ermattung tragen“ (DA, S. 132). Hier rückt das Motiv des Aufbruchs zudem unversehens in die Nähe des sonst meist als Gegensatz dargestellten Traummotivs⁸³, indem es als Aufbruch „ins Metaphysische“ und „Wolkige“ erscheint und daher verneint wird. Das häufig den Aufbruch begleitende Bild des Abenteurers, das in „Bahnhöfe“ und „Vorfrühling“ positiv konnotiert ist, wird hier in seiner Rauschhaftigkeit als wirklichkeitsfremd angesehen und abgelehnt. Man könnte mit CONRADY annehmen, daß es sich um zwei verschiedene Arten von Abenteuern handelt⁸⁴: verheißt die Realität das Abenteuer, so wird es sehnsüchtig erwartet, ist es nur ein erträumtes Abenteuer, so wird es verneint. Es ist jedoch ebenso denkbar, daß das gleiche Wort auch die gleiche Gegebenheit bezeichnet, sie nur in Abhängigkeit von der stark schwankenden subjektiven Gemüthsstimmung des Ich einmal befürwortet und einmal abgelehnt wird. Das Aufbruchsmotiv kann sich zudem mit dem Motiv der Einkehr zu einer Einheit verbinden. Am Ende der Gedichte „Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht“ und „Meer“ erfährt das Ich die wesenhafte Zusammengehörigkeit von Aufbruch und Einkehr in tiefem, ekstatischem Erleben. In „Hier ist

⁸² Im folgenden zitiert als „Simplicius ...“.

⁸³ So z. B. in „Form ist Wollust“: „Form ist Wollust, Friede, himmlisches Genügen, / doch mich reißt es, Ackerschollen umzupflügen“ (DA, S. 138).

⁸⁴ Vgl. Conrady, K. O.: Ernst Stadler. Vorfrühling, a. a. O., S. 395.

Einkehr“ wird der stete Wechsel von Ruhe und Bewegung in der Natur als Zusammengehöriges geschildert.⁸⁵ In „In Dir“ sind Aufbruch und Einkehr wiederum nicht als Oppositionen dargestellt, sondern als ineinander mündend: „Du wolltest dir entfliehn, an Fremdes dich fort-schenken / [...] / und fandest tiefer in dich selbst zurück“ (DA, S. 146).

Die Beispiele verdeutlichen, daß das Aufbruchsmotiv ähnlich dem Vorfrühlingsmotiv keinen eindimensionalen Inhalt besitzt. Anhand der verschiedenen Motivverknüpfungen und insbesondere anhand der variierenden Verbindungen mit dem Einkehrmotiv entfalten sich die unterschiedlichen Bedeutungsaspekte dieses Motivs. Ist der Aufbruch ziellos und rastlos bzw. auf die Erlangung des Traums ausgerichtet, so führt er das Ich nicht weiter; wird hingegen eine Erneuerung des Ich im Sinne des ‚Wesentlich-Werdens‘ angestrebt oder verbindet sich die Dynamik des Aufbruchs mit der Ruhe der Einkehr, ist der Aufbruch sehr beglückend. Auch ein und dieselbe Bedeutungskomponente kann – wie das Beispiel des Abenteurers belegt – ambivalent sein. Ein Blick auf den gesamten Gedichtband zeigt, daß das Aufbruchsmotiv sehr häufig und im ganzen Zyklus vorkommt. Eine etwaige geradlinige Entwicklung der verschiedenen Aufbruchsmomente auf einen Höhepunkt zu ist nicht festzustellen. Allein die oben genannten Beispiele zum Bedeutungsaspekt der Erneuerung sind dem ersten, zweiten und dritten Teil entnommen. Die größten Unterschiede sind in „Die Flucht“ und „Die Rast“ gegeben. Während der erste Teil dieses Motiv am stärksten verwendet, herrschen im letzten Part eindeutig ruhigere Töne vor. Die Bewegung findet hier oft außerhalb der Personen statt und wirkt insgesamt gebändigt durch das Gegengewicht der Einkehr. Hier ist GERHARDS Verständnis des Aufbruchs nicht nur als „explosiv-gewaltige Bewegung auf ein Neues“, sondern „auch als latent vorhanden“⁸⁶ zuzustimmen. Es sind demnach im ganzen Akzentsetzungen erkennbar, während die Analyse im einzelnen jedoch ein differenzierteres und disparates Bild vermittelt.

5.3.3 Hingabe und Rausch

Da diese beiden Motive in *Der Aufbruch* eine sehr enge Verbindung eingehen, werden sie zu einem Motiv(komplex) zusammengefaßt. Es gibt zwar vereinzelte Beispiele für ein getrenntes Auftreten, aber in den weitaus meisten Schilderungen rauschhaften Erlebens ist eine Hingabe des Ich thematisiert bzw. vice versa ist die Hingabe des Ich stets mit einem enormen, rauschhaften Glücksgefühl verbunden. Im Unterschied zum literarisch etablierten Vorfrühlingsmotiv weist dieses Motiv – zumindest in der spezifischen Stadlerschen Ausprägung – keine lange Tradition auf. Über seine individuellen Merkmale hinaus ist es jedoch vor allem hinsichtlich der Komponente des Rausches zeittypisch. So liegt z. B. laut PINTHUS, dem Herausgeber der *Menschheitsdämmerung*, die „Qualität dieser Dichtung in ihrer Intensität“; weiterhin sieht er in ihr „Schrei, Sturz und Sehnsucht einer Zeit“⁸⁷ verwirklicht, Aussagen, die die vielfach erwähnte emphatisch-ekstatische Komponente des Expressionismus hervorheben.⁸⁸

⁸⁵ Die Gedichte werden noch genauer unter 5.3.3 und 5.3.5 erläutert.

⁸⁶ Gerhardt, C.: Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 40.

⁸⁷ Pinthus, K. (Hrsg.): *Menschheitsdämmerung*, a. a. O., S. 15 des Vorwortes.

⁸⁸ Diese ekstatisch-emphatische Komponente des Expressionismus bezeichnet KNOPF (neben anderem) als „Genrebild der Forschung: ‚Das Ekstatische, Rauschhafte, Hymnische, Visionäre, Utopische oder Aktivistische‘ etc. etc. [...], das bis zum Überdruß wiederholt worden ist.“ (Knopf, J.: „Expressionismus“ – kritische Marginalien zur neueren Forschung, in: *Expressionismus und Kulturkrise*, Hrsg.: B. Hüppauf; H. Kreuzer, Heidelberg 1983, S. 42.)

Ernst Stadlers wohl berühmtestes Gedicht „Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht“ (DA, S. 169)⁸⁹ wird stark vom Motiv Rausch und Hingabe geprägt. Da schon viele Interpretationen zum Gedicht vorliegen, werden hier nur die wesentlichen Aspekte in Bezug auf dieses Motiv dargestellt. Es sei erwähnt, daß gerade der emotionale Überschwang des Gedichts ganz verschiedene Reaktionen ausgelöst hat. Vor allem Autoren neuerer Zeit können der dargestellten Ekstase oft nichts mehr abgewinnen. So äußert sich z. B. ROSS recht ironisch und belächelnd aus der Sicht des heutigen technikvertrauten Menschen, was der Titel seines Kurzesays, *Mythische Lokomotive*, schon andeutet.⁹⁰ Auch KAISER nimmt, besonders das Ende des Gedichts betreffend, eine ablehnende Haltung ein: „Mit einem diffusen Wortgeschiebe peilt das Gedicht eine leere Transzendenz an, in der Technik, Stadt, Gott, Natur, Menschheit verschluckt werden.“⁹¹

Drei Phasen des Geschehens sind festzustellen: die als beängstigend empfundene Zugfahrt in der Dunkelheit bis zur Überfahrt, der Höhepunkt in der Überquerung der Brücke und die Weiterfahrt aus der Stadt hinaus in die Ruhe und Einsamkeit des Landes. Dieses ‚Realerlebnis‘ bildet den Hintergrund des Gefühlerlebens des Ich; eine wechselseitige Durchdringung der wahrgenommenen Realität und der Empfindungen des Ich findet statt: „Das Ich stößt mit seinem Erleben durch die Oberfläche der empirisch wahrgenommenen Wirklichkeit hindurch und erfährt sie damit in ihrem Wesen, umgekehrt bezieht das Ich aus dieser ‚Vision‘ der wahrgenommenen Wirklichkeit seelische Erregungen, wie keine bloß empirisch wahrgenommene Realität sie jemals rechtfertigen würde.“⁹² Diese Verbindung von Innen und Außen, von Ich und Welt, die besonders in der zweiten Phase als rauschhaft erfahren wird, wird erst möglich durch das Wagnis des Ich, sich einzulassen auf das „etwas“, das „kommen [muß]“, das Wagnis, sich dem Unbekannten anheimzugeben. Erst diese Hingabe des Ich führt zu einer „rauschhaften Steigerung des Daseinsgefühls“⁹³ und ermöglicht die ekstatische Überhöhung und Befreiung von vorangegangener Enge und Angst, die sich besonders im Gefühl des Fliegens äußert: „Wir fliegen, aufgehoben, königlich durch nachentrisse Luft, hoch überm Strom. O Biegung der Millionen Lichter, stumme Wacht“. Die Zahl der Lichter wie auch das verstärkte Wir-Gefühl⁹⁴ verdeutlichen zusätzlich die erlebte Ausweitung des Einzelnen hin zum Allgemeinen. Enjambements und eine Satzgliederung, die nicht mit der Gliederung in Langverse übereinstimmt, unterstützen formal den Eindruck eines Bewegungsflusses über die (Vers-)Grenzen hinaus. Die Bewegtheit und Intensität des Fühlens wird durch eine emphatische und metaphorische Ausdrucksweise akzentuiert⁹⁵, die Dynamik durch Bilder der Bewegung und Belebung des Unbelebten (z. B. der Lichter, die als wimmelnde, „helle Augen“ beschrieben werden) erzeugt.

⁸⁹ Dieser Gedichttitel wird im folgenden abgekürzt zu „Fahrt über ...“.

⁹⁰ Vgl. **Ross, W.:** *Mythische Lokomotive*, in: 1000 Gedichte und ihre Interpretationen, Hrsg.: M. Reich-Ranicki, Bd. 6, Frankfurt a. M.; Leipzig 1994, S. 115f.

⁹¹ **Kaiser, G.:** *Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1991, S. 564.

⁹² **Viering, J.:** „Aufbruch“ und „Einkehr“, a. a. O., S. 193.

⁹³ **Daniels, K.:** *Expressionismus*, in: *Expressionismus als Literatur*, Hrsg.: W. Rothe, Bern 1969, S. 173.

⁹⁴ Vgl. **Meurer, R.:** Ernst Stadler: *Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht*, in: Ders.: *Gedichte des Expressionismus*, München 1988, S. 32.

⁹⁵ Besonders Metaphern des Lichtes und Wassers werden verwendet. Vgl. hierzu genauer 5.5.3 und 5.5.7.

Der dritte Teil des Gedichts beschreibt die Beruhigung des ekstatischen Gefühls. Die Ruhe ist jedoch nicht mehr bedrohlich wie am Anfang, sondern es ist eine Ruhe der Erfüllung. Das ekstatische Gefühl ist im wahrsten Sinne des Wortes verrauscht, die Hingabe des Ich äußert sich am Ende ohne emotionalen Überschwang:

Und dann die langen Einsamkeiten. Nackte Ufer. Stille. Nacht.
Besinnung. Einkehr. Kommunion. Und Glut und Drang
Zum Letzten, Segnenden. Zum Zeugungsfest. Zur Wollust. Zum
Gebet. Zum Meer. Zum Untergang.

Der Wunsch der Selbstaufgabe zeigt sich in „einem Ausruf der Sehnsucht nach vollkommener Auflösung im All des Lebens.“⁹⁶ Die Verwendung der Präposition ‚zu‘ verdeutlicht die Zielsetzung des Ich, „wo vorher nur eine Richtung war.“⁹⁷ Die letzten beiden Langzeilen drücken neben Ruhigem auch Bewegtes aus; hier vereinigen sich Aufbruch- und Einkehrmomente in einem nicht mehr momentan ekstatischen, sondern wesenhaft erfüllten Erleben. Das Motiv Hingabe und Rausch geht über ins Motiv des Wesens.

Insgesamt sind verschiedene Ausformungen rauschhafter Hingabe ans Leben erkennbar. Eine Art des Sich-Verschenkens vollzieht sich in sinnlich-körperlicher Hingabe. Diese kann durchaus ein ‚Opfer‘ darstellen, weniger erotischem Lustgefühl als dem Drang nach Selbstzerstörung entspringen mit dem Ziel, im Lebensganzen aufzugehen: „Fühl’ ich [...] den einen Drang nur mich zerbrennen“ (DA, S. 122). Oder: „Ich will mich ganz von meinem Selbst befreien, / bis ich an alle Welt mich ausgeschenkt“ (DA, S. 124). Die funktional resultativen Präfixe ‚aus‘ und ‚zer‘ steigern die Aussage der intendierten Selbstaufgabe in der Hingabe. Mittels Erniedrigung und Schmerz erfährt das Ich rauschhafte, überhöhte Erfüllung: „Fühltest, wie aus Schmach dir Glück geschähe / und des Gottes tausendfache Nähe / dich in Himmelsreinheit höbe, niegefühlt“ (DA, S. 121). Die Vergänglichkeit dieser ekstatischen Momente wird hier nicht innerhalb der Gedichte, sondern durch Relativierungen mittels anderer Gedichte deutlich.⁹⁸ Eine gemäßigte, weniger rauschhafte Variante des Glückes in körperlicher Liebe wird in „Glück“ thematisiert. Auch hier fühlt das Ich eine ‚selige‘ Erfülltheit. Während die „Tage“-Gedichte jedoch in der aktiven Hinwendung zur Prostituierten und in der dynamischen Selbstüberwindung eine Affinität zum Aufbruchsmotiv aufweisen, wird hier die Beruhigung der Liebe oder – motivisch gesprochen – die Einkehr in der Liebe gegen jegliche Art des Aufbruchs proklamiert: „Sie [die Wolken] locken nicht mehr, mich zu fernen Küsten fortzutragen, / wie einst, da Sterne, Wind und Sonne wehrlos mich ins Weite zogen. / In deine Liebe bin ich wie in einen Mantel eingeschlagen“ (DA, S. 151).

Als Erfüllung und Folge des Aufbruchs hingegen ist dieses Motiv im Gedicht „Die Befreiung“ zu finden: „Meine Seele war die kleine Glocke, die [...] selig läutend in dem Überschwang der Stimmen sich verlor / und ausgeschüttet in dem Tausendfachen untergieng [sic]“ (DA, S. 157). Die Worte ‚selig‘, ‚Überschwang‘ und ‚untergieng‘ sind insgesamt bezeichnend für dieses Motiv entgrenzender Lebenserfahrung.⁹⁹ Der Rausch der Selbstaufgabe wird hier

⁹⁶ **Schneider, K. L.:** Die Dichtungen Ernst Stadlers, a. a. O., S. 876.

⁹⁷ **Kaiser, G.:** Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart, a. a. O., S. 562.

⁹⁸ Vgl. auch 5.4.1.2.

⁹⁹ Vgl. **Martens, G.:** Vitalismus und Expressionismus, a. a. O., S. 168. Beachte auch die Motivkomplexe, die GERHARD in

aus der Vereinigung mit gesellschaftlich Geächteten gewonnen. Der Begriff des Untergehens, der z. B. auch in „Fahrt über ...“ verwendet wird, deutet explizit auf die Facette der Todesnähe des Motivs hin: Das Individuum als solches geht unter in der Hingabe seiner selbst, lebt jedoch im Lebensganzen weiter, ein Sachverhalt, den EBERLING etwas pathetisch umschreibt: „Der Tod ist hier nicht Eingang in eine sinnleere Unendlichkeit, kein Verlöschen in ewigem trostlos-ödem Raume, sondern Einung mit einem Werthhaft-Ewigen, mit einem unendlichen Lebensgrund, aus dem es wieder eine Auferstehung gibt.“¹⁰⁰ Eine Verbindung mit gesellschaftlich Unterprivilegierten wird auch in „Form ist Wollust“ angestrebt. Darüber hinaus wird hier wiederum eine rauschhafte Vereinigung mit dem Leben allgemein vollzogen: „Und in grenzenlosem Michverschenken / will mich Leben mit Erfüllung tränken“ (DA, S. 138). Eine Hingabe ans Leben oder an ‚Welt‘ allgemein ist auch in „Fülle des Lebens“ (vgl. DA, S. 142) oder in „Meer“ von zentraler Bedeutung. In „Meer“ wird das Leben schlechthin (im Meersymbol versinnbildlicht) rauschhaft gefeiert. Vor allem die letzte Zeile zeigt die empfundene Verbundenheit des Ich mit diesem All-Leben: „Du hältst die Hut / über mein Leben, das im Schachte deines Mutterschoßes eingebettet ruht“ (DA, S. 175). Dabei kommt weniger die Entgrenzung des Ich in der Hingabe ans Leben als vielmehr seine Bewahrung und sein Schutz in Verbindung mit dem Weltganzen zur Sprache. Ähnlich wie in „Fahrt über ...“ führt die Hingabe ans Leben, die sich in der Hymne auf das Meer äußert, zu einer tieferen Erkenntnis des Wesentlichen als Verbindung von Aufbruch und Einkehr.

Während die bisher dargestellten Ausprägungen des Motivs vornehmlich positiv sind, tritt in der Verbindung mit dem Motiv des Traums – wie bei Vorfrühling und Aufbruch auch – seine Schattenseite zutage. Ein rauschhaftes Hingegebensein an irrealer Sehnsuchtsgebilde wird in „Betörung“ dargestellt. Auch hier ist das Gefühl des Ich „selig“ und „glühend“, es führt jedoch nicht zu einer tieferen Befriedigung: „Und weißt doch: niemals wird Erfüllung sein / den Schwachen, die ihr Blut dem Traum verpfänden“ (DA, S. 128). So wird zwar, wie oben ersichtlich, auch in den „Tage“-Gedichten keine *bleibende* Erfüllung ausgesprochen, aber die Hingabe an Reales und Lebendiges führt zumindest zu realem Glück. In „Der Flüchtling“ wird der trügerische Charakter des Traums zwar auch schon durchschaut, doch ist das Ich noch immer berauscht und ihm verfallen (vgl. DA, S. 154). Im ersten Abschnitt des Gedichts „Metamorphosen“ (DA, S. 126) wird die rauschhaft erlebte Hingabe an den Traum („Zärtlichkeiten überschwänglich hingeströmt an traumerschaffne Frauen“) dem tatsächlichen Liebeserlebnis in der Realität gegenübergestellt. Obgleich das reale Erlebnis zunächst den schönen Traum zerstört und träumerische Erwartungen enttäuscht, wird diese Liebe, „so sanft, demütig und rein“, der exaltierten Illusion vorgezogen.

Abschließend sei noch auf die selteneren Formen der Hingabe ohne Rausch hingewiesen.¹⁰¹ Ähnlich wie in oben genanntem Gedicht „Glück“ vollzieht sich die Hingabe des Ich in „Ende“ statt in entgrenzender Aufbruchsbewegung in begrenzender Einkehr, die eine ruhigere Form der Erfüllung bewirkt: „aufgefrischt wie vom Bad, ins Leben eingebüht, dunkel dem

diesem Zusammenhang aufführt (vgl. **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 42).

¹⁰⁰ **Eberling, R. D.:** Studien zur Lyrik des Expressionismus, Freiburg 1951, S. 74.

¹⁰¹ Vgl. **Thomke, H.:** Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 112.

großen Dasein hingegeben“ (DA, S. 132). Auch im Schlußgedicht „Gratia divinae pietatis adesto savinae de petra dura perquam sum facta figura“¹⁰² wird eine Form von Preisgabe seiner selbst ohne Rausch thematisiert in der Hingabe des Ich an die Kunst, und zwar an eine lebensnahe Kunst bzw. symbolisch an ‚verstoßene‘ Menschen, an Außenseiter der Gesellschaft: „Aber meine Seele, Schönheit ferner Kindertage und mein tief verstecktes Leben / hab ich der Besiegten, der Verstoßenen gegeben“ (DA, S. 185).¹⁰³

Wiederum zeigt sich, daß die verschiedenen Ausprägungen und Wertungen des Motivs vor allem durch seine Verknüpfungen mit anderen Motiven bestimmt sind. Während die Verbindung mit Aufbruch oder Einkehr meist fruchtbar ist, bleibt die Verbindung mit Traum unerfüllt. Höchste Erfüllung ist gewährleistet in Verbindung mit dem Motiv des Wesens, hier gekennzeichnet als Vereinigung von Aufbruch und Einkehr. Eine etwaige lineare Aufgipfelung von der niedrigsten Verbindung (Traum) zur höchsten (Wesen) ist nicht festzustellen. So sind z. B. Gedichte des Hingebenseins an Illusionen in den ersten drei Teilen zu finden.¹⁰⁴ Auch eine inhaltliche Stufung bezüglich des Objektes der Hingabe, wie GERHARD sie vornimmt, wird durch die Motivanordnung im poetischen Ablauf nicht bestätigt.¹⁰⁵ Allerdings ist eine solche Stufung, die die sinnliche Hingabe des Ich an einen anderen Menschen als unterste Ebene, die Hingabe ans Leben allgemein als höchste Ebene ansieht, nicht unproblematisch. Zum einen sind beide Arten von Hingabe gar nicht so weit voneinander entfernt, da auch die körperliche Hingabe eine Hingabe ans „Mark des Lebens“ (DA, S. 122), an „Welt“ (DA, S. 124) intendiert, wie auch die Hingabe ans Leben generell sinnliche Elemente beinhalten kann.¹⁰⁶ Zum andern zeigen die von GERHARD gewählten Beispiele, daß selbst die Erfüllung in der Hingabe ans Leben – genau wie die Hingabe in der Liebe – nicht vollkommen ist, sondern durch Negativaspekte relativiert wird.¹⁰⁷ Die Betrachtung der Motivnutzung im gesamten Zyklus ergibt, daß das Motiv in vielfältigen Formen recht häufig auftaucht, verstärkt im ersten, auch im dritten Teil. Im zweiten Teil ist es durch die akzentsetzende Liebesthematik ebenfalls mehrfach zu finden. In „Die Rast“ hingegen taucht das Hingabemotiv kaum und nur ohne die Komponente des Rausches auf. Ähnlich wie bei den anderen dynamischen Motiven sind demzufolge die größten Unterschiede zwischen erstem und letztem Zyklusteil gegeben. Die KOHLSCHMIDTSCHER Bewegung-Verharren-Aufteilung kann bezogen auf die dynamischen Motive also besonders hinsichtlich des ersten und letzten Teils bestätigt werden.

¹⁰² Dieser Gedichttitel wird im folgenden abgekürzt als „Gratia divinae ...“.

¹⁰³ Abbildungen der beiden frühgotischen Frauenfiguren, die in diesem Gedicht angesprochen werden, finden sich in: **Schneider, N.:** Ernst Stadler und seine Freundeskreise, a. a. O., S. 212f. Eine treffende, inhaltlich orientierte Kurzanalyse dieses Gedichts liegt vor bei **Schneider, K. L.:** Hinwendung zu den Erniedrigten, in: 1000 Gedichte und ihre Interpretationen, Hrsg.: M. Reich-Ranicki, Frankfurt a. M.; Leipzig 1994, S. 119ff.

¹⁰⁴ Als Beispiel des 2. Teils ist „Kleine Schauspielerin“ (vgl. DA, S. 150) zu nennen.

¹⁰⁵ Vgl. **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 42.

¹⁰⁶ So „fliegt“ das Ich im Gedicht „Meer“ (DA, S. 175) mit „Herzensheimweh“ zur Geliebten.

¹⁰⁷ Vgl. **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 42. GERHARD führt hier als Darstellung des höchsten Glückes (u. a.) auch „Herrad“ und „Hier ist Einkehr“ auf, die allerdings mit dem Motivkomplex Rausch und Hingabe, der bei ihr anders benannt, aber inhaltlich ähnlich ist, wenig gemein haben.

5.3.4 Traum

Das Motiv des Traums ist im Unterschied zum vorhergehenden Motivkomplex nicht gerade typisch expressionistisch zu nennen. Es kennzeichnet vielmehr die symbolistisch-ästhetizistische Stilperiode. Aus diesem Grund ist es in Stadlers früherem Gedichtband *Prälu- dien* von großer Bedeutung zur Schaffung einer wirklichkeitsentobenen Sphäre.¹⁰⁸ Das häufige Auftauchen des Traums in *Der Aufbruch* ist partiell als Zeichen der Auseinandersetzung mit jenem früheren Schaffen anzusehen. Da dies im Kontext des entsprechenden Themenbereiches genauer besprochen wird¹⁰⁹, werden hier vornehmlich weitere Bedeutungskomponenten des Motivs besprochen. Spezifische Motivverknüpfungen werden, da schon in den vorangehenden Motiverläuterungen thematisiert, nicht mehr wiederholt.

Die erste und letzte Strophe des Gedichts „Betörung“ (DA, S. 128) verdeutlichen die wesentlichen Züge des in beiden Strophen explizit genannten Traums. So sind die Traumbilder „Schatten“, d. h. sie sind nicht greifbar, nicht real. Die Tatsache, daß der Traum die „Seele“ und das „Blut“ des Ich anspricht, zeigt seine Macht über die irrational-emotionale Seite des Ich, das im Traum eine gewisse Gefühlssteigerung erfährt. Dieser scheinbar positive Effekt wird jedoch dadurch abgewertet, daß keine wahre Erfüllung erlangt wird und das Ich an Lebenssubstanz, Vitalität und Realitätsverbundenheit verliert. So bemerkt die dem Traum hingebene Seele die Schattenhaftigkeit der Bilder selbst nicht, und diejenigen, „die ihr Blut dem Traum verpfänden“, werden als „Schwache“ bezeichnet. In der letzten Strophe wird die Unerfülltheit, ja das Unglück, das der Traum letztendlich erzeugt, jedoch vom lyrischen Ich bzw. der angesprochenen eigenen Seele durchschaut. GERHARD findet die Plazierung des Gedichts, welches das (statische) Traummotiv expliziert, im dynamischen Teil „Die Flucht“ verwunderlich.¹¹⁰ Im Grunde ist diese Positionierung jedoch einleuchtend, zum einen, da die Dynamik der Motive des Vorfrühlings, Aufbruchs oder Rausches durch den direkten Kontrast zum Traum zusätzlich belebt erscheinen¹¹¹, zum anderen umfaßt „Die Flucht“ – wenn man dieses Bild aufgreifen möchte – ja nicht nur die Bewegung des Flüchtens selbst, sondern auch das ‚Wohin‘ und das ‚Woher/Wovon‘ der Flucht.

Das Statische dieses Motivs wird besonders im mittleren Teil des Gedichts „Der Aufbruch“ deutlich: „Dann, plötzlich, stand Leben stille“ (DA, S. 139). Das Stille-Stehn des Lebens, seine Erstarrung, die auf „die Abwesenheit der dynamischen Lebenskräfte hin[deutet], die auch nicht mehr latent vorhanden sind“¹¹², setzt das Traummotiv als Gegensatz zu allen (motivischen) Ausformungen des Lebens. Leben fließt ungelebt an demjenigen vorüber, der im Traum ‚verweilt‘. So sind auch die „Puppen“ im gleichnamigen Gedicht erstarrt und von jeglichem Leben abgeschirmt: „indes die Schönen in den wohlervognen Attitüden träumerisch verharren. / So stehn sie, abgesperrt von greller Luft, in den verschwiegnen Schränken“

¹⁰⁸ Vgl. **Gier, H.:** Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich, a. a. O., S. 115. GIER verweist hier auch auf die Häufigkeit dieses Begriffs.

¹⁰⁹ Vgl. 5.4.3.

¹¹⁰ Vgl. **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 44.

¹¹¹ Kontraste innerhalb der Gedichte, die das Lebendige der dynamischen Motive betonen, finden sich z. B. in den Gedichten „Der Aufbruch“ und „Betörung“.

¹¹² **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 45.

(DA, S. 167). Die makellose Schönheit der Puppen entspricht der reizvollen Ruhe des lebensfernen Paradieses in „Der Aufbruch“, die dort z. B. in den Bildern der lockenden „Gemächer“ und der „Daunen weicher Traumstunden“ veranschaulicht wird. Aufgrund seiner Schönheit ist der Traum oft noch mit Sehnsucht behaftet, auch wenn er als trügerisch und weltfremd durchschaut wird wie z. B. in „Der Flüchtling“ (vgl. DA, S. 154) oder in „Worte“ (DA, S. 119).

Trug und Schein des Traums werden in vielen Gedichten aufgezeigt. „Schein, Lug und Spiel“ des Traums werden dem „Wesen“, d. h. dem ‚eigentlichen‘, dem realen Leben gegenübergestellt (DA, S. 120). Auch das „Spiel“ der vielen „Liebesstunden“, das eine absolute Erfüllung verlangt, wird als nur scheinbares Glück erkannt: „wenn deinen dünnen Traum der Tag durchstieß“ (DA, S. 130). Das Tageslicht entlarvt solcherart zudem die Schönheit der Nacht als illusorisch: „Kaltes graues Licht / entblößt den Trug der Nacht. Geschminkte Wangen klaffen / wie giftige Wunden über eingesunkenem Gesicht“ (DA, S. 160). Die Sphäre des Traums ist zwar durch Schönheit, Harmonie und Ruhe gekennzeichnet und kann dem Träumenden somit ein angenehmer Zufluchtsort sein, sie kann jedoch in ihrer Irrealität und Vergänglichkeit niemals eine tatsächliche, dauerhafte Erfüllung bedeuten.

Neben dieser überwiegend negativen Wertung dieses Motivs werden in einigen wenigen Gedichten aber auch Vorzüge des Traums dargelegt. So wird in der zweiten Strophe des Gedichts „Kleine Schauspielerin“ zwar das Illusorische des Glückes in „Spiel“ und „Traum“ wie auch der Wirklichkeitsverlust durch Hingabe an diesen Traum durchaus erkannt, in der nächsten Strophe wird jedoch deutlich, daß die Stärke des Glückes seine Irrealität aufwiegt: „Aber wenn du vor den Bühnenlichtern schrittest, / lächeltest und eingelernte Worte sprachst, war Wunder aufgehellt“ (DA, S. 150). Das Ende des Gedichts „Kinder vor einem Londoner Armenspeisehaus“ stellt den Traum von „Schaukelpferden und Zinnsoldaten“ und „Puppenstuben“ (DA, S. 173) als Fluchtweg aus der realen Not und Armut der Kinder dar. Diese Fluchtmöglichkeit wird nicht kritisch hinterfragt, sondern erscheint als Erleichterung ihres Schicksals.¹¹³ In „Der junge Mönch“ wird der Traum selbst bzw. eine bestimmte Form des Traums als rein geschildert; erst sündige Gedanken und Taten verunreinigen ihn (vgl. DA, S. 161). Auch der halbawache, reale Traum in „In der Frühe“ ist „sanft“ (DA, S. 149) und friedvoll. Und das hymnisch gefeierte Meer, Symbol ursprünglicher Lebenskraft schlechthin, berührt sich mit dem Traum in seiner fast sakral anmutenden Schönheit: „Du jedem Traum verschwirst!“ (DA, S. 175)

Obgleich die negative Bedeutung des Motivs – wie auch die Verbindungen und Kontrastierungen mit den dynamischen Motiven schon ergeben haben – eindeutig überwiegt, besitzt das Traummotiv also auch positive Züge. Es tritt im ersten, zweiten und dritten Teil recht oft auf, wobei seine meist negativ-kontrastive Verwendung im ersten Zyklusabschnitt besonders auffällt. Im vierten Unterzyklus ist das Traummotiv nicht vorhanden. Dies hat verschiedene Gründe. So wird die Auseinandersetzung mit der früheren Stilphase im letzten Teil nicht mehr thematisiert. Auch erscheint das Traummotiv immer in Verbindung mit Personen, und im letzten Teil treten lyrisches Ich und Beschreibungen anderer Personen deutlich zurück zugun-

¹¹³ Vgl. hierzu ausführlicher 5.4.2. Gerade der Begriff des Spiels, der direkt oder indirekt häufiger im Zusammenhang mit dem Traum auftaucht, ist zumindest konnotativ recht positiv besetzt.

sten der Schilderung der Natur. Zudem verhindert das hier dominierende Motiv der Einkehr die Darstellung des Traums, da diese beiden Motive sich aufgrund ihrer gleichen statischen Qualität fast nie kontrastiv verbinden, aufgrund ihrer inhaltlichen Unterschiedlichkeit aber auch keine andere (z. B. komplementäre, sich verstärkende) Art der Verbindung eingehen.

5.3.5 Einkehr

Auf das Motiv der Einkehr wurde vor allem in seinen verschiedenen Konstellationen zum Aufbruchsmotiv bereits Bezug genommen. Aufgrund dessen wird dieses weder traditionell auffallend bedeutsame noch spezifisch expressionistische Motiv hier – wie auch das Traummotiv – weniger ausführlich in seinen Motivverknüpfungen als vielmehr hinsichtlich seiner Bedeutungskomponenten dargestellt.

Das Gedicht „Hier ist Einkehr“ (DA, S. 177), in dem – wie der Titel bereits verheißt – das Motiv der Einkehr eine besonders wichtige Rolle spielt, schildert eine Naturlandschaft im Sommer zunächst allgemein, dann in ihrem zyklischen Wechselspiel mit den verschiedenen Tageszeiten und zum Schluß wieder verallgemeinert und ausgeweitet auf die Zukunft. Ein friedvolles und harmonisch gerundetes Auf und Ab des natürlichen Lebens wird beschrieben, das im letzten Absatz folgendermaßen zusammengefaßt wird:

Und viele Tag und Nächte werden in der Bläue auf- und niedersteigen,
Eintönig, tief gesättigt, wunschlos in der großen Sommer-seligkeit –
Sie tragen auf den schweren sonngebräunten Schultern Sänftigung und Glück.

Das Leben erscheint in seiner Erfüllung als unaufhörlicher und beruhigter, da stetig gleicher Kreislauf, der Verharrung und Bewegung gleichermaßen in sich birgt. Ruhe und Bewegung fließen harmonisch ineinander. So wird z. B. Unbewegtes dynamisiert, während Bewegtes beruhigt erscheint: „Hier gießt sich Wiesengrund ins Freie. Bäche spiegeln gesänftigt reine Wolken.“ Wie in „Fahrt über ...“ und „Meer“ wird Glück in der Verbindung von Aufbruchs- und Einkehrmomenten erkannt, eine Verbindung, die THOMKE auch übergreifend im Gesamtzyklus verwirklicht sieht: „Die Vereinigung von Bewegung und Ruhe ist ja nicht nur für dieses einzelne Gedicht, sondern für die Komposition des ganzen Gedichtbandes kennzeichnend“¹¹⁴.

Unterschiede werden jedoch in der Haltung des lyrischen Subjekts sichtbar. Während in den ‚rauschhaften‘ Gedichten die letztliche Einheit der beiden Momente bewegt gefühlt wird, wird sie hier ruhig erkannt. Das Motiv der Einkehr wird im „Einkehr“-Gedicht dementsprechend auch näher bestimmt als „Stille, den Tagen und Nächten zu lauschen, die aufstehen und versinken.“ Einkehr äußert sich als Besinnung und Beruhigung des Ich und – wie die Naturschilderung deutlich macht – als „Zustand der Erfüllung, der nicht durch Rausch erzeugt wurde“¹¹⁵. GERHARDS Schlußfolgerung aus der erfüllten Verbindung beider Motive, daß „Einkehr

¹¹⁴ Thomke, H.: Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 170.

¹¹⁵ Gerhard, C.: Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 52.

ohne Aufbruch [...] Betörung“ und „Aufbruch ohne Einkehr unerfüllter Rausch“¹¹⁶ sei, ist jedoch in dieser Ausschließlichkeit nicht richtig. Auch ein ‚Nur-Aufbruch‘ wie in ‚Form ist Wollust‘ oder eine ‚Nur-Einkehr‘ wie in ‚Glück‘ können beglückend sein. Obwohl die Erfüllung im zweiten Gedicht sogar mit einem ‚sommerdunklen Traum‘ (DA, S. 151) verglichen wird, stellt sie dennoch keine Betörung dar, da dieses Glück real erlebt und nicht nur erträumt wird. Es ist jedoch zu erwarten, daß die Erfüllung im alleinigen Aufbruch oder nur in der Einkehr vergänglich ist und daß irgendwann die jeweilige Gegenbewegung einsetzt, wie ja in ‚Hier ist Einkehr‘ ein steter Wechsel als lebensnah und natürlich beschrieben wird.

Dominiert vom Motiv der Einkehr, doch auch Elemente des Aufbruchs enthaltend, sind zudem ‚Herrad‘ und ‚Gratia divinae ...‘. Die Welt der Herrad ist eng begrenzt – ‚Welt reichte nur vom kleinen Garten [...] bis zur Zelle‘ (DA, S. 183) –, ihr Leben abgeschieden von anderen Menschen, einsam und ruhig. Einen gewissen Anteil an der Bewegtheit des Daseins nimmt sie dennoch durch die Natur, durch andere Menschen und vor allem durch Bücher. In der Figur der Synagoge in ‚Gratia divinae ...‘ erscheinen Bewegung und Ruhe harmonisch miteinander verbunden: So ‚gab‘ das lyrische Ich ‚ihren schlaffen Armen die gebeugte Schwermut gelber Weizenfelder, die in Julisonne schwellen‘ (DA, S. 185).¹¹⁷ Die Binde über ihren Augen ist (u. a.) als Symbol der Begrenzung auch ein Zeichen für Einkehr. Das der Entgrenzungstendenz des Aufbruchs entgegengesetzte Merkmal der Begrenzung wird des Weiteren in einigen Verssegmenten in ‚Ende‘ sichtbar, so z. B. ‚geschränkt und gestillt‘, ‚seine Arbeit wissen, sein Tagewerk, festbezirkt, stumm aller Lockung, erblindet allem, was be-rauscht und trunken macht‘ und ‚nur im Nächsten noch sich finden‘ (DA, S. 132). Im Gegensatz zum affektiv vollzogenen Aufbruch ist die Wendung zur Einkehr hier ein Willensakt. Die bewußte, rationale Entscheidung zielt ab auf ein einfaches, nicht ausschweifendes Leben.

Auch in ‚Metamorphosen‘ beruht die Entscheidung zur Einkehr am Ende des Gedichts nicht auf Emotionen, sondern auf Überlegungen: ‚Daran muß‘ ich heute denken, und es fiel mir ein, / daß alles das umsonst, und daß es anders müsse sein‘ (DA, S. 127). Die Alternative der ‚schweigenden‘ Liebe stellt gegenüber der vorhergehenden aktiv-sehnsüchtigen Liebesvorstellung wiederum eine Zurücknahme, d. h. eine Beschränkung dar. Ruhe und Besinnlichkeit als Grundelemente der Einkehr werden des Weiteren in ‚Simplicius ...‘ offenbar: ‚Nun rinnt das Blut gemacher in den Adern innen, / mein Herz läuft durch die alten Bilder nur, um sich der Einkehr zu besinnen‘ (DA, S. 163). In ‚Gegen Morgen‘ wird ebenfalls ‚Stille‘ und Besinnung proklamiert, um so zum Wesentlichen durchzudringen: ‚O, alles von sich tun und nur in Demut auf das Wunder der Verheißung warten!‘ (DA, S. 125). Die vier Hauptbestandteile der Einkehr – Ruhe, Besinnung, Begrenzung und Erfüllung – sind eng miteinander verknüpft. Das Motiv ist somit fast ausschließlich positiv bestimmt, wenn man davon absieht, daß vor allem in der Begrenzung auch ein Moment der Resignation zutage tritt.¹¹⁸

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Auch in Stadlers theoretischen Äußerungen zeigt sich die Verbindung von Schönheit und ‚Schwermut‘, wenn er sagt, ‚daß hinter jeden echten Schönheit ein Leiden steht‘. **Stadler, E.:** Die neue französische Lyrik, in: Ders.: Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 426.

¹¹⁸ In ‚Ende‘ wird die Begrenzung z. B. erst nach der unerfüllt geliebten Erfahrung des Aufbruchs gefordert. Ein Beispiel, welches den Vorzug des Aufbruchs gegenüber einer möglichen Einkehr herausstellt, ist ‚Parzival vor der Gralsburg‘. Vgl. 5.3.2.

Das Einkehrmotiv taucht in allen vier Zyklusteilen auf, wobei der erste und dritte Teil verhältnismäßig wenig Einkehrmomente enthalten. Besonders „Die Rast“ steht, wie schon durch das insgesamt geringere Auftreten dynamischer Motive deutlich geworden ist, im Zeichen der Einkehr. Die Gedichtbeispiele zeigen jedoch, daß gerade im letzten Teil oft auch ein harmonischer Ausgleich der motivischen Pole des Aufbruchs und der Einkehr dargestellt wird. Die stärkere Verwobenheit dieser Motive, ihre verdichtende Gestaltung im letzten Unterzyklus bildet somit gewissermaßen eine Konzentration und auch – wie der positive Titel dieses Teils schon andeutet – eine Harmonisierung des Vorherigen. Ebenso verweist der Titel jedoch darauf, daß die insgesamt dominierende Ruhe wieder einer stärkeren Bewegung weichen wird und daß die Einkehr nicht als Zielpunkt des Aufbruchs angesehen werden kann¹¹⁹, sondern nur als Durchgangsstadium.

5.3.6 Wesen

Das Motiv des Wesens, komprimiert und nicht näher spezifiziert als das Wesentliche im Leben umschreibbar, bildet den Zielpunkt in *Der Aufbruch*. Die enge Verbindung von Wesen und Leben, die sich hier andeutet, ließe auch andere Motivbezeichnungen zu, wie z. B. den Terminus der Lebensessenz, allerdings nur, wenn der Ausdruck des Lebens weit gefaßt wird, wie die verschiedenen Ausprägungen des Wesens noch zeigen werden. Aufgrund seiner Kürze und expliziten Erwähnung im Gedichtband soll hier jedoch der Begriff des Wesens verwendet werden. Indem Aufbruch *und* Einkehr grundlegende Charakteristika des Lebens darstellen, ist dieses für Stadler typische Motiv¹²⁰ statisch und dynamisch zugleich. Verschiedene Varianten des Wesens akzentuieren dabei z. T. eher die ruhigen, partiell mehr die bewegten Facetten dieses Motivs.

In „Der Spruch“ (DA, S. 120) lautet der letzte Satz: „Mensch, werde wesentlich!“ Dieser Spruch hat im „alten Buche“ des Barockdichters Angelus Silesius eine genau entgegengesetzte Bedeutung zu Stadlers Zitat. Während bei Silesius „das Wesentlich-Werden gerade das Abstreifen und die Entwertung der Welt“¹²¹ bedeutet, besagt es in Stadlers modifizierter Verwendung die Aufwertung und Bejahung der realen Welt. Hier erscheint das „Wesen“ als Gegensatz zu „trübe[r] Lust“ und zu „Schein, Lug und Spiel“. Das Traummotiv, das somit indirekt als Kontrast zum Wesen erscheint, wird im weiteren auch explizit erwähnt als „willkommener Traum mit Sammehänden“. Vor allem die Unwahrhaftigkeit der eigenen Handlungen aus Bequemlichkeit, Oberflächlichkeit oder Mitläufertum (vgl. Zeilen 5-8) stehen dem am Ende geäußerten Impuls, „wesentlich“ zu werden, gegenüber. Diesen Impuls, einen Anstoß zur Selbständerung, erfährt das Ich nicht einmalig, sondern immer wieder und zwar immer dann, wenn es sich dem Traum (im weitesten Sinne) nähert.¹²² Die Suche nach dem Wesentli-

¹¹⁹ EBERLING spricht hier von der rastenden Einkehr als einem „Sich-Sammeln, um dann dem inneren Drängen wieder zu folgen. [...] Der Rastende wird wieder aufbrechen müssen.“ (Eberling, R. D.: Studien zur Lyrik des Expressionismus, a. a. O., S. 59.)

¹²⁰ Hier ist jedoch anzumerken, daß die Stadlersche Suche nach der „Essenz nicht nur der Erscheinung, sondern des Seins“ von PINTHUS als Suche der expressionistischen Generation insgesamt erkannt wird (Pinthus, K.: Zur jüngsten Dichtung, in: Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung, Hrsg.: P. Raabe, Zürich 1987, S. 75).

¹²¹ Schneider, K. L.: Die Dichtungen Ernst Stadlers, a. a. O., S. 879.

¹²² Vgl. Schürer, E.: Ernst Stadler. Der Spruch, a. a. O., S. 7.

chen ist folglich ein langer Weg. Allerdings ist der Ausgangspunkt dieses Weges eine schlagartige, punktuelle Erkenntnis, ein intensives Erlebnis gewesen, wie die Verbformen „stieß“ und „traf“ am Anfang deutlich machen¹²³; das Verssegment „brennt durch meine Tage fort“ deutet jedoch auch schon das prozessuale Weiterwirken der Erkenntnis an. Das Wesen wird recht allgemein charakterisiert als „Tag und Wirklichkeit“, „Welt“ und „tiefstes Ich“. Dieser Unbestimmtheit des Wesens entspricht die Erkenntnis, daß „Leben tausend wild verschlossene Tore“ in sich birgt. Das Ich strebt danach, sich dem Wesentlichen zu nähern – die Existenz des Wesens wird somit nicht bezweifelt –, doch seine genaue Gestalt ist nicht erfassbar.¹²⁴

Eine Form des Wesens offenbart sich in Göttlichem. So wird in „Anrede“ ein ewiges Du angesprochen, in dessen Kontrast die eigene Vergänglichkeit erkannt wird. Dieses Du spiegelt das Leben als Ganzes wieder; über diese mediale Funktion hinaus schenkt es auch selbst Leben: die Rede ist von „quellend gold’nem Grund“ – wobei die Sonne als Symbol lebensspendender Kraft erscheint –, der die toten Dinge wieder „aufersteh’n“ läßt (DA, S. 168). Ob dieses Du als Gott, als generelle (göttliche) Lebenskraft oder als der das Lebendige im Kunstwerk reflektierende, das Vergängliche gewissermaßen verewigende Künstler zu verstehen ist¹²⁵, bleibt offen. In „Gegen Morgen“ wird das Wesentliche weniger in einem wie auch immer gearteten Göttlichen als vielmehr spezifisch im Kontext christlichen (bzw. noch genauer) katholischen Glaubens zu erfahren erhofft in der stillen Hinwendung zu einem solcherart charakterisierten Transzendenten (vgl. DA, S. 125). Deutlich wird diese Einkehr zum Wesen als letztlich meta-physischem Göttlichen auch in „Der Morgen“ (DA, S. 165). Dort erfährt das Ich „Tag“ – wie in „Der Spruch“ eine Metapher des Wesentlichen – im Innern einer Kirche, wiederum in Stille und Erwartung. Das wahrhaft Wesentliche wurde dem Sprecher des Gedichts „auf Vorstadtgassen“ oder in „grauen Stuben“ nicht zuteil, wo die scheinbare Realität das Ich „genarrt“ hatte. Hier entpuppt sich im Unterschied zur sonstigen Darstellung gerade die äußere, sichtbare Welt als Scheinwelt gegenüber der tieferen Realität des Glaubens.¹²⁶

Auch gibt es die Möglichkeit, Wesentliches in sich selbst zu finden, wie u. a. in den Gedichten „Reinigung“ – „Schon bist du selig in dir selbst allein“ (DA, S. 131) – und „Zwiegespräch“ – „Still, Seele! Kennst du deine eigne Heimat nicht? / Sieh doch: du bist in dir“ (DA, S. 133) – deutlich wird. Anbei sei bemerkt, daß die Erkenntnis des Göttlichen im Menschlichen speziell für die utopische Richtung des Expressionismus generell kennzeichnend ist. So proklamiert z. B. PINTHUS 1915: „Drum blüht und strahlt aus der auf Totalität gerichteten Kunst das allgemeinste Menschliche, das für uns das Göttliche bedeutet“¹²⁷. Im Gedicht „In Dir“ führt der Aufbruch auch zu einer tieferen Selbsterkenntnis: „Und fandest tiefer in dich

¹²³ Vgl. ebd. SCHÜRERS Vergleich der Erkenntnis des Ich durch das „Wort“ mit dem religiösen Erweckungserlebnis des Saul ist allerdings etwas weit hergeholt. Im ganzen Gedicht findet sich keine religiöse Metaphorik.

¹²⁴ Vgl. **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 48.

¹²⁵ Der ursprüngliche Titel des 1911 in *Die Aktion* erschienenen Gedichtes, „Der Freund des Künstlers“, legt letztere Deutung nahe (vgl. Apparat zu *Der Aufbruch* in: **Stadler, E.:** Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 652). Durch die Umänderung des Titels in „Anrede“ in *Der Aufbruch* hat Stadler bewußt den Deutungsspielraum erweitert, die genaue Bedeutung des ewigen, göttlichen Du unbestimmt gelassen.

¹²⁶ Zur Thematik des Religiösen vgl. auch 5.3.1.2.

¹²⁷ **Pinthus, K.:** Zur jüngsten Dichtung, a. a. O., S. 77.

selbst zurück.“ Die Existenz eines ‚Höheren‘ wird jedoch nicht ausgeschlossen: „Nun fühlst du Schicksal deinem Herzen dienen“ (DA, S. 146).

Neben diesen Motivausprägungen als göttliches oder menschliches Sein bietet auch Leben ganz allgemein wesentliches Glück, wie die Hingabe des Ich ans Leben in „Form ist Wollust“ z. B. verdeutlicht (vgl. DA, S. 138). Vielfach erscheint dabei die hervortretende, Leben symbolisierende Naturmetaphorik unverkennbar als Bereich des Wesentlichen. So wird im Gedicht „Meer“ das Meer als Ursubstanz des Lebens gefeiert. Als diese alle Vielfältigkeiten des Lebens in sich bergende Ursubstanz erscheint es wiederum als „Ewiges“ (DA, S. 175), d. h. als göttlich. Ein pantheistisches Weltbild äußert sich in dieser Einheit von Gott und natürlichem Leben. Eine exakte Trennung zwischen ‚Leben‘ und ‚Gott‘ als Ausprägung des Wesens-Motivs kann demnach nur selten vorgenommen werden. In „Kleine Stadt“ (DA, S. 180) wird zudem die Lebenskraft der Menschen in Bildern der „Scholle“, des „Bodens“ und „der Felder“, die „ihre Augen tragen“, veranschaulicht.¹²⁸ Die enge Verbindung von Göttlichem, Mensch und Natur wird hier insgesamt sichtbar.

Die Verbundenheit, die das Ich mit dem jeweiligen Wesentlichen zu erlangen sucht, wird besonders im Motiv der Hingabe realisiert. Sei es die Hingabe an die Geliebte wie in „Glück“, die Hingabe an andere Menschen wie in „Die Befreiung“ oder die Hingabe ans einfache Leben wie in „Ende“: die Hingabe an reales Dasein in den verschiedensten Formen und Gestalten mündet immer in die Erfahrung wesentlicher Erfüllung. HILLEBRANDS Aussage bezüglich des utopischen Expressionismus läßt sich zumindest für *Der Aufbruch* verifizieren: „Ob die Ziele nun Gott oder Welt heißen, angestrebt wird immer eine letzte Vereinigung, mystisch mit Gott, erotisch in der Liebe, brüderlich im Mitmenschen.“¹²⁹ Diese Hingabe kann aus einem Aufbruchimpuls, aber auch aus dem Verlangen nach Einkehr geschehen, obgleich eine tiefe Wesenserkenntnis zumeist beide Momente in sich birgt. Das Motiv des Wesens ist letztlich der Zielpunkt aller Motive außer dem Traum, der als schöner Schein, Illusion, Fälschung, Verfremdung des Wirklichen etc. das Gegenteil des Wesens darstellt.

Ebenso wie das Wesensmotiv verschiedene Ausprägungen erfährt, sind auch seine ‚Vermittler‘ unterschiedlicher Natur. In „Der Spruch“ wie auch in „Herrad“ besitzt das Buch eine solche mediale Funktion. In „Herrad“ erweist sich das Buch darüber hinaus als Bewahrer von Leben: es wird dem Ich zum „Wunderbrunnen“ und „Garten meiner Wonnen“ (DA, S. 184) und besagt somit, daß auch Kunst, wenn sie denn lebensnah ist, Wesentliches bereithält.¹³⁰ Im Gedicht „Die Befreiung“ bewirkt göttliche „Gnade“ (DA, S. 157) die wahre Erkenntnis der Welt, des eigenen Seins und Gottes Daseins. Auch im vorangehenden Gedicht weist wahrscheinlich eine göttliche „Stimme“ (DA, S. 156) den Weg zum Wesentlichen im Bild des Grals. Die Stimme könnte hier allerdings auch von einem anderen Menschen stammen. In „Entsöhnung“ ist es ein Du in der Gestalt der Geliebten, die das Ich zur Erkenntnis der Wirklichkeit befähigt: „und sie [die Stimme des Du] drang in meinen Traum. Da war’s,

¹²⁸ Vgl. auch 5.5.2.

¹²⁹ Hillebrand, B.: Expressionismus als Anspruch, a. a. O., S. 264.

¹³⁰ So wird auch in „Gratia divinae ...“ (vgl. DA, S. 185) das Wesensmotiv in der Gestalt der Synagoge als Ausdruck der Verbindung von Leben und Kunst veranschaulicht.

daß in mein Herz das Wunder brach. Ich wachte auf“ (DA, S. 144). Die innere Stimme des Ich kann ebenfalls den Weg zum Wesen vermitteln (vgl. DA, S. 133).

Es ist generell deutlich geworden, daß es in *Der Aufbruch* nicht eine allein gültige Antwort auf die Frage nach dem Wesen gibt, sondern sowohl verschiedene Formen des Wesens als auch verschiedene Wege, sich ihm zu nähern. Das Motiv tritt entsprechend seiner zentralen Bedeutung in allen vier Unterzyklen auf. Betrachtet man die verschiedenen Aspekte dieses Motivs hinsichtlich ihrer Präsenz im Zyklusganzen, fällt auf, daß trotz gewisser Akzentsetzungen die meisten Bedeutungsaspekte – in Anbindung an die verschiedenen Motive – stets in mehreren Teilen auftreten. So findet sich, um ein abschließendes Beispiel zu nennen, die Schilderung dynamischer und beruhigter Momente in harmonischer Verbindung zu einem Wesentlichen in Gedichten des zweiten, dritten und vierten Teils.¹³¹ Die bisherigen Motiverläuterungen erübrigen hier eine ausführlichere Darstellung, da auch die Akzentsetzungen das bisher skizzierte Bild kaum modifizieren.

5.3.7 Die Problematik des Spiegelmotivs

Der Titel des 3. Zyklusteils „Die Spiegel“ dient bei GERHARD zur Benennung eines Motivs.¹³² Dies bedarf einer kurzen, kritischen Erörterung. GERHARD sieht neben der Spiegelung der äußeren Realität durch das Ich vor allem die Spiegelung des Ich in der dargestellten Welt verwirklicht: „Alles dem ‚Ich‘ (des Dichters) Entgegentretende ist Spiegelbild seines Selbst“¹³³. In dieser inhaltlichen Bestimmung des Spiegels manifestiert sich bereits seine Problematik: im Grunde ist *Der Aufbruch* insgesamt ‚Spiegel‘, da immer eine Art von Realität abgebildet wird, und da diese Spiegelung immer subjektiv ist, somit auch das Ich ‚spiegelt‘, d. h. näher charakterisiert. Daß die Forschungsliteratur laut GERHARD „keine Erwähnung dieses speziellen Motivs“¹³⁴ zeigt, ist nicht verwunderlich, da dieses Motiv, zumindest so weit gefaßt wie bei GERHARD, eben nicht mehr ‚speziell‘, da nicht abgrenzbar ist. Problematisch ist neben der Begrifflichkeit und der Definition des ‚Spiegels‘ auch die etwaige Bestimmung der Position dieses Motivs im Motivgeflecht insgesamt, d. h. die Feststellung spezifischer (Arten von) Verknüpfungen mit den anderen Motiven. So erscheint GERHARDS Anbindung des Spiegels ans Motiv der Hingabe insofern fragwürdig, als das Ich sich zwar der Welt öffnet, indem es Wahrnehmungen wiedergibt, sich ihr aber nicht aktiv hingibt, indem es selbst zurücktritt und unbeteiligt bleibt.

Allerdings ist es nicht ganz zutreffend, daß das Spiegelmotiv in der Forschungsliteratur nicht erwähnt werde. In leicht modifizierter Bedeutung wird GERHARDS Motiv bei THOMKE als Thema aufgefaßt, welches er „Bilder der Wirklichkeit“¹³⁵ nennt. Ähnlich wie GERHARD sieht er die Gedichte, die diesem Thema unterstehen zum einen als „Spiegelbilder der Welt“ an, zum andern meint er: „Aber auch die Auffassung, die Seele des Dichters werde zum unbe-

¹³¹ Vgl. hier z. B. die Gedichte auf den Seiten 146, 169 und 177 von *Der Aufbruch*.

¹³² Vgl. Gerhard, C.: Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 48.

¹³³ Ebd., S. 49.

¹³⁴ Ebd., S. 48.

¹³⁵ Thomke, H.: Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 127.

stechlichen Spiegel des Wirklichen, [...], dürfte nicht von der Hand zu weisen sein.“¹³⁶ THOMKES Eingrenzung dieses Themas auf diejenigen Gedichte, die vor allem im dritten Teil zu finden sind und in denen „die Person des Dichters [besser: das lyrische Subjekt] ganz in den Hintergrund [tritt], weil er in viel stärkerem Maße ein objektives Bild der Wirklichkeit gestaltet“, ist einleuchtend. Erst diese „relative *Objektivität der Gestaltung*“¹³⁷ rechtfertigt auch die Bezeichnung als Spiegel, da dieser im allgemeinen die genaue und unverfälschte Wiedergabe einer Sache impliziert. Da jedoch auch in diesen Gedichten subjektive Sichtweisen des lyrischen Subjektes dargeboten werden, ist der Begriff der Wirklichkeitsbilder treffender als der des ‚naturalistischen‘ Spiegels. Eine genauere Darstellung erübrigt sich an dieser Stelle, da die zentralen ‚Bilder‘ der Wirklichkeit im Kontext der Bildlichkeit und auch der Thematik näher erörtert werden.¹³⁸

5.3.8 Resümee der Motive im Zyklus

Betrachtet man das motivische Beziehungsgeflecht zunächst ‚synchron‘, d. h. im Zyklus insgesamt, so fällt auf, daß die Motive z. T. unterschiedlicher Natur sind, indem einige eher ein Auf-etwas-Hinstrebendes signalisieren, während andere als Erfüllungsmotive erscheinen. So ist z. B. der Vorfrühling anders als Hingabe und Rausch oder Wesen kein Erfüllungsmotiv, sondern drückt ein Hinstrebendes auf eine solche Erfüllung, ein ihr (möglicherweise) Vorangehendes aus. Auch der Traum bildet häufig den Ausgangspunkt anderer Motive, sei es als Vorläufer eines Aufbruchs zum Wesentlichen wie in „Der Spruch“, als Vorläufer des Vorfrühlings wie in „Betörung“ oder als der Einkehr vorangehend wie in „Ende“. Des öfteren wird auch der Aufbruch als der Einkehr vorausgehend geschildert. Würde hier nun infolge dieser Relikte einer Entwicklungsreihe eine inhaltlich-logische (Höher-)Stufung der Motive angenommen, könnte sie in etwa folgendermaßen aussehen: Traum, Vorfrühling, Aufbruch, Hingabe und Rausch, Einkehr, Wesen.¹³⁹

Die Problematik einer solchen konstruierten Abfolge ist indes nicht zu übersehen. Zum Beispiel bleibt das dialektische Verhältnis der im Zyklusganzen wie in Einzelgedichten¹⁴⁰ als gleich gültig erkennbaren Grundmotive des Aufbruchs und der Einkehr verborgen, die, auch wenn sie in einigen Gedichten einander zeitlich folgen, doch keine Entwicklung im Sinne einer Höherstufung implizieren.¹⁴¹ Auch ist die hiermit suggerierte größere Nähe der Einkehr zum Wesensmotiv als die des Aufbruchs oder auch der Hingabe irreführend. Einige der motivischen Abfolgen stehen geradezu im Gegensatz zu dieser Anordnung, besonders deutlich hinsichtlich des Traummotivs. So mündet der erste Aufbruch im gleichnamigen Gedicht in den doch sonst meist vorangehenden Traum; die Vorfrühlingssehnsucht wendet sich einmal gegen den Traum und einmal zu ihm hin; so kann der Traum zum ‚Erfüllungsmotiv‘ werden,

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Beide Zitate ebd.

¹³⁸ Vgl. 5.4.2 und 5.5.

¹³⁹ Vgl. **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 56.

¹⁴⁰ In „Simplicius ...“ (DA, S. 163f.) beispielsweise wird die Einkehr der letzten Lebensjahre als gleichwertig zur Bewegtheit der frühen Lebensjahre geschildert.

¹⁴¹ Die Einkehr, die aus dem Aufbruch entsteht, wird auch wieder in einen Aufbruch münden, wie die enge Verbindung beider Motive im Motiv des Wesens, wie der „Rast“-Charakter des letzten Teils und wie der vielfach dargestellte natürliche Wechsel von Aufbruch und Einkehr aufzeigen.

auf das sich das sogenannte Erfüllungsmotiv berauschter Hingabe richtet usw. Eine starre linear-sukzessive Positionierung der Motive aufgrund gewisser Überbleibsel semantischer Stufung ist also weder sinnreich noch überhaupt durchführbar. Es wird deutlich, daß im Nacheinander grundsätzlich das nicht adäquat dargestellt werden kann, was eng zusammengehört, ineinander mündet oder gleichrangig nebeneinander steht und zudem mannigfache, divergierende Relationen mit verschiedenen Motiven aufweist.

Diese den Zyklus kennzeichnenden vielgestaltigen Motivverknüpfungen, die eng mit den verschiedenen Bedeutungsaspekten der einzelnen Motive zusammenhängen, lassen also die Konstruktion einer unidirektionalen Verkettung verfehlt erscheinen. Die Vielfalt motivischer Ausformungen, Kombinationen und Abfolgen indiziert vielmehr die Nutzung der zyklischen Form im Sinne einer das Diverse und Disparate bewahrenden Darstellung, einer den komplexen Grundgegebenheiten des Daseins gemäßen Gestaltung. Dieses nicht ohne weiteres auflösbare Disparate bis Widersprüchliche bewirkt eine Ambivalenzsteigerung des Einzelnen im Zyklus. Zum einen lassen die partiell divergierenden Bedeutungsaspekte manche Motive als ambivalent erscheinen: Wie zuvor erläutert kann z. B. der Aufbruch zielloses Umherirren, Verwundung und Desillusionierung, aber auch – ebenfalls ohne klar definiertes, konkretes Ziel – Erneuerung und Glück implizieren.¹⁴² Der Traum verkörpert zwar meist den schönen Schein des Realitätsfremden, aber vereinzelt kann er auch als dem Leben verschwistert erscheinen. Wesentliches kann das Ich einmal in sich selbst, dann wieder in Göttlichem, oder in der Kunst (u. a.) finden. Daneben relativieren sich unterschiedliche Motivakzentuierungen und -verknüpfungen, besonders deutlich in der Beziehung zwischen Aufbruch und Einkehr, indem kontrastiv der Aufbruch *oder* die Einkehr als der ‚richtige‘ Weg erscheinen kann, ein anderes Mal jedoch beide eine tiefere Einheit bilden.¹⁴³ Hier wird die Relativität des Einzelnen und die Berechtigung des Verschiedenen demonstriert, die eine potentielle Absolutsetzung eines Aspektes verhindern. Das Leben erscheint folglich als vielfältig, veränderlich und widersprüchlich; insgesamt ist es gerade diese Wechselhaftigkeit, die das Dasein bestimmt und ausmacht.

Das bisher gezeichnete Bild muß allerdings dahingehend modifiziert werden, daß neben Relativierungen auch deutliche Verstärkungen bestimmter Aspekte erkennbar sind, daß neben den ambivalenzstiftenden Facetten einzelner Motive ihre generelle Wertung (recht) konstant, d. h. eindeutig ist: So wird z. B. deutlich, daß Aufbruch und Einkehr, im weiteren Sinn auch als Entgrenzung und Beschränkung, Bewegung und Ruhe beschreibbar, als Grundgegebenheiten des Daseins angesehen und bejaht werden. Während z. B. der Traum als eigenständiges Phänomen wie auch in Kombination mit anderen Motiven insgesamt eine negative Wertung erfährt, impliziert das Wesensmotiv immer Positives. Auch werden auf den zweiten Blick Zusammenhänge des zunächst disparat Anmutenden sichtbar: beispielsweise stellen die verschiedenen Ausformungen des Wesensmotivs im Ich, in Göttlichem, in der Kunst, im Leben generell keinen Widerspruch dar, sondern im Gesamtzyklus wird deutlich, daß sie in der hier

¹⁴² Siehe DA, S. 129 und S. 131.

¹⁴³ Hier ist GERHARD zuzustimmen: „Aufeinander bezogene Gegensätzlichkeiten (Aufbruch – Einkehr) verhindern, daß eine Aussage absolut gesetzt wird.“ (Gerhard, C.: Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 57).

zugrunde liegenden bzw. zutage tretenden Weltanschauung eng zusammenhängen.¹⁴⁴ Insofern wird das Disparate ins Zyklusganze integriert; neben der Tendenz potenzierte Mehrdeutigkeit ist zugleich eine Tendenz deutlicher Wertung bestimmter Motive und ihrer Verknüpfungen erkennbar – und sei es, daß die Situations- und Stimmungsabhängigkeit unterschiedlicher Einschätzungen des Erlebten durch das Ich im Zyklus transparent wird. Neben der Komplexität der Darstellung und des Dargestellten ist also auch die ‚Einheit in der Vielfalt‘, die Stadler hinsichtlich Ibsens Werk als „jene höhere Einheit, die das schwankend Widerspruchsvolle verbindet“¹⁴⁵ kennzeichnet, in seinem eigenen Zyklus ersichtlich.

Inwiefern erweitert nun die Betrachtung des poetischen Ablaufes den bisherigen Erkenntnisstand? Die Präsenz fast aller Motive in allen vier Unterzyklen sowie variierende Plazierungen und Abfolgen der Motive im einzelnen bestätigen und bekräftigen die in den vorherigen Ausführungen festgestellte motivische Vielgestaltigkeit und Dislinearität. Die dislineare Anordnung der Motive zeigt sich z. B. in der Platzierung eines ‚reinen‘ Vorfrühlingsgedichts (vgl. DA, S. 135) nach einer Darstellung des Aufbruchs (vgl. DA, S. 131) oder eines Liebesgedichtes, in dem Rausch und Hingabe ‚vorfrühlingshaft‘ ersehnt werden, nach der Schilderung einer vollends befriedigenden Einkehr in der Liebe (vgl. DA, S. 151f.). Da die Motive inhaltlich nicht eindeutig aufeinander aufbauen, bildet diese nicht-lineare sukzessive Anordnung der Motive weniger einen Kontrast zum Inhalt, als daß sie als kongruent dazu anzusehen ist; sie wertet ihn nicht um, sondern betont die bereits gesamtzyklisch erkennbare Vielfalt motivischer Beziehungen.¹⁴⁶ Die Vielgestaltigkeit der motivischen Abfolge im Zyklus äußert sich zudem darin, daß einige Gedichte in Folge ein bestimmtes Motiv gestalten, es solcherart ausdifferenzieren, hervorheben und insgesamt verstärken¹⁴⁷, während diverse andere Gedichte in direkter Abfolge eher antithetisch aufeinander bezogen sind und einen relativierenden Effekt haben¹⁴⁸. Vielfach sind die motivischen Beziehungen auch nicht eindeutig bzw. erst auf den zweiten Blick zu erkennen. Diese versteckteren motivischen Sinnbezüge erweitern die Mehrdeutigkeit des semantischen Spielraumes und provozieren bekanntlich eine stärker synchron-ganzheitliche Sinnerschließung (bzw. -suche) des Lesers.¹⁴⁹

Die insgesamt überwiegend kontrastive bzw. deutlich differierende motivische Akzente setzende Anordnung läßt einen zwischen dem Verschiedenen schwankenden poetischen Ablauf erkennen. Indem die wichtigsten Momente dieses Verschiedenen als die Grundgegebenheiten des Daseins von Dynamik und Ruhe, Entgrenzung und Begrenzung charakterisiert werden können, die am deutlichsten in den beiden Hauptmotiven des Aufbruchs und der Einkehr verkörpert werden, läßt der poetische Ablauf – von einzelnen Divergenzen abgesehen – eine zyklische Lebensbewegung erkennen. Hinter den vielfältigen Darstellungen verschiede-

¹⁴⁴ Vgl. auch 5.4.

¹⁴⁵ Vgl. 5.1.1.

¹⁴⁶ GERHARDS Kontrastierung zwischen Oberflächen- und Tiefenstruktur als Konsequenz der Annahme einer solchen inhaltlichen Stufung wird hier also nicht zugestimmt (vgl. **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 56f.). Motivanordnung und Motivinhalte widersprechen sich nicht, sondern korrespondieren weitgehend.

¹⁴⁷ So z. B. hinsichtlich des Aufbruchmotivs am Ende von „Die Flucht“.

¹⁴⁸ Hier ist u. a. das dynamische Erneuerungsgedicht „Reinigung“ gegenüber dem resignativ-begrenzenden Gedicht „Ende“ (vgl. DA, S. 131f.) zu nennen oder die kontrastive Schilderung des schönen Traums in „Die Jünglinge und das Mädchen“ gegenüber der häßlichen Realität der verschmähten Huren in „Heimkehr“ (vgl. DA, S. 159f.).

¹⁴⁹ Vgl. 2.5.3.

ner Aspekte des Lebens verbirgt sich eine Grundvorstellung des Daseins, die bereits in der Betrachtung des motivischen Beziehungsgeflechtes insgesamt aufscheint, besonders aber in der Betrachtung des poetischen Ablaufes sichtbar wird als „Darstellung des Lebens in seinem Wechsel von Einkehr und Aufbruch, Form und Formüberwindung [...]. Die Gegensätze gehören unbedingt zueinander, ineinander; aus ihnen geht gemeinsam das Einheitliche des Lebens hervor.“¹⁵⁰ Die Integration des Verschiedenen in diese zyklische Lebensbewegung wird zusätzlich akzentuiert durch die nicht nur in der Gedichtanordnung im einzelnen wie auch innerhalb einiger Gedichte, sondern tendenziell auch in den Unterzyklen erkennbaren wechselnden motivischen Schwerpunkte von Bewegtheit und Beruhigung.¹⁵¹ Weder ist ein progressiv-teleologisches Vorwärtsschreiten erkennbar, noch ist ein endgültiges Ende dieser schwingenden Lebensbewegung abzusehen.

Abschließend ist jedoch darauf hinzuweisen, daß neben der dominierenden motivischen ‚Wiederkehr des Gleichen‘ auch Entwicklungsmomente vorhanden sind. Während Aufbruch und Einkehr besonders im ersten, aber auch im zweiten Unterzyklus primär als Antinomien erscheinen, treten sie gegen Ende des dritten und im vierten Unterzyklus verstärkt in Kombination, als paradoxe Einheit zusammengehöriger Polaritäten in Erscheinung. Dies kann so verstanden werden, daß das zu Beginn nur als Gegensatz Wahrgenommene immer mehr in seiner tieferen Verbundenheit erkannt wird. Zwar wird auch zu Beginn schon deutlich, daß Aufbruch *und* Einkehr wesentliche Aspekte des Daseins darstellen, doch wird ihre Zusammengehörigkeit erst in der Sukzession der Texte expliziter herausgestellt und verdichtet. Auch ist eine gewisse Entwicklung weg vom Traum und hin zum Leben zu nennen, die sich nicht nur in den Motivverbindungen des Traums, sondern auch in seiner Präsenz in den verschiedenen Unterzyklen äußert.¹⁵² Anhand dieser beiden Entwicklungsmomente kann eine leichte Akzentverschiebung festgehalten werden im Sinne einer Suche, die sich dem Ziel eines im Kern erkannten, ‚wahren‘ Daseins annähert. Die Teilnahme des lyrischen Subjekts an diesem zunehmend durchschauten und akzeptierten motivisch-zyklischen Wechsel des Daseins, demonstriert darüber hinaus eine grundsätzliche Haltung der Bejahung der solcherart wahrgenommenen und dargestellten Wirklichkeit.

5.4 Thematik

Da die Thematik bereits unter 4.6 und 5.3 definatorisch erläutert wird, bedarf es hier nur noch weniger Bemerkungen zu den Themen selbst und der gewählten Vorgehensweise. Wichtige Themenbereiche oder -schwerpunkte in *Der Aufbruch* sind: der Themenkomplex von Religiosität und Erotik, die gesellschaftliche Randgruppen und Minderheiten behandelnde soziale

¹⁵⁰ Gerhard, C.: Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 30.

¹⁵¹ Die Motivanalyse hat hierbei die deutlichsten Unterschiede hinsichtlich des ersten Teils, in dem die dynamischen Motive des Aufbruchs und des Vorfrühlings eine wichtige Rolle spielen und die Ablehnung des Traums *auch* eine Ablehnung des (erstarrt) Ruhigen impliziert und des letzten Teils ergeben, in dem das Einkehrmotiv tragende Funktion hat, das Fehlen des Rauschmomentes bei der Hingabe und die Konkretisation des Wesens als beständig-natürliches Ineinander von Aufbruch und Einkehr eine stärkere Beruhigung signalisieren.

¹⁵² Vgl. 5.3.4. Sowohl die Sehnsucht nach als auch die krasse Ablehnung des Traums in „Die Flucht“ offenbaren eine noch nicht gelöste Bindung des Ich. Diese Art der Beziehung zum Traum wird zunehmend weniger thematisiert bis das Traummotiv in „Die Rast“ gar nicht mehr auftaucht. Hierin wird eine sukzessive Befreiung vom Traum sichtbar.

Thematik sowie das Thema der Auseinandersetzung mit früherem künstlerischen Schaffen. Indem die Themenbereiche im Vergleich zu den Motiven abstraktere, komplexere inhaltliche Einheiten darstellen, tendieren sie – trotz sichtbarer Zusammenhänge – weniger zu den verschiedensten Kopplungen, erscheinen weniger ‚mobil‘ als die sich in diversen thematischen Kontexten unterschiedlich formierenden und kombinierenden Motive¹⁵³ und sind daher insgesamt weniger wichtig zur Erkenntnis der semantisch-strukturellen Feingliederung des Zyklus. Dies zeigt sich z. B. in den deutlich divergierenden Themenschwerpunkten in den vier Unterzyklen. Dieses Faktum bestimmt auch die Vorgehensweise: Analog der Motivanalyse werden die verschiedenen Aspekte eines Themas anhand mehrerer Gedichte dargelegt. Gedichte, die als zentrale Beispiele der Behandlung einer bestimmten Thematik gelten, werden entsprechend detaillierter untersucht. Themenverknüpfungen und -kombinationen sind hingegen (mit Ausnahme des Themenkomplexes von Religiosität und Erotik) weniger strukturprägend und stehen daher weniger zur Debatte. Allerdings ist die thematische Organisation des Zyklus insgesamt durchaus zu beachten. Entsprechend wird die Präsenz der verschiedenen Themen, ihrer spezifische Abfolge im poetischen Ablauf wie auch Berührungspunkte zwischen den verschiedenen Themen abschließend zusammenfassend erörtert.

5.4.1 Religiosität und Erotik

Da die Themenfelder des Religiösen und Erotischen in *Der Aufbruch* insgesamt oft verbunden sind, wie schon mehrfach festgestellt wurde¹⁵⁴, werden sie hier zunächst in ihrer Zusammengehörigkeit erläutert; darauf aufbauend werden jeweils auch Beispiele getrennten Auftretens dargelegt. Beide Bereiche werden hier sehr weit gefaßt: Während der Begriff der Religiosität alle möglichen Aspekte des Glaubens an bzw. des Thematisierens eines wie auch immer bestimmten – oder unbestimmten – sogenannten Göttlichen (sei es metaphysischer oder auch natürlicher Art) impliziert, umfaßt der Begriff des Erotischen in diesem Kontext alle möglichen Variationen der Liebe zwischen Mann und Frau: von der reinen Sexualität über zärtliche bis hin zur mehr platonischen Zuneigung zwischen den Geschlechtern.

5.4.1.1 Religiosität und Erotik in Kombination

Häufig dient die Umschreibung des Erotischen mit religiöser Begrifflichkeit einfach der Illustration der Intensität der Emotion bzw. des gesteigerten Gefühlserlebnisses – das Religiöse hat somit primär metaphorischen Charakter. So bilden z. B. die erotischen Phantasien in „Metamorphosen“ (DA, S. 126) den „blondverklärten Knabenhimmel“, und die Stärke der Enttäuschung dieser Phantasien wird entsprechend mit der Zeile „damals stürzte Göttliches zusammen“ veranschaulicht. Im Gedicht „In der Frühe“ wird das dem Ich zugewandte Gesicht der Geliebten „hostiengleich“ (DA, S. 149) genannt, und in „In diesen Nächten“ wünscht sich

¹⁵³ In manchen thematischen Kontexten tauchen bestimmte Motive besonders häufig auf, aber sie können grundsätzlich in verschiedenen Bereichen (in variierenden Kombinationen) auftauchen. Diesbezügliche motivische Besonderheiten werden im folgenden entsprechend erwähnt. Zur Funktionalität der Motive hinsichtlich der Thematik generell bemerken ausgewiesene Themenforscher: „Motive stützen, unterstreichen, vergegenwärtigen und klären die thematische Organisation von Texten. Sie stellen ein Netz von Beziehungen her, die der Aufnahme, Verarbeitung und Umwandlung begrifflich abstrakter Information [...] dienen. Sie lösen Assoziationen aus, die den Einzugskreis eines Themas kennzeichnen.“ (Daemmrich, H. S. und I.: Themen und Motive in der Literatur, a. a. O., S. XIX.)

¹⁵⁴ Vgl. z. B. Eberling, R. D.: Studien zur Lyrik des Expressionismus, a. a. O., S. 95; vgl. Schneider, K. L.: Die Dichtungen Ernst Stadlers, a. a. O., S. 872.

das Ich, durch die Liebesvereinigung sozusagen neu geboren zu werden und möchte „sehnsüchtig blühend über deinem Leibe auferstehn“ (DA, S. 152). Die Beispiele verdeutlichen, daß die hier gemeinte Religiosität im Zusammenhang mit Erotik keine tatsächliche konfessionelle Glaubensrichtung meint, sondern daß allein ein religiöses Wortfeld den Kern der Erotik trifft, ihre quasi sakrale Qualität zum Ausdruck bringen kann. Sinnliches Erleben ist dem lyrischen Subjekt derart kostbar und so heilig, daß nur Worte und Bilder einer gleichsam übersinnlichen Sphäre das Gefühle adäquat erfassen können.¹⁵⁵ Will man hier von einer Glaubensrichtung sprechen, ist sie wohl am treffendsten als Pantheismus zu charakterisieren, in dem das Leben allgemein – und hier im besonderen der elementare Lebensbereich der Sexualität – als göttlich verstanden wird. Sogesehen kann man über die Verwendung religiösen Wortschatzes hinaus also auch von sinnlich-religiösem Erleben des Ich sprechen.

Nicht nur die unmittelbare erotische Erfahrung oder Vorstellung assoziiert sich mit religiöser Empfindung oder Beschreibung. So wird ein tiefer, existentieller Zusammenhang dieser beiden Sphären als Manifestationsformen der fundamentalen Lebensbewegung generell in den letzten Zeilen von „Fahrt über ...“ (DA, S. 169) deutlich, in dem „Zeugungsfest“, „Wollust“ und „Gebet“ ineinander übergehen. Auch in „Meer“ (DA, S. 175) verbinden sich „Ewiges“ und „Nacktes“, das Meer ist zugleich „kämpfender Choral“ und „Mutterschoß“. In „Entsühnung“ ist ebenfalls weniger das erotische Erlebnis ausschlaggebend für die Verwendung religiöser Metaphern als das „heilige Herz“ (DA, S. 144) der Geliebten, das erst den Wunsch des Ich nach der Vereinigung mit ihr hervorruft. Auch das sinnlich-schöne Bildnis der Portalfigur der Synagoge steht „in Gottes Brudernähe“ (DA, S. 185). Schönheit, Lebensnähe und hier besonders auch „Niedrigkeit“ vereinen sich mit Gottesnähe.

Die Gottesnähe oder Nähe zum Lebensursprünglichen in Verbindung mit der ‚Niedrigkeit‘ der Prostituierten wird besonders in der „Tage“-Reihe (vgl. DA, S. 121-124) deutlich. Die als Erniedrigung angesehene bzw. erlebte Vereinigung des Ich mit der Hure bedeutet zugleich seine Erhöhung, ein ekstatisches Glücksgefühl und ein verstärktes Lebensgefühl.¹⁵⁶ Stellvertretend für viele Autoren sagt HAUPT: „Die immense Sucht nach Lebensintensität nimmt den Weg durch menschliche Tiefen, weil hier – nach Stadlers Meinung – die kreatürliche, existentielle Schicht zutage tritt.“¹⁵⁷ SCHNEIDER stellt fest: „Durch den Nachvollzug allen Leids und Elends versucht der Dichter der vollen Mächtigkeit des Lebens teilhaftig zu werden, und auch vom Schmerz noch nährt sich sein Lebenshunger“¹⁵⁸; die eigene Demütigung durch den Kauf körperlicher Liebe stellt sich als „Läuterung, als Lust des Sichverlierens“¹⁵⁹ heraus. KOHLSCHMIDT meint, die Dirne – und die Verbindung mit ihr – gehöre hier „nicht nur zum Dasein, sondern auch zur vollen Selbstverwirklichung“¹⁶⁰. Die Prostituierte reizt das Ich also nicht als Lustobjekt; die intime Begegnung mit ihr bedeutet vielmehr

¹⁵⁵ Vgl. **Martens, G.:** Vitalismus und Expressionismus, a. a. O., S. 172.

¹⁵⁶ Ein ähnliches religiöses Glückserlebnis durch eigene Erniedrigung äußert sich auch in einigen Gedichten Werfels, so z. B. in „Welche Lust auf Erden denn ist süßer“ (vgl. **Benn, G. (Hrsg.):** Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, a. a. O., S. 99).

¹⁵⁷ **Haupt, J.:** Ernst Stadler und Hugo von Hofmannsthal, a. a. O., S. 100.

¹⁵⁸ **Schneider, K. L.:** Die Dichtungen Ernst Stadlers, a. a. O., S. 871.

¹⁵⁹ Ebd., S. 872.

¹⁶⁰ **Kohlschmidt, W.:** Die Lyrik Ernst Stadlers, a. a. O., S. 42.

„Erniedrigung und Schmach“ (DA, S. 121).¹⁶¹ So bemerkt auch GIER, daß die sexuelle Vereinigung mit der Dirne „als erniedrigend und abstoßend empfunden [wird], nicht als unbefangenes Sichhinwegsetzen über moralische Vorurteile und Hemmungen.“¹⁶² Der Wunsch, „Sicherheit der Frommen, Würde der Gerechten anzuspüren“ (DA, S. 122) zeigt zwar, daß *auch* die Überwindung moralischer Normen bezweckt wird, der vorrangige Grund der sexuellen Vereinigung liegt jedoch in der Selbsterniedrigung, der Hingabe an ‚Ekles‘ – eine Haltung, die in die glückliche Erfahrung „Gottes tausendfache[r] Nähe“ (DA, S. 121) mündet.

Sieht man nun den Ursprung des Verhaltens des Ich in der Erwartung dieses masochistisch anmutenden Glückes, so erscheint die Handlung vor allem als Lebenshunger und Selbstverwirklichung, demnach als letztlich egoistisch motiviert. Versteht man hingegen den ‚Drang sich zu zerbrennen‘, d. h. die eigene Selbstaufgabe, den Wunsch, daß Hochmut und Härte „zergehn“ (DA, S. 123) als eigentliches Ziel des Ich, so erscheint sein Handeln als ethisch motiviert, eine Deutung, die durch die nicht genuin erotische, sondern religiöse Qualität der Glückserfahrung unterstrichen wird: „Die ‚Sünde‘, der Umgang mit Dirnen, sittlich verwerfliches und als solches bezeichnetes Tun wird zum Gegenstand einer sittlichen Verpflichtung gemacht, als sittliche Leistung und als erstrebenswert ausgegeben.“¹⁶³ Eine Umwertung konventioneller Religiosität findet hier statt. Beide Deutungen haben ihre Berechtigung: sowohl eine ‚egoistische‘ Intention gesteigerter Lebensintensität als auch eine ‚altruistische‘ sittliche Intention des Sich-Verschenkens sind erkennbar und zudem eng miteinander verknüpft. Dies verdeutlichen besonders die letzten Zeilen von „Tage II“, in denen das Ich den Drang fühlt, „Trübem, Ungewissem, schon Verlorne[m] mich zu schenken, mich zu weihen, / selig singend Schmach und Dumpfheit der Geschlagenen zu fühlen, / mich ins Mark des Lebens wie in Gruben Erde einzuwühlen“ (DA, S. 122). Insgesamt läßt sich in *Der Aufbruch* feststellen, daß sexuelles Erleben – sei es erotisch, vitalistisch oder ethisch motiviert – gleichzeitig meist auch religiöses Erleben bedeutet. Als fundamentale Lebenskraft erhält die Sexualität durch die verherrlichende Haltung gegenüber dem Leben generell einen gleichsam göttlichen Status.

Abschließend soll – als kleiner Exkurs, der durch die indirekte Bestätigung und Bekräftigung des zuvor Ausgeführten gerechtfertigt erscheint – eine Ansicht, die dem bisher Festgestellten grundlegend widerspricht, etwas detaillierter erörtert werden. MINATY trennt nicht nur zwischen dem Gebrauch eines religiösen Wortschatzes und religiösem Erleben, sondern deutet auch die religiöse Erfahrung geradezu als Gegensatz einer sexuellen Erfahrung, indem er die „These von der Verquickung religiöser und erotischer Elemente“ als „abwegig und lebensfremd“ bezeichnet.¹⁶⁴ Richtig ist sicherlich, daß der religiöse Wortschatz vor allem die Intensität des Empfindens unterstreicht, ein Empfinden allerdings, daß wie oben gesagt im Sinne

¹⁶¹ Wenn man so will, werden hier die Rollen vertauscht: nicht die Prostituierte ist das ‚Opfer‘, sondern der ‚Täter‘, der Mann. Bereits SCHUMANN merkt dies kritisch an: „A crude form of human exploitation receives the glamor of sacrifice.“ (Schumann, D. W.: Ernst Stadler and German Expressionism, a. a. O., S. 525.)

¹⁶² Gier, H.: Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich, a. a. O., S. 274.

¹⁶³ Ebd., S. 276.

¹⁶⁴ Minaty, W.: Ernst Stadler und die erotische Motivik in seiner ‚Aufbruch‘-Dichtung, in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft, Jg. 5, 1974, S. 37.

einer Religion des (vitalen) Lebens durchaus auch als religiös beschrieben werden kann. Ob diese Heiligung des Lebens dabei über-sinnliche Qualität hat, d. h. durch ein „das Liebeserlebnis transzendierendes Element“¹⁶⁵ bereichert wird oder ob das Liebeserlebnis allein in seiner Sinnlichkeit als ‚heilig‘ erfahren wird, sei dahingestellt.

MINATYS Argumente sind nicht überzeugend. So ist z. B. die Selbstkasteiung in „Tage IV“ nicht als Schuldbewußtsein für die sexuelle Vereinigung mit der Dirne zu deuten¹⁶⁶, was dadurch einsichtig wird, daß die Aussage des lyrischen Ich, das in der selbsterniedrigenden Vereinigung mit der Dirne „Gottes tausendfache Nähe“ und „Himmelsreinheit“ (DA, S. 121) erfährt, nirgends zurückgenommen wird. Auch wird der Bezug der Selbstgeißelung auf das Schuldbewußtsein des vorangehenden Gedichts deutlich. Durch direkte Anknüpfung mit „Dann“ (DA, S. 124) und durch die inhaltliche Anknüpfung mit dem Wunsch, sich durch eigene Qual an alle Welt zu verschenken, erscheint die Geißelung als logische Folge des Schuldbewußtseins. Dieses bezieht sich jedoch eben nicht auf das vorangehende sexuelle Erlebnis, sondern auf die noch zu hochmütige, zu wählerische Haltung, überspitzt formuliert auf die noch unzureichende Liebe zur Hure (u. a.). So lautet die erste Zeile von „Tage III“: „Ich stammle irre Beichte über deinem Schoß“ und die 6. bis 8. Zeile geben den Grund der ‚Beichte‘ an: „O sieh, noch bin ich ganz nicht aufgesperrt, / noch fühl’ ich, wie mir Haß zur Kehle steigt, / und vielem bin ich fern und ungeneigt“ (DA, S. 123). Die hier angesprochene „Madonna“ kann aus dem Kontext heraus zudem durchaus als eine Überhöhung der Dirne verstanden werden. Im zyklischen Zusammenhang wird zwar deutlich, daß die sexuelle Erfüllung gemessen am Wunsch einer *absoluten* Befriedigung unerfüllend bleibt; auch wird die sexuelle Gier einmal, bezeichnenderweise aus der Perspektive eines jungen Mönchs, der „tiefre[n] Wollust“ (DA, S. 161) religiöser Natur gegenübergestellt; sie wird jedoch insgesamt als momentan-lebensechte Erfüllung durchaus bejaht und positiv dargestellt.¹⁶⁷

5.4.1.2 Erotik

Vor allem die Rauscherfahrung in Verbindung mit Sexualität verleiht der Erotik gleichsam religiösen Charakter. Das Thema ekstatisch-triebhafter Sexualität ist dabei für viele expressionistische Liebesgedichte kennzeichnend, oft auch im Sinne eines Affronts gegen die herrschende Moral und die Rationalisierung des Lebens.¹⁶⁸ Die Thematik einer rein körperlichen

¹⁶⁵ **Schneider, K. L.:** Die Dichtungen Ernst Stadlers, a. a. O., S. 873.

¹⁶⁶ Vgl. **Minaty, W.:** Ernst Stadler und die erotische Motivik in seiner ‚Aufbruch‘-Dichtung, a. a. O., S. 37.

¹⁶⁷ Abgesehen von der Gegenüberstellung von Religiosität und Erotik wirkt auch die ständige Verwechslung von lyrischem Ich und der Person Stadlers befremdlich. Einerseits kritisiert MINATY einen anderen Literaturkritiker, sich „zum Richter über Verwerfliches und Tugendhaftes aufzuspielen“, andererseits maßt er sich aber an, *Stadlers* Sexualität psychoanalytisch zu durchschauen, indem er z. B. behauptet, daß Stadler im Gedicht „Metamorphosen“ „seine eigene Entwicklung retrospektiv nachempfindet“ (**Minaty, W.:** Ernst Stadler und die erotische Motivik seiner ‚Aufbruch‘-Dichtung, a. a. O., S. 38) und daß die dort beschriebenen ‚traumerschaftern Frauen‘ Stadlers „infantile[s] Sexualgebaren und seine Frustration durch die Inzestschranke offenkundig [machen].“ (Ebd., S. 39.) Der Eindruck einer nicht am tatsächlichen Text orientierten, sondern eigene tiefenpsychologische Erkenntnisse anhand eines literarischen Werkes explizieren wollenden Deutung verstärkt sich dadurch, daß MINATY in allen möglichen Gedichten Sexuelles entdeckt, wobei dies entweder völlig unpassend scheint oder nur eine mögliche Deutungsweise neben anderen darstellt (vgl. z. B. ebd., S. 38). So ist u. a. die Deutung von „mein Geliebtes“ im Gedicht „Trübe Stunde“ (DA, S. 129) als die Geliebte, die verletzt wird, unwahrscheinlich, da das Gedicht nur von der eigenen Seele, vom eigenen Leben handelt und da dementsprechend auch das Ich selbst mit „strömend tiefen Wunden“ erwacht. Zur Kritik an psychoanalytischer Textauslegung vgl. auch **Adorno, T. W.:** Ästhetische Theorie, a. a. O., S. 18f.

¹⁶⁸ Vgl. **Vietta, S. (Hrsg.):** Lyrik des Expressionismus, a. a. O., S. 180.

Liebe ohne Rausch und religiöse Wortwahl beschreibt hier dagegen des öfteren die nüchterne Erkenntnis des Ungenügens an dieser Art von Liebe. So erkennt das Ich in „Was waren Frauen“, daß die angestrebte absolute Erfüllung ein „Traum“ (DA, S. 130) ist, der sich allein in der Sexualität nicht verwirklicht. In „Metamorphosen“ wird diesem Traum eine Alternative in einer unsinnlicheren Variante der Zuneigung, in gemeinsamer beruhigter Hingabe ans Leben gegenübergestellt (vgl. DA, S. 127). Das Fehlen von „Lust und Gier“, wenn der Traum, der „Trug der Nacht“ vorüber ist, zeigt sich in „Heimkehr“ (DA, S. 160). In „Der Aufbruch“ begehrt das Ich „wollüstig“ (DA, S. 139) die Weichheit des lustvollen Traums. In „Worte“ werden entsprechend die erotischen Worte begehrt (vgl. DA, S. 119). Das Auftauchen des Traummotivs im Themenbereich des Erotischen im weitesten Sinn kennzeichnet vor allem die Schönheit des Erotischen und die Unzulänglichkeit dieser Schönheit allein, die nicht zugleich auch das (sogenannte) Wahre und Gute bedeutet.

Das Fehlen von Rauschhaftigkeit und religiösem Moment im Gedicht „Glück“ zeigt eindeutig, daß die „Liebe“ (DA, S. 151) an sich genügt, um glücklich zu machen, daß ein mögliches ‚transzendierendes Element‘ nicht benötigt wird. Das Wort ‚Liebe‘ deutet hier eine tiefere als nur sexuelle Verbindung an. Die Sinnlichkeit dieser Liebe ist jedoch auch erkennbar, da das Ich den Herzschlag der Geliebten spürt: demnach bedeutet ganzheitliche Liebe Glück. Eine Liebesbeziehung ist auch im Gedicht „*Lover's Seat*“ (DA, S. 141) erkennbar. Die sinnliche Komponente wird im engen Körperkontakt von Ich und Du sichtbar: „Du ruhst an mich gedrängt“. Die geistige Beziehung zeigt sich darin, daß das Ich die wahren Gefühle des Du hinter dessen lachender Maske erkennen kann: „Doch tief mich beugend seh' ich wie im Glück erstarren dein Gesicht / und dumpfe Schwermut hinter deinen Wimpern warten und das nahe Ende.“ Eine umfassende Analyse dieses Gedichts, in dem sich Liebes- und Todesthematik verbinden, ist von FROEHLICH geleistet worden.¹⁶⁹ Allerdings sind gerade die zitierten Endzeilen auch anders als dort interpretierbar. FROEHLICH meint: „Der Dichter spricht von einer Erstarrung ‚wie im Glück‘. Die Todesahnung wird positiviert; das Liebeserlebnis verhält in einem permanenten Glückszustand, es überdauert den Tod.“¹⁷⁰ Der Ausdruck „wie im Glück“ positiviert hingegen nicht die Todesahnung, sondern dient der starken Kontrastierung von schönem Schein und trauriger Realität, er stellt eine Illusion dar, die jedoch aufgehoben wird durch die folgende „Schwermut“ und „das nahe Ende“. Unterstützt wird diese Lesart auch durch das Vergleichspartikel ‚wie‘, das aussagt, daß hier kein tatsächliches Erstarren im Glück gemeint ist, daß dies Erstarren nur auf den ersten Blick damit verwechselt werden kann – auf den zweiten Blick wird die Schwermut in den Augen der Geliebten sichtbar! Anders als das ‚wie‘, das einen bildlichen Vergleich einleitet und eine Gleichsetzbarkeit des Bildlichen mit dem Bezugsgegenstand impliziert, indiziert dieses ‚wie‘ gerade den Gegensatz. Die Liebe siegt somit nicht über den Tod, sondern ist ihm unterworfen.

Die Beispiele der verschiedenen Darstellungen von Aspekten des Themas Erotik zeigen, daß ganzheitliche Liebe insgesamt dauerhafter ist bzw. dauerhaftere Erfüllung verheißt als das

¹⁶⁹ Vgl. **Froehlich, J.:** Liebe im Expressionismus. Eine Untersuchung der Lyrik in den Zeitschriften *Die Aktion* und *Der Sturm* von 1910-1914, New York 1990, S. 63-67.

¹⁷⁰ Ebd., S. 67.

ekstatische Erlebnis der Sexualität allein – das aber durchaus auch seine Berechtigung hat. Besonders das zuletzt thematisierte Gedicht, aber auch Gedichte wie „Fernen“ (vgl. DA, S. 143) oder „Gang in der Nacht“ (vgl. DA, S. 147) legen dar, daß allerdings auch sinnlich-geistige Liebe vergänglich ist, durch den nahenden Tod (oder anderes) beendet werden kann und somit letztlich ebenfalls nur ein begrenztes Glück ermöglicht.

5.4.1.3 Religiosität

Wie Erotik ist auch Religiosität ein wichtiges Thema des Expressionismus insgesamt: Laut ANZ und STARK wird „die religiöse Sehnsucht als elementarer Drang nach Sinn als ein nach-nihilistischer Metaphysikbedarf zum zentralen Thema des expressionistischen Gedichts.“¹⁷¹ Ein zentrales Gedicht ‚religiöser Sehnsucht‘ bei Stadler, in dem das erotische Moment fehlt¹⁷², ist „Gegen Morgen“ (DA, S. 125). Hier wird der äußere Aufbruch gemieden zugunsten eines inneren Aufbruchs; eine stille Einkehr in die Dunkelheit der Kirche wird dem anbrechenden Tag vorgezogen: „vor der vorgeahnten Zukunft lärmenden Tages weicht er [das Ich] in die verlassene Nacht zurück der Kathedralen, in die Einfalt des Glaubens und seiner Handlungen.“¹⁷³ Tatsächlich sind weniger bestimmte Inhalte des Glaubens angesprochen, als daß sich das Ich nach den Ritualen des Glaubens sehnt, an die es sich rückerinnert: „Inbrunst eingelernter Kinderworte! / Gestammel unverstandner Litaneien“. Weiterhin sehnt es sich nach der Zugehörigkeit und Sicherheit der Gruppe, der Glaubensgemeinschaft: „eng im Zug der Weiber“ und „ungekannt im Zug der Gläubigen“. Die Enge und Geborgenheit des Glaubens, die Ausrichtung auf ein einziges Ziel – „O, alles von sich tun, und nur in Demut auf das Wunder der Verheißung warten!“ – steht im Gegensatz zum technisierten, komplexen und als bedrohlich empfundenen Stadtleben (vgl. z. B. die fauchenden Vorstadtbahnen) und trägt regressive Züge. Ruhe, Dunkelheit und Einfalt des Glaubens ermöglichen eine erwartende Offenheit gegenüber dem (hier) Wesentlichen des Glaubens, die im ‚äußeren‘ Aufbruch nicht möglich wäre. Dort sind tagtäglich „Straßen, Brücken wieder von Gewühl und Lärm versperrt“, ein Faktum, das symbolisiert, daß die laute Vielfalt und Oberflächlichkeit technisierten Großstadtlebens Wege zwischen Menschen und Göttlichem verbaut.

Aufgrund des Kontrastes, der in diesem Gedicht zum sonst oft erwünschten Aufbruch besteht und aufgrund der Ausrichtung auf ein Göttliches, Metaphysisches wird „Gegen Morgen“ von einigen Interpreten als Rückfall in symbolistische Sphären, als Sehnsucht nach jenem Traum gedeutet, der vom Leben abgeschieden ist.¹⁷⁴ Allerdings ist die Sphäre des Glaubens von der des Traums doch zu unterscheiden. So will das Ich nicht losgelöst von anderen Menschen in fernen, schönen Sphären schweben, sondern sucht die Gemeinschaft realer Menschen; die Ausrichtung ist kein weltfremdes und menschenleeres Paradies. Diese Interpretationstendenz vertritt z. B. SCHIROKAUER: „Der Aufbruch des Morgenlichtes weckt nur heftiger

¹⁷¹ Anz, T.; Stark, M. (Hrsg.): Expressionismus, a. a. O., S. 632.

¹⁷² Man könnte höchstens im Vergleich des Lichtstrahls mit dem „Haar von unsrer lieben Frauen“ am Ende des Gedichts einen erotischen Anklang entdecken.

¹⁷³ Schirokauer, A.: „Gegen Morgen“ von Ernst Stadler, in: *begegnung mit gedichten*. 66 interpretationen vom mittelalter bis zur gegenwart, 3. Aufl., Bamberg 1977, S. 245.

¹⁷⁴ Vgl. z. B. Gerhard, C.: *Das Erbe der ‚Großen Form‘*, a. a. O., S. 46; vgl. Hucke, K.-H.: *Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik*, Tübingen 1980, S. 89.

Sehnsucht nach dem Anbruch des ewigen Lichtes“¹⁷⁵. Sogesehen bildet der ersehnte Rückzug in die Dunkelheit der Kathedrale weniger einen Gegensatz zum äußeren „Tag“ als vielmehr eine Transzendenz desselben, ein ‚Darüber hinaus‘. Dies wird auch dadurch deutlich, daß die Lichtmetapher des Tages auch in der „Nacht der Kathedralen“ auftaucht, allerdings transzendiert zum „Schein“. Läßt man allein das empirisch Wahrnehmbare des Lebens gelten, so deutet die hier beschriebene Sehnsucht tatsächlich auf eine dem Traum vergleichbare Scheinwelt hin. In verschiedenen Gedichten von *Der Aufbruch* wird jedoch ein anderes Lebensverständnis deutlich, in dem ein religiös bestimmtes Transzendentes als zugehörig zum Leben, ja als tiefere Wahrheit des Lebens betrachtet wird.¹⁷⁶ Dieses Verlangen über das Alltägliche hinaus ist somit nicht als Flucht in den Traum gedacht, sondern stellt ein zentrales menschliches Bedürfnis nach Einkehr dar und bildet somit das Gegengewicht zu einem allzu stürmischen und gewaltigen Aufbruch. So schreibt auch VIERING: „Die Denunzierung dieses ‚metaphysischen Bedürfnisses‘ als ‚Wirklichkeitsflucht‘, ‚Regression‘ entspricht einem Wirklichkeitsverständnis, das jedenfalls ein anderes ist als das Stadlers selbst.“¹⁷⁷ Dennoch gilt festzuhalten, daß die Wendung zur ‚Einkehr‘ des Glaubens hier nur als Wunsch geäußert wird, zurück in die heile Welt der Kindheit, die jedoch endgültig verlassen wurde, eine Sehnsucht der Erinnerung, die aber nicht real eingelöst wird, die also dem tatsächlichen ‚aufbrechenden‘ Tag weichen wird.

Während im ersten Gedichtbeispiel vor allem spezifisch katholische Glaubenselemente dargestellt werden (Heiligenbilder, Kathedrale, Maria), finden oft auch Bilder aus dem christlichen Glauben allgemeine Verwendung. Anspielungen auf christliche Glaubensinhalte finden sich mehrfach, wenn eine Erneuerung thematisiert wird. So ist das Ich in „Reinigung“, das den Neuanfang wagt, „wie mit Auferstehungslicht umhangen“ (DA, S. 131). Eine Auferstehung kündigt sich per Titel auch im Gedicht „Resurrectio“ an, in dem die Wiedergeburt der Erde nach der untergehenden Sintflut – „Nun wird die Erde neu“ (DA, S. 136) - die Erneuerung des Ich versinnbildlicht. Eine neue Sicht der Welt eröffnet sich dem Ich auch in „Die Befreiung“, in dem viele religiöse Vokabeln dessen ‚Befreiung‘ beschreiben (vgl. DA, S. 157). Der partiell metaphorische Charakter religiöser Thematik weist darauf hin, daß diese Gedichte keine christliche Lyrik darstellen.¹⁷⁸ Im Unterschied zur biblischen Auferstehung handelt es sich hier nicht um eine Wiedergeburt in ein jenseitiges Dasein, sondern im Gegenteil um eine verstärkte Zuwendung zum irdischen, diesseitigen Dasein, wie die oft mitverwendeten Metaphern des Landes, Wassers und der Sonne verdeutlichen. Ähnlich wie der ‚Spruch‘ individuell umgedeutet wird¹⁷⁹, erfährt auch religiöses Geschehen eine ganz persönliche Umformung. Zudem wird hier deutlich, daß nicht nur das Motiv der Einkehr (bzw. das des Traums) im Kontext religiöser Thematik auftaucht, sondern auch das des Aufbruchs.

¹⁷⁵ Schirokauer, A.: „Gegen Morgen“ von Ernst Stadler, a. a. O., S. 246.

¹⁷⁶ Vgl. z. B. „Der Morgen“ (DA, S. 165). Im Unterschied zum Traum wird ein religiös bestimmtes Wesentliches außerdem nie negativ beschrieben.

¹⁷⁷ Viering, J.: „Aufbruch“ und „Einkehr“, a. a. O., S. 197.

¹⁷⁸ Vgl. Schulz, E. W.: Zeiterfahrung und Zeitdarstellung in der Lyrik des Expressionismus, in: Ders.: Wort und Zeit. Aufsätze und Vorträge zur Literaturgeschichte, Neumünster 1968, S. 147. Das Erneuerungserlebnis ist folglich nicht, wie WOLFE meint, „[a] positive acceptance of a loving and suffering god“ (Wolfe, D. S.: Ernst Stadler's *Aufbruch*: Rejection or Renewal?, in: *Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages*, 1988, S. 60), sondern eine Bejahung des Lebens, deren Intensität in religiöser Metaphorik ausgedrückt wird.

¹⁷⁹ Vgl. 5.3.6 dieser Arbeit.

Einer affirmativen Vermittlung christlicher Glaubensinhalte widerspricht auch ein Gedicht wie „Zwiegespräch“ (DA, S. 133). Suche und Ruf nach Gott im Labyrinth eines ‚versprengten Lebens‘ bleiben unbeantwortet, Gott bleibt stumm: „Und keine Antwort kommt.“ Der traditionelle Glaube bietet keinen Halt mehr: „die alten Demutsformen und -übungen nützen nicht mehr“, der Glaube hat keine Kraft mehr, eine „sich verlierende Existenz, die sich den Reizpunkten der Welt anheimgegeben hat“¹⁸⁰, aufzufangen. Die Rolle Gottes wird vielmehr vom Menschen selbst übernommen: „Dir selber alles: Fegefeuer, Himmelfahrt und ewige Wiederkehr“. Dennoch lassen sich Überbleibsel eines Glaubens an ein Transzendentes feststellen, wie die Analyse des Gedichts „Gegen Morgen“ zeigte. Auch in „Segnung“ ist noch von Gott die Rede, der sich hier durch liebende Menschen offenbart (vgl. DA, S. 155). In den Gedichten, die sich mit Gestalten des Mittelalters befassen, wird ebenfalls Gottesglaube sichtbar. So hat Simplicius sein Leben für Gott gelebt und fürchtet sich nicht, „wenn er einst mich ruft, vor seinen Stuhl zu treten“ (DA, S. 164). Auch die legendäre Bildhauerin der Portalfiguren betätigt sich schöpferisch, um „Gott zu loben“ (DA, S. 185). In „Parzival vor der Gralsburg“ wird die Existenz Gottes ebenfalls nicht bezweifelt (vgl. DA, S. 156). Der in diesen Gedichten geäußerte Gottesglaube ist jedoch verständlich aus der Sicht der mittelalterlichen Figuren, die zwar gewissermaßen modifiziert werden, doch durchaus Bezüge zur damaligen Zeit erkennen lassen und keinesfalls losgelöst von ihrem stark religiös geprägten Umfeld dargestellt werden. Das religiöse Moment ist zudem sekundärer, als eine realistische Schilderung es erfordern würde.¹⁸¹ Auch hier findet eine Umwertung konventioneller Religiosität statt im Sinne einer Heiligung des Lebens selbst bzw. einer Umsetzung religiöser Werte wie desjenigen der Demut in die Lebenspraxis¹⁸² und in lebensnahe Kunst.

Zusammenfassend lassen sich also Relikte des ‚alten‘ Gottesglaubens und Äußerungen diesbezüglicher Sehnsucht ebenso finden wie Ausdrucksformen des Verlustes dieses metaphysischen Glaubens. Das Ich muß sich selbst die Antwort auf die Frage nach dem Lebensinn geben. Eine neue Form der Religiosität ist zu erkennen, die zwar Bilder traditionellen, christlichen Glaubens verwendet, aber sie auf das eigene Ich, das Leben generell, auf Natur und Kunst bezieht. So feiert das Ich z. B. seine eigene Erneuerung als ‚Auferstehung‘, als religiöses Erlebnis. Eine pantheistische bzw. säkularisierte Religiosität löst die traditionelle Religion ab. Indem die Thematisierung des Religiösen oft so eng verknüpft ist mit der Darstellung essentiellen, wesenhaften Lebens zeigt sich (neben dem zuvor konstatierten Auftauchen des Einkehr-, des Aufbruchs- und auch des Traummotivs) eine verstärkte Verwendung des Wesensmotivs in diesem thematischen Kontext.

5.4.2 Soziales

Die Behandlung sozialer Thematik umfaßt primär die Schilderungen sozialen Elends und gesellschaftlicher Randgruppen, die besonders in Gedichten des Unterzyklus „Die Spiegel“ zu

¹⁸⁰ Beide Zitate stammen aus: **Strohmeyer, K.:** Zur Ästhetik der Krise, a. a. O., S. 287.

¹⁸¹ SCHNEIDER weist darauf hin, daß die Weltbejahung von Stadlers Simplicius bei Grimmelshausen von Reue verdrängt wird; auch bei Stadlers Parzival entdeckt er eine Verschiebung der „Akzente vom Religiösen auf das Weltliche“ (**Schneider, K. L.:** Die Dichtungen Ernst Stadlers, a. a. O., S. 878).

¹⁸² Vgl. hierzu 5.4.2 und auch 5.4.4, in dem die Berührungspunkte der verschiedenen Themen skizziert werden.

finden sind. Die Beschreibung von Menschentypen, welche „eine Abweichung von der herrschenden ‚bürgerlichen‘ Norm konnotieren“¹⁸³, ist im Frühexpressionismus insgesamt verbreitet. ANZ stellt fest, daß hierbei die reale Misere gesellschaftlicher Randgruppen wenig interessiert, statt dessen werden die Außenseiter „zum literarischen Zeichen funktionalisiert, das die pathologische Befindlichkeit der *eigenen* Existenz zum Inhalt hat“¹⁸⁴. Inwieweit dies auf Stadlers Zyklus zutrifft, wird im folgenden verdeutlicht, indem sowohl einige Schilderungen der Mißstände und Menschengruppen, als auch die Haltung des lyrischen Subjektes demgegenüber untersucht wird.

„Die Befreiung“ (DA, S. 157) ist das erste Gedicht des dritten Teils, in dem verschiedene Randgruppen aufgelistet werden: „In Not Gescharrte, Bettler, Säufer, Dirnen und Verbannte / wurden mein lieb Geschwister.“ Weiter heißt es: „Meine Demut kniete vor dem Licht, das fern in ihren Augen brannte, / und ihre rauhen Stimmen schlossen sich zum himmlischen Konzert.“ Schon diese beiden Sätze indizieren, daß die soziale Thematik hier nur sekundäre Bedeutung hat. Im Vordergrund steht – ähnlich wie in der „Tage“-Reihe – das subjektive Erlebnis des Ich; nicht das reale Elend der genannten Personen, sondern ihre positive Bedeutung für das lyrische Subjekt, das in der Verbindung mit ihnen Selbstentgrenzung und Glück erfährt.¹⁸⁵ Die idealisierte Wahrnehmung des Lichtes ihrer Augen und ihrer Stimmen als ‚Konzert‘ verdeutlicht die Loslösung von der Realität zugunsten eines diese (wiederum religiös) überhöhenden, ekstatischen Erlebens. Eine nicht nur unrealistische, sondern auch undifferenzierte und im Grunde elitäre Betrachtung äußert sich in einer Auflistung, die recht verschiedene Menschengruppen ‚in einen Topf wirft‘ und mit einem Stempel – gesellschaftlich Geächtete – versieht. Ihre Gefühle werden nicht befragt; ihre reale Not wird im Rausch ihrer Gemeinschaft negiert; „Liebe“ und „Demut“¹⁸⁶ des Ich bleiben an der Oberfläche; die Ichbezogenheit überwiegt. Zumindest bezüglich dieses Gedichtes erscheint MUSCHGS Feststellung als zutreffend: „Bei Stadler oder Werfel ist das Mitleiden mit den Opfern der ungerechten Gesellschaftsordnung noch eine Form des ästhetischen Selbstgenusses“¹⁸⁷.

In den meisten Gedichten dieser Thematik tritt das Ich allerdings stark hinter die Beschreibung sozialer Mißstände zurück. Hier ist dementsprechend auch kein ‚ästhetischer Selbstgenuß‘ mehr feststellbar. Eines dieser Gedichte ist „Abendschluß“ (DA, S. 170f.), in dem die Minderung von Lebenskraft und -freude durch die Arbeit und das soziale Umfeld einfacher städtischer Verkäuferinnen dargestellt wird. Im „langen Eingeschlossensein“ in den Geschäften werden die Verkäuferinnen „blind“ und „betäubt“, d. h. ihre Sinne sind enorm be-

¹⁸³ **Anz, T.:** Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus, Stuttgart 1977, S. 39.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Vgl. auch **Chick, J. M.:** Form as Expression: a study of the lyric poetry written between 1910 and 1915 by Lasker-Schüler, Stramm, Stadler, Benn, and Heym, New York u. a., 1988, S. 168.

¹⁸⁶ Der aus dem religiösen Bereich stammende Begriff der Demut, der im *Aufbruch* sehr oft und meist im Zusammenhang mit dem Hingabemotiv auftritt, ist im ‚messianischen‘ Expressionismus insgesamt verbreitet. Demut ist laut Rothe eine der „expressionistischen Tugenden“ (**Rothe, W.:** Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus, Frankfurt a. M. 1979, S. 162).

¹⁸⁷ **Muschg, W.:** Von Trakl zu Brecht, a. a. O., S. 32. Auch HUCKE meint, die Darstellung der „Geächteten“ in diesem Gedicht erfolge „nicht aus sympathischem Mitleid oder Sozialpathos, sondern weil im Erlebnisspektrum des totalen Erfassens aller exzeptionellen Augenblicke, aller enervierenden Spannungen die Bedingung des *Außergewöhnlichen* erfüllt ist“ (**Hucke, K.-H.:** Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik, a. a. O., S. 98).

einträchtig, ihre Sinnlichkeit im weitesten Sinn wird durch die Arbeit verdrängt. Dementsprechend „treten sie, leise erregt, in die wollüstige Helle und die sanfte Offenheit des Sommerabends ein.“ Erst die Beendigung der entfremdenden Arbeit ermöglicht eine Wiederbelebung des Sinnlichen, der Emotionalität und Lebensfreude, die in ihrer Kraft die ganze Stadt „wie das Treiben eines jungen Flusses“ überströmt¹⁸⁸ und in Aufbruchsstimmung versetzt. Allerdings ist dieses Glück des Feierabends zeitlich eng umrissen, da nicht nur die Arbeit des nächsten Tages, sondern auch Enge, Bedrückung und Armut des häuslichen Umfelds – „Karges Mahl, Beklommenheit der Familienstube und die enge Nachtkammer, mit den kleinen Geschwistern geteilt“ – schon warten. STROHMEYER bemerkt: „Zwischen schablonisierender Arbeitswelt und trister Wohnung reduziert sich der kurze Ansatz subjektiven Auflebens auf eine verschwindende Zeitspanne.“¹⁸⁹

Die Darstellung des Verkäuferinnenalltags ist durchaus sozialkritisch zu nennen, insofern sie ohne Bezugnahme auf ein lyrisches Ich und ohne subjektive Beschönigung das Beobachtete relativ realistisch schildert. Eine gewisse Anteilnahme des lyrischen Subjektes zeigt sich darin, daß es das dargestellte Schicksal nicht rein deskriptiv als distanzierter Betrachter wiedergibt, sondern sich in die Verkäuferinnen hineinversetzt, d. h. nicht nur das vordergründige momentane Glück, sondern insbesondere das andauernde Unglück wahrnimmt und erklärt. Hier werden jedoch schon die Grenzen der Sozialkritik sichtbar: keine Alternativen werden gesucht, eine denkbare sozialreformerische Absicht ist nicht im geringsten erkennbar. Die Haltung der Akzeptanz dieses Mißstands wird im Grunde eher verstärkt, indem das gesellschaftlich-entfremdete Dasein – gegen das man etwas unternehmen könnte – in den größeren Zusammenhang des allgemein-menschlichen Schicksals der Vergänglichkeit und des Todes gestellt wird, gegen das man bekanntlich (noch) nichts unternehmen kann: „Dann schmiegen sie sich enger, und die Hand erzittert, die den Arm des Freundes greift, / als stände schon das Alter hinter ihnen, das ihr Leben dem Verlöschen in der Dunkelheit entgegenschleift.“ Von der Perspektive des unausweichlichen Todes aus erscheint eine Veränderung als unwichtig und letztendlich sinnlos; mögliche Ansätze zu einer Verbesserung der Lage der Verkäuferinnen kommen gar nicht erst auf.

Ähnlich verhält es sich mit dem Gedicht „Kinder vor einem Londoner Armenspeisehaus“ (DA, S. 173). In der Schilderung wird ein gewisses Mitleid spürbar, indem das Elend der Kinder einführend dargestellt wird: „Ihr Anzug roch nach Keller, lichtscheuen Stuben, Schelten und Darben, / ihre Körper trugen von Entbehrung und früher Arbeitsfrohn die Narben.“ In der Beschreibung wird zugleich Wertung und subjektive Anteilnahme sichtbar. Auch hier wird jedoch wieder keine Abhilfe in Erwägung gezogen, auch hier werden mögliche Ansätze einer Verbesserung am Ende unterdrückt, hier allerdings durch die Eröffnung eines Fluchtraums, des Traums. Das Gewissen des Beschreibenden und auch der Leser wird beruhigt durch den Gedanken, daß die Kinder wenigstens für ein paar Stunden ihrem Elend (wenn auch nur imaginär) entkommen können. Das tatsächliche, konkrete Problem wird so verharmlost. Das je-

¹⁸⁸ Eine ähnliche Unterdrückung der Sinnlichkeit zugunsten einer (hier) mechanischen Arbeit wird in van Hoddiss' Gedicht „Morgens“ dargestellt (vgl. **Vietta, S. (Hrsg.):** Lyrik des Expressionismus, a. a. O., S. 34).

¹⁸⁹ **Strohmeier, K.:** Zur Ästhetik der Krise, a. a. O., S. 246.

weilige Ende der bisher dargestellten ‚sozialen‘ Gedichte stellt keinen konstruktiven Lösungs-, sondern allenfalls einen Ausweichversuch dar: „Diese Gedichte münden im Traum, im Rausch, im Verlöschen.“¹⁹⁰

Der Untertitel des Gedichts „Irrenhaus“ (DA, S. 166), der eine damalige Psychiatrie bezeichnet, läßt eine relativ objektive Schilderung vermuten. Tatsächlich denkt das Ich sich jedoch wieder in die Insassen dieser Anstalt hinein und beschreibt neben sichtbaren Handlungen – „Sie werfen sich in Krämpfen, schreien gellend in den Bädern“ – auch nur erahnte Gefühle und Wahrnehmungen der Irren – „Sie hören die toten Stimmen aller Dinge sie umkreisen“ –, die den subjektiven Standpunkt des lyrischen Subjektes aufdecken. Zwei verschiedene Typen des Irreseins werden festgestellt; im Frühexpressionismus generell und bei Heym und Stadler insbesondere ist eine „semantische Doppelwertigkeit der Irrengestalt“¹⁹¹ erkennbar. So werden in Stadlers „Irrenhaus“ diejenigen Irren als glücklich dargestellt, denen der Wahnsinn als „Flucht aus der Ungeborgenheit einer bedrohlichen Wirklichkeit“¹⁹² gelungen ist. Die anderen jedoch, die trotz ihres Leidens an der bedrohlich gewordenen Realität diese nicht ganz loslassen können oder wollen, sind unglücklicher als ‚normale‘ Menschen, die weniger heftig empfinden als die Irren und somit auch weniger an „Tag“ und „Irdischem“ leiden. Die Bedrohlichkeit des Menschlichen, die der sonstigen Deutung der Menschlichkeit in *Der Aufbruch* widerspricht, wird verständlich durch die einführende Hineinversetzung in die Position der Irren. Die negative Deutung des Menschlichen und positive Darstellung des Irrsinns – „Hier ist Beschwichtigung, Zuflucht, Heimkehr, Kinderstube“ – erinnert an Nietzsche: „Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll.“¹⁹³ Die Irren, die die Sphäre des Menschlich-Irdischen hinter sich gelassen haben, sind sozusagen die Übermenschen, in ihren Augen „weilt das Glück.“ So sagt Nietzsche auch: „Ich liebe die, welche nicht zu leben wissen, es sei denn als Untergehende, denn es sind die Hinübergehenden.“¹⁹⁴ Ob diese Ähnlichkeit auf einen direkten Einfluß Nietzsches zurückzuführen ist oder nicht, sei dabei dahingestellt.¹⁹⁵

Das Gedicht „Judenviertel in London“ (DA, S. 172), das nach Stadlers Londonaufenthalt entstand und das vermutlich auch durch seine Auseinandersetzung mit Gedichten von James, die er zu jener Zeit übersetzte, geprägt wurde¹⁹⁶, beschreibt aus einer distanzierten Beobachterperspektive heraus einen negativ wahrgenommenen Realitätsausschnitt. Die distanzierte Beschreibung resultiert hier nicht aus dem Willen möglichst objektiver Wiedergabe, sondern aus dem (subjektiven) Abgestoßensein vom schmutzigen Szenario, das sich in der Bildlichkeit und Wortwahl zeigt: „Dicht an den Glanz der Plätze fressen sich und wühlen / die Winkelgasen, wüst in sich verbissen“, „in ekler Reihe“, „Gestank [...] klebt an den Wänden“ oder „plärrt ein Lied“. Alle Sinne, d. h. Augen, Nase und Ohren wehren sich gegen die unange-

¹⁹⁰ **Haupt, J.:** Ernst Stadler und Hugo von Hofmannsthal, a. a. O., S. 114.

¹⁹¹ **Anz, T.:** Literatur der Existenz, a. a. O., S. 42.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ **Nietzsche, F.:** Also sprach Zarathustra, a. a. O., S. 8.

¹⁹⁴ Ebd., S. 11.

¹⁹⁵ Aufgrund von Stadlers Kenntnis und Verehrung der Schriften Nietzsches, ist ein diesbezüglicher Einfluß Nietzsches nicht unwahrscheinlich (vgl. **Stadler, E.:** Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 260, 264, 301f. u. a.). Weitere Parallelen beider Autoren werden im Schlußkapitel dieser Arbeit erörtert.

¹⁹⁶ Vgl. **Schneider, N.:** Ernst Stadler und seine Freundeskreise, a. a. O., S. 124.

nehmen Eindrücke. Die vornehmlich ästhetisch orientierte Beschreibung wie auch die Tatsache, daß das Ich sich nicht in die Personen, die diesem Umfeld angehören, hineinversetzt, lassen die Annahme einer ethischen Motivation der Darstellung unwahrscheinlich erscheinen. Von „sozialer Anklage“¹⁹⁷ kann hier nicht gesprochen werden, gerade die Vordergründigkeit des Ästhetischen stellt eine Haltung des Mitleids oder gar Protestes sehr in Frage.¹⁹⁸ BUCH ordnet dieses Gedicht in den Zusammenhang expressionistischer Großstadtlyrik ein – es steht in *Der Aufbruch* auch direkt neben „Kinder vor einem Londoner Armenspeisehaus“ – und stellt fest, daß die Verse nicht antisemitisch gemeint seien.¹⁹⁹ Seine weitere Deutung der „gelben Naphtaflammen“ als vorausweisend auf den Judenstern ist allerdings eine Spekulation, die jeglicher Grundlage entbehrt.

Die Gedichte der „Tage“-Reihe, „Metamorphosen“ und „Heimkehr“ befassen sich mit der Dirnenthematik. Die unter 5.4.1 geschilderte Unattraktivität der Prostituierten und die Erniedrigung, die die Vereinigung mit ihr für das Ich bedeutet, offenbaren zugleich, daß das Ich ihnen gegenüber im Grunde immer noch einen vorrangig ästhetisch-aristokratischen Standpunkt einnimmt; die sozialen Unterschiede werden als solche wahrgenommen, die Distanz ist höchstens punktuell im Rausch zu überbrücken. Das Gedicht „Heimkehr“ (DA, S. 160) ist insofern von den anderen Dirnengedichten zu unterscheiden – und entsprechend im Kontext sozialer anstelle sexueller Thematik zu besprechen –, als hier kein die eigenen Gefühle ausbreitendes lyrisches Ich auftritt. Statt dessen wird eine relativ objektive Beschreibung der Dirnen nicht als Objekte (welcher Art auch immer) des Ich, sondern als Subjekte gegeben. Die Prostituierten werden in ihrer konkreten erbärmlichen Lebenslage dargestellt, sie sind „in Not und Frost gepaart“, aber „stumm“ und „regungslos“. Ihr Leib ist ihnen „eine ekle Last“. Selbst das Wasser, der neue Tag und das Licht, sonst meist positive Metaphern, die Belebung und Erneuerung implizieren, stellen sich gegen die Prostituierten: „Tag läßt die scharfen Morgenwinde los. [...] Regen fällt in Fäden. Kaltes graues Licht / entblößt den Trug der Nacht.“ Die Bildlichkeit unterstreicht die Charakterisierung der Huren bzw. ihrer Situation, die FROELICH treffend als Verbindung von Avitalem, Häßlichem und Statischem beschreibt.²⁰⁰ Auch die Bezeichnung der Huren als „Die Letzten“ ist zweideutig; die abwertende Konnotation drängt sich in diesem Zusammenhang in den Vordergrund.

Diese Darstellung der Huren, die in ihrer Stumpfheit und Häßlichkeit jeglichem erotischem Verlangen entgegengesetzt sind, kann man partiell als Angriff auf bürgerliche erotische Phantasien ansehen: diese Huren „haben weder süße Brüstchen noch süße Wädchen oder andere süße Dingelchen, wie sie in der bürgerlichen Pornographie [...] immer wieder besungen werden.“²⁰¹ Eine mögliche anti-bürgerliche Haltung steht jedoch nicht im Vordergrund. Verschiedene Interpreten entdecken in dieser Elendsdarstellung insbesondere eine Haltung des Mitleids. So konstatiert SCHIROKAUER „des Dichters Bruderschaft mit der getretenen Kreatur,

¹⁹⁷ Buch, H. C.: Poetische Flammenschrift, in: 1000 Gedichte und ihre Interpretationen, Hrsg.: M. Reich-Ranicki, Frankfurt; Leipzig 1994, S. 124.

¹⁹⁸ Vgl. Paulsen, W.: Deutsche Literatur des Expressionismus, a. a. O., S. 108.

¹⁹⁹ Vgl. Buch, H. C.: Poetische Flammenschrift, a. a. O., S. 124f.

²⁰⁰ Vgl. Froehlich, J.: Liebe im Expressionismus, a. a. O., S. 116.

²⁰¹ Hamann, R.; Hermand, J.: Expressionismus, München 1976, S. 53.

seine Selbstidentifizierung mit dem geringsten Mitmenschen“²⁰². KNAPP bemerkt hinsichtlich dieser Art expressionistischer Gedichte, die einen Gegenstand sachlich-kühl, häufig im Reihungsstil präsentieren, generell eine hintergründige Betroffenheit: „Bei genauerer Betrachtung wird das subjektive Betroffensein hinter der Distanz des lyrischen Subjekts schnell evident.“²⁰³ Und HILLEBRAND glaubt: „In der scheinbar objektiven Konstatierung liegt allerdings zugleich die neue Wertung, die Kritik, die Anklage.“²⁰⁴ Im Unterschied zum zuvor besprochenen Gedicht, in dem die Sinneseindrücke des Ich dominieren, stehen hier die Personen im Vordergrund, anders als dort erweckt die Schilderung ihres ungeborgenen, kalten Daseins Mitleid. Auch ist eine partielle Einfühlung über die bloße Beobachtung hinaus erkennbar, indem das Ich hinter die Gesichts-„Masken“ schaut. Die Annahme einer Mitleidshaltung erscheint also plausibel, das Ausmaß des Mitleidens ist jedoch nicht bestimmbar. Wie bei allen besprochenen Gedichten (und wie in *Der Aufbruch* insgesamt) ist keine Sozialkritik im Sinne einer Veränderung der schlechten gesellschaftlichen Zustände festzustellen. FROEHLICH'S Deutung: „In der Sympathie mit den Dirnen sucht Stadler die Überwindung ihres Schicksals“²⁰⁵ wird mithin nicht zugestimmt.

Resümierend kann festgehalten werden, daß die zentralen Gedichte sozialer Thematik eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Anteilnahme des lyrischen Subjektes aufweisen, die sich neben der Thematisierung gesellschaftlicher Mißstände in einer zwar eher nüchternen, scheinbar distanziert beschreibenden, aber doch meist eine gewisse Einfühlung aufweisenden Darstellungsweise manifestiert.²⁰⁶ Ansätze einer handlungsorientierten Sozialkritik sind nicht erkennbar, vielmehr zeichnet sich in einigen Gedichten geradezu eine Akzeptanz dieser Zustände ab. Wird Veränderung thematisiert, dann betrifft sie nur das eigene Ich, wie z. B. das hier aufgeführte Gedicht „Die Befreiung“ verdeutlicht, eine Veränderung allerdings, die auf eine humane Gemeinschaft über gesellschaftliche Grenzen hinweg, d. h. sehr indirekt und vermittelt auch auf Gesellschaftsveränderung, abzielt.²⁰⁷ Ein Grund der Darstellung sozialer Randgruppen, Armut und Probleme ist die Dokumentation gerade der Schattenseiten des Daseins und sozialen Leides als Bestandteile des Lebens. In der Wiedergabe des Häßlichen („Judenviertel in London“) läßt sich darüber hinaus auch eine Wendung gegen den Ästhetizismus und in der Ausführung unkonventioneller Sichtweisen („Irrenhaus“, „Tage“ und möglicherweise „Heimkehr“) eine anti-bürgerliche Haltung erkennen. Die Ortsangaben einiger Gedichttitel oder -untertitel deuten auch die Wichtigkeit der biographischen Komponente an, lassen die Verarbeitung persönlicher großstädtischer Erlebnisse vermuten, die für Stadler, der aus gutbürgerlichem Hause kam und im recht provinziellen Elsaß aufwuchs, sicherlich ungewohnt und wahrscheinlich auch schockierend waren.

²⁰² Schirokauer, A.: Über Ernst Stadler, a. a. O., S. 422.

²⁰³ Knapp, G.: Die Literatur des deutschen Expressionismus, a. a. O., S. 28.

²⁰⁴ Hillebrand, B.: Expressionismus als Anspruch, a. a. O., S. 261.

²⁰⁵ Froehlich, J.: Liebe im Expressionismus, a. a. O., S. 116.

²⁰⁶ Das emotionale Gedicht „Die Befreiung“ bildet eine Ausnahme. Allerdings wurde die soziale Thematik hier auch als nur sekundär erkannt, da nicht die sozialen Außenseiter und ihre Probleme interessieren, sondern das Ich selbst.

²⁰⁷ ANZ/STARK bemerken: „Die angestrebte Sozialform der Gemeinschaft setzt im expressionistischen Vorstellungshorizont die Wandlung des einzelnen Menschen zu einer neuen Geistigkeit voraus.“ (Anz, T; Stark, M. (Hrsg.): Expressionismus, a. a. O., S. 247.)

5.4.3 Symbolistische Kunst

5.4.3.1 Forschungsüberblick

In Übereinstimmung mit der antitraditionellen Grundhaltung des Expressionismus²⁰⁸ weisen mehrere Gedichte des Werkes, besonders viele aus „Die Flucht“, auf eine Auseinandersetzung Stadlers mit seiner früheren symbolistischen Schaffensphase hin, die im 1904 erschienenen Gedichtband *Präludien* ihren deutlichsten Ausdruck fand. Der epigonale Charakter dieses vor allem George und Hofmannsthal nachahmenden Bandes ist in der Forschungsliteratur vielfach aufgezeigt worden.²⁰⁹ Andere Vorbilder wie Régnier, den Stadler durch seine Übersetzungsarbeit gut kannte, oder auch Rilke²¹⁰ verblissen neben diesen herausragenden Vorbildern der *Präludien*. Über die poetische Nachahmung hinaus bezeugte Stadler seine Achtung ihnen gegenüber auch in der Widmung des lyrisch-dramatischen Spiels „Freundinnen“ an Hofmannsthal und in einem Brief an George aus dem Jahre 1903, in dem er den von George herausgegebenen *Blättern für die Kunst* seine Zustimmung und Mitarbeit antrug.²¹¹ Die Abgrenzung vom früheren Schaffen bezieht sich demnach auf zweierlei, das jedoch nicht voneinander getrennt werden kann: neben dem eigenen Frühwerk²¹² ist auch die Lyrik der damaligen symbolistischen Vorbilder Zielpunkt der poetischen Reflexion.

Eine Uneinigkeit vor allem terminologischer Art zeigt sich in der Bezeichnung der Stilphase bzw. der Stilphasen²¹³, die die *Präludien* prägen, wobei hier der umfassende Begriff des Symbolismus²¹⁴ verwendet wird. Eine weitere Uneinigkeit besteht in der Forschungsliteratur zudem über die Stärke und vor allem die Dauer der Beeinflussung. Während einige Autoren symbolistische Züge vorwiegend in den *Präludien* wahrnehmen, und in *Der Aufbruch* gerade die Abwendung vom Symbolismus und Zuwendung zum Expressionismus betonen, akzentuieren andere Autoren die Indizien symbolistischen Einflusses auch im Zyklus *Der Aufbruch*. Diesen verstehen sie weniger als literarischen Neuanfang, sondern mehr als eine modifizierte Weiterführung des Früheren. Häufig werden dieselben Fakten unterschiedlich interpretiert. So schreibt z. B. MARTENS:

Der beherrschende Ton der ‚Präludien‘, geprägt von der Sprachmelodik des jungen Hofmannsthal und von der weltfernen Erlesenheit der Algabal-Dichtungen Stefan Georges, er-

²⁰⁸ Vgl. z. B. **Froehlich, J.:** Liebe im Expressionismus, a. a. O., S. 130; vgl. **Chick, J. M.:** Form as expression, a. a. O., S. 25; vgl. auch 2.6.

²⁰⁹ Zum Einfluß Georges vgl. besonders **Hermand, J.:** Stadlers stilgeschichtlicher Ort, in: Ders.: Der Schein des schönen Lebens, Frankfurt 1972, S. 258-260; vgl. **Durzak, M.:** Zwischen Symbolismus und Expressionismus: Stefan George, Stuttgart 1974, S. 113-117; vgl. **Heintz, G.:** Stadlers George-Nachfolge, a. a. O., S. 89-95. Zum Einfluß Georges und Hofmannsthals vgl. **Schneider, K. L.:** Die Dichtungen Ernst Stadlers, a. a. O., S. 855f; vgl. **Philipp, E.:** Expressionistische Lyrik, in: Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus, Hrsg.: F. Trommler, Reinbek 1982, S. 319; vgl. besonders **Gier, H.:** Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich, a. a. O., S. 105-138.

²¹⁰ Vgl. **Heintz, G.:** Stadlers George-Nachfolge, a. a. O., S. 89.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 85. Die Widmung an Hofmannsthal ist zu finden in **Stadler, E.:** *Präludien*, a. a. O., S. 91.

²¹² Die erste Schaffensphase Stadlers, die eine kraftgenialische Heroenkunst intendierte, ist hier weniger von Interesse, da sich Stadler im *Aufbruch* vor allem mit seiner zweiten Schaffensphase, seinem symbolistischen Frühwerk, auseinandersetzt. Im Einzelfall wird eine Auseinandersetzung mit der ersten Phase aber auch erwähnt werden.

²¹³ Vgl. **Heintz, G.:** Stadlers George-Nachfolge, a. a. O., S. 88f. Hermand spricht von einer „stilpluralistischen Situation“ um die Jahrhundertwende insgesamt (**Hermand, J.:** Stadlers stilgeschichtlicher Ort, a. a. O., S. 257).

²¹⁴ Zum Begriff des Symbolismus vgl. 2.5.1.

fährt nunmehr eine scharfe Absage, ja, die Distanzierung von der literarischen Tradition der Jahrhundertwende wird zum zentralen Motiv zahlreicher Gedichte [...].²¹⁵

HAUPT hingegen meint: „Stadler wiederum macht den jahrelangen, nie abgeschlossenen Prozeß der Ablösung und des Übergangs zu einer neuen Dichtung zum Haupt-Thema eben dieser neuen Dichtung und verrät damit bereits, wie sehr er noch damit zu schaffen hat.“²¹⁶ HUCKE stellt kritisch die entscheidende Frage: „Aufbruch‘ in die Realität oder aber der mißlungene ‚Ausbruch‘ aus dem stilgeschichtlichen Konglomerat der Jahrhundertwende?“²¹⁷

Tatsächlich ist der symbolistische Einfluß auf den Zyklus durchaus erkennbar. Schon der erste Untertitel indiziert, daß der Lösungsprozeß noch keinesfalls abgeschlossen ist, daß der Aufbruch zunächst weniger zielorientiert als vielmehr eine ‚Flucht‘ ist. Die Positionierung der Gedichte „Worte“ und „Der Flüchtling“, die sich offensichtlich kritisch und doch wehmütig mit dem Symbolismus auseinandersetzen²¹⁸, am Anfang des ersten bzw. dritten Teils hat programmatische Funktion: neben der Wichtigkeit der Auseinandersetzung mit Früherem wird verdeutlicht, daß Alternativen noch gefunden werden müssen.²¹⁹ Selbst wenn sich über die Erkenntnis der Gefahr und Irrealität des Traums hinaus schon neue Perspektiven eröffnen, wie z. B. im Vorfrühling in „Betörung“, ist die Lockung des Traums dennoch nicht völlig ausgeschaltet (vgl. DA, S. 128). Als ein Beispiel der Affinität beider Stilphasen wird in der Forschung die schwelgerisch-manieristische, genießerische Haltung des Ich, wie sie z. B. in den „Tage“-Gedichten deutlich wird, angesehen.²²⁰ Symbolistischen Einfluß weisen auch vor allem die frühen *Aufbruch*-Gedichte auf²²¹, wie z. B. die 1911 zuerst publizierten Gedichte „Die Jünglinge und das Mädchen“, „Anrede“, „Der Flüchtling“ und das schon 1910 veröffentlichte Gedicht „Segnung“.²²² Diese Gedichte (und einige andere) sind in ihrer traditionell strengen strophischen Gliederung, ihrem gleichmäßig bauenden Rhythmus, ihrer Häufung vorangestellter Genitive und ihrem sprachlich gehobenen Ausdruck insgesamt noch deutlich vom Symbolismus geprägt.²²³ Häufig sind hier auch metaphorische Wendungen – so in „Segnung“, „Betörung“ und „Anrede“²²⁴ – pathetisch überladen und abgedroschen. HAUPT stellt fest: „Das Schwelgerische der Bilder, das Aufwendige der Wort-Kumulationen, der hymnische

²¹⁵ Martens, G.: Vitalismus und Expressionismus, a. a. O., S. 144.

²¹⁶ Haupt, J.: Ernst Stadler und Hugo von Hofmannsthal, a. a. O., S. 118.

²¹⁷ Huckle, K.-H.: Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik, a. a. O., S. 85.

²¹⁸ Vgl. 5.4.3.2.

²¹⁹ End- und Anfangspositionierungen zeugen meist von besonderer Relevanz der dort plazierten Gedichte. Auch HEINTZ weist auf die Wichtigkeit von „Worte“ als einleitendem Gedicht des *Aufbruch* hin (vgl. Heintz, G.: Stadlers George-Nachfolge, a. a. O., S. 103).

²²⁰ Vgl. Huckle, K.-H.: Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik, a. a. O., S. 89. Tatsächlich bedeutet die erfahrene Erfüllung und Erlösung einen tiefen Genuß des lyrischen Subjektes. Hier ist jedoch wieder die Frage nach der Motivation des Handelns entscheidend für eine adäquate Interpretation: entspringt der Drang zur Selbsthingabe ethischen oder hedonistischen Beweggründen? Eine mögliche Parallelität der Haltung des Ich ist trotz der entgegengesetzten ‚Objekte‘ der Hingabe in beiden Stilperioden nicht auszuschließen.

²²¹ Vgl. auch Schneider, K. L.: Die Dichtungen Ernst Stadlers, a. a. O., S. 882; vgl. Thomke, H.: Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 164.

²²² Zu den Daten der Erstveröffentlichung vgl. Stadler, E.: Apparat zu den Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 648f., S. 652.

²²³ Vgl. 5.8-5.10.

²²⁴ Vgl. Thomke, H.: Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 164.

Grundcharakter des ‚Aufbruch‘ weisen auf Stadlers ‚Präludien‘-Phase zurück.²²⁵ Die Annahme eines hymnischen Grundcharakters ist allerdings zu hinterfragen, da nur manche Gedichte wirklich hymnisch zu nennen sind, andere dagegen, wie z. B. die Gedichte sozialer Thematik, sind aufgrund ihres vorwiegend sachlich-nüchternen Tons geradezu unhymnisch.²²⁶

Mehrere Aussagen über symbolistische Züge in *Der Aufbruch* sind ähnlich eingeschränkt gültig und oft sehr hypothetischer Natur. So meint HEINTZ, „den in Georges ‚Vorspiel‘ zum ‚Teppich des Lebens‘ begegnenden Gedichttypus des (verhüllten) biographischen Rückblicks“²²⁷ in modifizierter Form bei Stadler wiederzufinden. Ein Einfluß Georges scheint hier jedoch eher unwahrscheinlich, da dieser Gedichttypus dann logischerweise auch in den *Präludien* auftauchen müßte, was jedoch kaum der Fall ist. Außerdem gab es jenen Gedichttypus schon lange vor George, so z. B. in Goethes Gedicht „Willkommen und Abschied“. Dennoch ist ein solcher Einfluß natürlich nicht auszuschließen. HEINTZ’ Vermutung, Georges Verfahren, „ein Werk der bildenden Kunst in seiner Genese zu präsentieren“²²⁸ im Gedicht „Gratia divinae ...“ wiederzufinden, mag zutreffend sein; eine Anregung Stadlers durch George ist hier jedoch wiederum spekulativ. Ein letztes Beispiel soll die Reihe dieser insgesamt unsicheren Vermutungen abschließen. HERMAND entdeckt eine Ähnlichkeit in Stadlers Bezugnahme auf Gestalten des Mittelalters (Parzival, Simplicissimus, Herrad und die Bildhauerin der Portalfiguren) und Georges mittelalterlicher Thematik: „George bediente sich der Formen des mittelalterlichen Feudalismus, sprach von Rittern und Klöstern, Herrschaft und Dienst.“²²⁹ Diese Parallele kann zwar aus der Beschäftigung Stadlers mit George stammen, mindestens genauso wahrscheinlich ist jedoch, daß Stadler durch seine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Thematik – seine Dissertation befaßte sich mit Wolfram von Eschenbachs *Parzival* – zu einer lyrischen Verarbeitung angeregt wurde.²³⁰

Wenn auch die Bedeutung des Symbolismus als entwicklungsgeschichtliches Stadium Stadlers nicht zu unterschätzen ist und ihr Nachwirken im Zyklus erkennbar ist, wie diverse Forscher aufzeigen, stellt die bewußte Auseinandersetzung mit dieser früheren Schaffensperiode, die hier interessierende (vielfach subtile) *Thematisierung* dessen allerdings vor allem eine Opposition gegen den Symbolismus dar – entsprechend der in den theoretischen Schriften Stadlers geäußerten Ablehnung des Symbolismus und seiner Repräsentanten²³¹. Diese Konfrontation wird im folgenden anhand einiger wichtiger Gedichtbeispiele erläutert.

5.4.3.2 Kritische Auseinandersetzung mit symbolistischer Kunst

Die u. a. *auch* anti-ästhetische Funktion der Gedichte sozialer Thematik wurde bereits angesprochen. Während in den *Präludien* ein Raum der Schönheit und Abgeschiedenheit insze-

²²⁵ Haupt, J.: Ernst Stadler und Hugo von Hofmannsthal, a. a. O., S. 86.

²²⁶ Die Änderungen, die Stadler an einigen (wenigen) Gedichten vornahm, weisen auch in Richtung einer weniger pathetischen und verdichteten Ausdrucksweise (vgl. Schneider, K. L.: Die Dichtungen Ernst Stadlers, a. a. O., S. 883f.).

²²⁷ Heintz, G.: Stadlers George-Nachfolge, a. a. O., S. 102.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Hermand, J.: Stadlers stilgeschichtlicher Ort, a. a. O., S. 262.

²³⁰ Vgl. Schneider, N.: Ernst Stadler und seine Freundeskreise, a. a. O., S. 81f.

²³¹ Vgl. Stadler, E.: Kritische Schriften, a. a. O., z. B. S. 327, 329, 344.

niert wird²³², indizieren die Darstellungen des Häßlichen, der Menschen, die als „Gegenbilder zum harmonischen Menschen“²³³ bezeichnet werden können, gesellschaftlicher Mißstände wie auch die vielfach erkennbare intendierte Haltung der Demut ein neues Kunstverständnis.²³⁴ Das ‚gemeine‘ Leben, in den *Präludien* ausgeklammert und bei George ignoriert oder verachtet²³⁵, ist hier Gegenstand von Dichtung, wird in umfassender ‚weltfreudiger‘ Lebenszuwendung bejaht.²³⁶ Auch wenn in diesen Gedichten nicht *explizit* der Gegensatz von früherer und späterer Einstellung thematisiert wird, läßt die offensichtliche Veränderung eine Auseinandersetzung mit dem früheren Kunstverständnis erkennen.

Im Gedicht „Ende“ (DA, S. 132) wird die Abkehr von einer früheren Haltung des Ich jedoch noch deutlicher, indem ‚Altes‘ und ‚Neues‘ kontrastiert werden: „nicht anders sein wollen, geschränkt und gestillt“, „keine Ausflüge mehr ins Wolkige, nur im Nächsten noch sich finden“ oder „aus seinen Träumen fliehen, [...], jedem Kleinsten sich verweben“. Hier wird die Forderung nach „Gewöhnlichkeit“ und Alltäglichkeit eines einfachen, tätigen, mitmenschlichen Daseins dem lockenden, berausenden „Traum“ gegenübergestellt, der in den *Präludien* die Wirklichkeit verdrängt. Selbst das ‚Kleinste‘ des wirklichen Lebens ist in „Ende“ ‚großen‘ Träumen vorzuziehen. Dieses Gedicht kann also (u.a.) durchaus als Absage an die eigene frühere Präferenz des Erlesenen, Erhabenen-Schönen und Traumhaften verstanden werden.²³⁷ SCHNEIDER hebt besonders auch die Abwendung von George hervor: „Während sich bei George der Dichter als Priester der Schönheit in betonter Distanz zum Alltag hält und den Einbruch des Gewöhnlichen in das Refugium der Poesie als Entweihung betrachtet [...], wird nun in Stadlers Versen dem Künstler auferlegt, nicht nur Gewöhnlichkeit und Alltag zu ertragen, sondern sich dieser Welt des Unschönen hinzugeben.“²³⁸ Gewöhnlichkeit und Alltag sind Teil der intendierten Erlangung der Lebenstotalität; sie stehen nicht im Widerspruch zur rauschhaften Lebenserfahrung anderer Gedichte, sondern bilden ihr Gegengewicht. Insofern ist HUCKE zu widersprechen, der in diesem Gedicht einen „Widerspruch zwischen utopischer Intention und noch möglicher stofflicher Realisation“²³⁹ annimmt.

Während die Natur in den *Präludien* in kultivierter und ästhetisierter Form erscheint, sind in *Der Aufbruch* ursprünglich-lebensnahe Naturbilder zu finden.²⁴⁰ Auch sind Bestandteile des modernen Großstadtlebens in einige Gedichte hineingenommen, wie beispielsweise die

²³² Vgl. Stadler, E.: *Präludien*, a. a. O., z. B. S. 58, 65, 72.

²³³ Schneider, K. L.: *Themen und Tendenzen der expressionistischen Lyrik*, a. a. O., S. 266.

²³⁴ Dieses neue Kunstverständnis ist nicht nur konträr zur *Präludien*-Phase Stadlers zu verstehen, sondern bildet auch einen Gegensatz zu Stadlers erster Schaffensperiode, die in Ablehnung des Naturalismus die Darstellung der Stadt und gesellschaftlicher Probleme in ähnlich aristokratischer Gebärde ausschloß (vgl. Gier, H.: *Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich*, a. a. O., S. 52f., S. 72).

²³⁵ Vgl. George, S.: *Das Jahr der Seele*, a. a. O., z. B. S. 50.

²³⁶ Die hier zutage tretende Weltfreudigkeit, rückt Stadler in die Nähe Werfels (vgl. Gier, H.: *Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich*, a. a. O., S. 225; vgl. Großmann, B.: *Vorfrühling*, in: *Wirkendes Wort*, 9. Jg., Düsseldorf 1959, S. 355). Vgl. auch 5.1.1.

²³⁷ GIER deutet die Absage an „die umtaumelten Fanfaren, die in Abenteuer und Ermattung tragen“ wiederum auch als Absage an Stadlers erste Kunstphase, die ein einsames, gewalttätiges Leben verherrlichte (vgl. Gier, H.: *Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich*, a. a. O., S. 62).

²³⁸ Schneider, K. L.: *Kunst und Leben im Werk Ernst Stadlers*, in: Ders.: *Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus*, Hamburg 1967, S. 187.

²³⁹ Hucke, K.-H.: *Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik*, a. a. O., S. 95.

²⁴⁰ Vgl. 5.5.

Eisenbahn oder Mietskasernen, die in der realitätsenthobenen Sphäre der *Präludien* nicht auftauchen. Analog der gebändigten Natur sind dort auch meist nur gedämpfte Bewegungen erkennbar²⁴¹, während viele der expressionistischen Gedichte (z. B. Gedichte des Aufbruchs und des Rausches) gerade durch eine starke Dynamik gekennzeichnet sind. Die Traumsphäre, die in diversen Gedichten von *Der Aufbruch* als Gegensatz zu dieser Bewegtheit und als Gegensatz zum realen Leben überhaupt erscheint und verneint wird, stimmt zum größten Teil mit der dargestellten Traumwelt des symbolistischen Bandes überein, wie besonders die Gedichte „Der Flüchtling“ (DA, S. 154)²⁴² und die letzten Zeilen des Gedichtes „Worte“ (DA, S. 119)²⁴³ veranschaulichen. Gerade diese beiden Gedichte, die eine rationale Loslösung vom Traum thematisieren, zeigen jedoch auch die noch vorhandene emotionale Bindung daran. So sind die Worte, die den Traum charakterisieren, recht positiv und zeigen durchaus begehrenswerte Attribute auf. Das lyrische Subjekt in „Worte“ ist dem Traum in Sehnsucht verbunden und betrauert wehmütig seinen Verlust, und auch das Ich in „Der Flüchtling“ ist trotz Verlassen des ‚Zaubergrundes‘ innerlich weiterhin an ihn gefesselt, veranschaulicht im Bild des noch gärenden Blutes, der so vergifteten Lebenssubstanz des Menschen. HEINTZ stellt richtig fest: „Die Obsessionen jener Bilder, die sich dem Zaubergrund verdanken, bleiben zu wirkmächtig, als daß schon Alternativen formuliert werden könnten.“²⁴⁴ Das Fehlen einer Alternative kennzeichnet auch „Worte“. Das Verhältnis zum Symbolismus wird hier als ambivalentes offenkundig. Tatsächlich ist noch keine vollständige Loslösung gelungen.

In anderen Gedichten werden jedoch, ähnlich wie in „Ende“, Auswege sichtbar. So zeichnet sich in „Der Spruch“ die Alternative des Wesentlichen im Leben ab, die eine Antithese zum vorher Genannten bildet, u. a. zu den Zeilen: „Und Worte widerspreche, deren Weite ich nie ausgefühlt, / Und Dinge fasse, deren Sein mich niemals aufgewühlt“ (DA, S. 120). Dies kann als Auseinandersetzung mit dem eigenen früheren Dichten gedeutet werden²⁴⁵, insofern hier die Nachahmung von Kunst thematisiert wird, gegen die sich Stadler auch in seinen kritischen Schriften wendet²⁴⁶, und insofern diese Kunst als das Ich nicht wirklich betreffend, nicht ‚aufwühlend‘ geschildert wird in Entsprechung zur Verhaltenheit der

²⁴¹ Vgl. Stadler, E.: *Präludien*, a. a. O., S. 58, 62, 66 u. a.

²⁴² Dieses Gedicht bezieht sich in Thematik und Wortwahl direkt auf Gedichte der *Präludien*. So lautet die erste Zeile: „Da sich mein Leib in jener Gärten Zaubergrund verirrt“ und im Gedicht „Träume“ (Stadler, E.: *Präludien*, a. a. O., S. 63) heißt es: „Ihr [die Träume] locktet früh das Kind zu Zaubergärten“. Während sich das Ich in diesen Zaubergärten jedoch daheim fühlt („Nun tönt mir eure Stimme süß vertraut“), hat der ‚verirrte‘ Flüchtling die Gefährlichkeit des Traums („blauer Schierling zwischen Stauden dunkler Tollkirschblüten“) durchschaut. Die den Flüchtling bedrängenden „Bilder, die aus Urwaldskelchen aufgefliegen sind“ verweisen auch auf die „Orchideen“, „Kelche“ und „Palmen“ des *Präludien*-Gedichts „Im Treibhaus“ (ebd., S. 79), in dem zudem vom wollüstig „frevlen Traum“ die Rede ist. Dieser findet sein Pendant im „Traum“ und in „jener Nächte frevelvollen Seligkeiten“ des Flüchtlings.

²⁴³ Hier wird gesagt: „Sie [die Worte] lebten irgendwo verzaubert auf paradiesischen Inseln in einem märchenblauen Frieden.“ Der Traumcharakter, die Wirklichkeitsferne dieser Worte wird durchschaut: „Wir wußten: sie waren unerreichbar wie die weißen Wolken“. Der Gebrauch des ‚wir‘ verdeutlicht, daß diese Faszination und der folgende Lösungsprozeß nicht als individuelles, sondern als ein kollektives Erlebnis erfahren wurde. Über die Auseinandersetzung mit der vorangegangenen Stilperiode hinaus deutet sich auch ein Mißtrauen gegenüber Sprache allgemein an. Sprache hält nicht mehr, was sie verspricht, in ihrer Beschönigung bzw. Abwendung von der Realität ist sie kritikwürdig geworden.

²⁴⁴ Heintz, G.: Stadlers George-Nachfolge, a. a. O., S. 103.

²⁴⁵ Vgl. Schürer, E.: Ernst Stadler. *Der Spruch*, a. a. O., S. 11.

²⁴⁶ So schreibt Stadler: „Man ist es satt, immer nur Ausklang, Spätling zu sein. Der Wille regt sich, vorwärts zu zeigen, statt zurück, Anfang zu sein, lieber Unbeholfenheiten und Geschmacklosigkeiten zu wagen als in der Fessel eines immer mehr erstarrten Formalismus zu verkümmern.“ (Stadler, E.: Aufsatz zu Heyms *Der Ewige Tag*, in: Ders.: *Dichtungen, Schriften, Briefe*, a. a. O., S. 328.)

symbolistischen Kunst. Auch in „Reinigung“ ist eine Wendung gegen den Symbolismus zu vermuten: „Räume alle fremden Bilder fort aus deinem Haus! Laß Regendunkel über deine Schollen niedergehn!“ (DA, S. 131). Die ‚fremde‘ Kunst wird verneint, eine Kunst, die Leben bedeutet, die eng mit ursprünglichem Leben verknüpft ist, wird ihr entgegengesetzt.

In Stadlers Gedicht „Form ist Wollust“ (DA, S. 138), das in seiner abstrahierenden Aussage über die „Form“ diese zum Inhalt macht, wird in kontrastiver Gestaltung eine deutliche Absage an Weltfremdheit, Aristokratismus, und Einengung der „Form“ und eine Zuwendung zum tatsächlichen, naturverbundenen und humanen Leben formuliert. Die Bezeichnung als „Form“ und die Attribute dieser Form lassen den Bezug zum Symbolismus erkennen:

Der Lebensabgewandtheit der artistischen Kunst wird bildlich im Umpflügen der Ackerschollen die auf das Leben gerichtete Aktivität entgegengesetzt, die Form erscheint als Hindernis des Willens zur Wirklichkeit, und schließlich wird auch der Exklusivität der Formkunst das Urteil gesprochen im Bekenntnis „zu den Dumpfen, zu den Armen“.²⁴⁷

An anderer Stelle faßt SCHNEIDER zudem das „himmlische Genügen“ der Form als „Tendenz zur Verabsolutierung der Kunst und zur genießerischen Passivität“ auf und folgert zusammenfassend, daß statt einer „Vergewaltigung des Lebens durch die Kunst [...] Kunst wieder zur Lebenssache gemacht werden [soll].“²⁴⁸ Auch in diesem Gedicht der bewußten Abkehr vom Symbolismus deutet die Charakterisierung der „Form“ als „Wollust, Friede, himmlisches Genügen“ wieder an, daß diese Abkehr durchaus ein Opfer darstellt. Die Form des Gedichts führt zu unterschiedlichen Interpretationsansätzen, dem eines Widerspruchs²⁴⁹ oder einer Entsprechung²⁵⁰ zum Inhalt, während allerdings die Deutung des Gedichts als Programmatik einer neuen Kunst- bzw. Lebenshaltung in der Forschungsliteratur allgemein anerkannt wird. Welche der Deutungen der Form zutrifft, ist letztlich nicht zu entscheiden; die bewußte Formwahl, die sich hier z. B. in der Verwendung stilistischer Mittel und in *Der Aufbruch* generell in einer Entsprechung formaler und inhaltlicher Aspekte äußert²⁵¹, scheint eher auf eine intendierte Betonung der inhaltlichen Aussage hinzudeuten.

Die wichtigste formale Neuerung, die allerdings nur bedingt bzw. als sehr indirekte ablehnende Thematisierung des Symbolismus gewertet werden kann, ist der Gebrauch der Langzeile, die als äußere Entsprechung zur inneren Veränderung, die in ihrer Flexibilität und formalen Lockerung als Kongruenz der – z. B. in „Form ist Wollust“ proklamierten – inhaltlichen Dynamik und Ausweitung gedeutet werden kann:

²⁴⁷ **Schneider, K. L.:** Die Dichtungen Ernst Stadlers, a. a. O., S. 862.

²⁴⁸ **Schneider, K. L.:** Kunst und Leben im Werk Ernst Stadlers, a. a. O., S. 181f.

²⁴⁹ Die Strenge der gereimten und durchgängig jambisch alternierenden Form erscheint einigen als Widerspruch zum ‚befreiten‘ Inhalt (vgl. **Hillebrand, B.:** Expressionismus als Anspruch, a. a. O., S. 244; vgl. **Haupt, J.:** Ernst Stadler und Hugo von Hofmannsthal, a. a. O., S. 89; vgl. **Muschg, W.:** Von Trakl zu Brecht, a. a. O., S. 84). Einen Schritt weiter geht **KEMPER**, der gerade die traditionelle Form als notwendig zum antitraditionellen Inhalt erachtet, da die Form des Gedichts erst die Möglichkeit ihrer Überwindung biete und somit die Voraussetzung des inhaltlichen Formbruchs darstelle: „die streng durchgehaltene Form [...] setzt der völligen ‚Entselbstigung‘ des Ich eine Schranke, und nur indem sie dies tut, vermag dieses die Bewegung darüberhinaus aufrechtzuerhalten.“ (**Vietta, S.; Kemper, H.-G.:** Expressionismus, a. a. O., S. 273.)

²⁵⁰ Andere Autoren interpretieren die Form als den antithetischen Inhalt bewußt unterstreichend und somit dem Inhalt gemäß (vgl. **Martens, G.:** Vitalismus und Expressionismus, a. a. O., S. 169; vgl. **Thomke, H.:** Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 166f.).

²⁵¹ Vgl. besonders 5.10.

Der sichtbarste Ausfluß dieser neuen Ausdruckshaltung ist die weit ausschwingende Langzeile, der Vers, der variabel genug ist, sich jedem Inhalt anzupassen. [...] Sie ist das Gegenstück zur einengenden Stilisierung Georges, in ihrem rhythmischen Fluß, der oft genug auch das Versende noch überströmt, eine genaue Entsprechung der unendlichen Bewegtheit des Lebens.²⁵²

Stadler selbst hat in seiner Rezension eines Gedichtbandes Dauthendeys dessen Langzeilen als Zeichen einer „neue[n] Haltung des Ich zur Welt“ hervorgehoben und indirekt seine eigene Bevorzugung dieser Form begründet:

Dauthendeys Form ist ganz gelöst, ganz weich, nachgiebig, flexibel und darum wie keine andere fähig, alle Bilder der Außenwelt ebensowohl wie die feinsten Schwingungen der Seele in sich zu sammeln. Nichts ist der feierlichen Stilisierung Georges ferner als die breit hingeschleiften, kaum noch die Zeichen metrischer Formung tragenden Verse dieses Dichters [...].²⁵³

THOMKE, der die Langzeile auch als Anpassung der äußeren an die innere Form versteht, hält jedoch fest, daß die Formlockerung durch die Langzeile nicht grenzenlos ist, sondern daß ihre bewußte Handhabung auch (rhythmische) Formung bedeutet.²⁵⁴ Im Unterschied zu Dauthendey ist in vielen der Langzeilengedichte Stadlers noch ‚metrische Formung‘ erkennbar. Durch die Verbindung mit erkennbarem Metrum und Endreimen wird das Fließende der Langzeile gewissermaßen gefestigt.²⁵⁵ Es zeichnet sich also hier wie auch in anderen Aspekten von *Der Aufbruch* – z. B. in Übereinstimmung mit der inhaltlichen „Formsprengung“ des Aufbruchs und „Formwerdung“ der Einkehr²⁵⁶ – ein Kompromiß bzw. ein Gleichgewicht zwischen Formwahrung und -lösung auf. Die Wendung gegen die symbolistische Form bedeutet keinesfalls Formzerfall; gewisse traditionelle, formgebende Elemente werden durchaus bewahrt.

Betrachtet man resümierend die explizite Verneinung des Symbolismus wie auch die ästhetizistische Sehnsucht, die Formstrenge wie auch Formlockerung vieler Gedichte, die naturnahe Metaphorik wie auch geschraubte bildliche Wendungen etc., so stellt sich abschließend eine Synthese aus antisymbolistischen Neuerungen und gleichzeitiger Übernahme gewisser traditioneller Elemente als kennzeichnend für *Der Aufbruch* heraus. Vergleicht man Gedichte der *Präludien* hiermit, fallen vor allem die Unterschiede auf; auch ist die Symbolik des Lebens der gekünstelten Metaphorik quantitativ bei weitem überlegen, wie auch die Abwehr über die Sehnsucht nach Vergangenen siegt. Man kann zwar, insofern der „Durchbruch zur neuen Kunst zwar entschieden, aber noch nicht in der ganzen Breite des Dargebotenen“²⁵⁷ durchgeführt wird, von einer Übergangsdichtung sprechen²⁵⁸; das Neue, Expressionistische steht jedoch eindeutig im Vordergrund. Dies wird sogar von HEINTZ, der ja gerade den Einfluß Georges in *Der Aufbruch* recht hoch einschätzt und vielfach nachzuweisen versucht, an-

²⁵² Martens, G.: Vitalismus und Expressionismus, a. a. O., S. 169.

²⁵³ Stadler, E.: Aufsatz zu Dauthendeys *Die geflügelte Erde*, in: Ders.: Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., beide Zitate S. 329.

²⁵⁴ Vgl. Thomke, H.: Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 159f.

²⁵⁵ Vgl. Breuer, D.: Deutsche Metrik und Versgeschichte, München 1981, S. 297.

²⁵⁶ Vgl. Gerhard, C.: Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 58.

²⁵⁷ Vgl. Schneider, K. L.: Die Dichtungen Ernst Stadlers, a. a. O., S. 888f.

²⁵⁸ Vgl. z. B. Kohlschmidt, W.: Die Lyrik Ernst Stadlers, a. a. O., S. 25, S. 27; vgl. Thomke, H.: Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 36.

erkannt, indem er es als selbstverständlich betrachtet, „daß der ‚Aufbruch‘ nicht allein und auch keineswegs mehr vorrangig in der Tradition Georges gesehen werden darf.“²⁵⁹

5.4.4 Resümee der Thematik im Zyklus

Resümierend läßt sich zunächst festhalten, daß die verschiedenen Themenbereiche erheblich zur Komplexität und Ambivalenz des Zyklus beitragen. Die Vielschichtigkeit äußert sich hinsichtlich des Themenbereiches der Erotik z. B. darin, daß der Sexualität in manchen Gedichten gleichsam göttlicher Status verliehen wird, der in anderen dadurch relativiert wird, daß körperliche Liebe allein als ungenügend und vergänglich erscheint. Bezüglich der Religiosität wird dadurch Ambivalenz gestiftet, daß sowohl der Glaube an als auch der Glaubensverlust eines transzendenten Göttlichen erkennbar wird. Hinsichtlich der sozialen Thematik resultiert eine partielle Mehrdeutigkeit aus dem Faktum, daß zwar einerseits gesellschaftliche Mißstände und Nöte sozialkritisch (wenn auch nicht sozialreformerisch) aufgezeigt werden, diese Darstellungen aber andererseits durch irrealer Erleichterungen oder durch idealisierende Verharmlosung wieder z. T. zurückgenommen werden. Bezüglich des Themenbereiches der Auseinandersetzung mit symbolistischer Kunst relativieren wehmütige Sehnsucht und manche Anleihen die Opposition gegen diese Art der Kunst.

Allerdings tragen die Themenbereiche auch offensichtlich zur Einheit des Zyklus bei. So ist die Richtung der Bejahung und positiven Empfindung der Erotik (im weitesten Sinn) ebenso klar erkennbar wie der Glaube an das Heilige des Lebens in seinen verschiedenen Erscheinungsformen; eine mitleidige Akzeptanz des Leidens zeichnet sich ebenso deutlich ab wie die dominant ablehnende Haltung gegenüber symbolistischer Kunst. Die differierenden Themenschwerpunkte weisen zudem verschiedene Berührungspunkte auf, die sie miteinander assoziieren, sich gegenseitig ergänzen und insgesamt eine komplexe Totalität formieren, die aus den zwar verschiedenen, aber zueinander passenden ‚Bausteinen‘ resultiert. So ist z. B. die Haltung der Demut ein Faktor, der religiöse, soziale und erotische Thematik verbindet – und auch die ‚neue‘, der erhaben-erlesenen Attitüde symbolistischer Kunst entgegengesetzte Gestaltung ist durch ‚demütige‘ Fokussierung des sogenannten Niedrigen gekennzeichnet. Gerade die Darstellung sozialen Elends erwies sich u. a. als motiviert durch die Abwendung von ästhetizistischem, weltfremdem Schaffen. Die (rauschhafte) Hingabe des Ich kann sich ebenfalls auf die Geliebte, auf gesellschaftliche Randgruppen, auf ein – wie auch immer geartetes – Göttliches richten oder sich in antisymbolistischer Kunst²⁶⁰ manifestieren.

Hinsichtlich der Präsenz der Themenbereiche im Zyklus fällt auf, daß zwar alle Themen in sämtlichen Unterzyklen zur Sprache kommen, aber doch – bis auf das Thema der Religiosität²⁶¹ – offensichtliche Schwerpunkte gesetzt wurden. Während im Zuge einer Ablösung von Vergangenen und einer neuen Selbstbestimmung die Auseinandersetzung mit symbolistischer Kunst besonders im ersten Teil behandelt wird, befaßt sich der zweite Teil verstärkt mit der Liebesthematik, der dritte hingegen deutlich mit dem sozial-gesellschaftlichen Aspekt. Im

²⁵⁹ Heintz, G.: Stadlers George-Nachfolge, a. a. O., S. 105f.

²⁶⁰ Dies wird besonders im Gedicht „Gratia divinae...“ deutlich, indem die Bildhauerin bezüglich der von ihr geschaffenen Portalfigur der Synagoge feststellt: „Aber meine Seele, Schönheit ferner Kindertage und mein tief verstecktes Leben / Hab ich der Besiegten, der Verstoßenen gegeben.“ (DA, S. 185)

²⁶¹ Die religiöse Thematik ist in den Unterzyklen, entsprechend deren variierender Länge, in etwa ‚gleich verteilt‘.

letzten Unterzyklus dominieren Landschaftsgedichte, die allerdings weniger spezifische Landschaften thematisieren als daß sie anhand der Natur Wirkmechanismen und elementare Abläufe des Lebens generell reflektieren²⁶², also keinen konkreten thematischen Akzent setzen. Alle thematischen Bereiche erscheinen zentral, eine Überlegenheit eines Schwerpunktes, eine divergierende Gewichtung ist nicht zu erkennen. Ein zyklischer Wechsel zwischen einer u. a. themenbedingten²⁶³ Akzentuierung von Bewegtheit und Ruhe zeichnet sich tendenziell ab. Insofern wird mittels des poetischen Ablaufes keine Höherstufung abgebildet.

Allerdings ist hierin durchaus ein Entwicklungsmoment erkennbar und zwar das einer Ausweitung der Perspektive, einer Erweiterung des Horizontes des lyrischen Subjektes: von der Konzentration auf das eigene Leben und künstlerische Schaffen über die Fokussierung des ‚Du‘ des Liebespartners, des ‚Ihr‘ verschiedener Menschengruppen bis zur Hinwendung zum Leben generell. Zusätzlich zu diesem progressiven Element ist auch in den ‚rahmenden‘ Gedichten „Worte“ und „Gratia divinae“ ein Entwicklungsmoment unverkennbar, das ihnen eine programmatische Bedeutung verleiht: Während das Anfangsgedicht deutlich im Zeichen der noch nicht vollzogenen Abwendung vom Symbolismus steht und einen Auftakt der Suche bildet, demonstriert das Endgedicht die zuvor fehlende Alternative einer anderen, lebensnahen Kunst, die Religiosität, Erotik und eine Hinwendung zu den sozial Niedrigen in sich vereint. Neben dem zyklischen Wechsel des Andersartigen, aber Gleichwertigen ist also auch ein Moment der Annäherung ans Ziel der (Sinn-)Suche im thematischen Kontext sichtbar.

5.5 Bildlichkeit

Der Begriff der Bildlichkeit umfaßt verschiedene Formen des uneigentlichen, bildhaften Sprechens – insbesondere Symbole und Metaphern –, in denen eine „primäre semantische Texteinheit durch eine sekundäre, die zur ersten in ein Abbild- oder Ähnlichkeitsverhältnis tritt [ersetzt wird].“²⁶⁴ Die unterschiedlichen Formen können vielfach nur schwer voneinander abgegrenzt werden²⁶⁵. Symbole unterscheiden sich von Metaphern dabei besonders durch ihre „ganzheitliche, mehrdimensionale ambiguoße Bedeutung“ und erfassen „existentielle Grunderfahrungen“²⁶⁶. Diese mehrschichtige Bedeutung wird im Einzelfall erörtert. Ansonsten

²⁶² Auch HÖLLERER spricht zunächst von Landschaftsgedichten Stadlers, um dann jedoch festzustellen: „Genau besehen sind es gar keine Landschaftsgedichte mehr. Die Landschaft wird zur Maske, hinter der sich Bewegungsvorgänge verbergen.“ (Höllerer, W.: *Provinz und Weltliteratur*, in: Ders.: *Zurufe, Widerspiele*, Berlin 1992, S. 116.) Da der Natur neben ihrer deskriptiven Verwendung deutlich metaphorische Bedeutung zukommt, wird sie genauer unter 5.5 analysiert.

²⁶³ Diese Akzentuierung resultiert, wie bereits deutlich wurde, auch aus der Distribution der Motive – die wiederum mit der thematischen Schwerpunktsetzung zusammenhängt.

²⁶⁴ Bondy, F. et alii (Hrsg.): *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur. Autoren – Werke – Begriffe*, Bd. 4, Dortmund 1889, S. 1984. Diese Definition wird hier hinsichtlich der Metapher formuliert, gilt aber prinzipiell auch für andere Formen bildhaften Sprechens. Die Substitutionstheorie wird dem komplexen Phänomen der Bildlichkeit (zuma in ihren verschiedenen Gestalten) nicht völlig gerecht, wie die neuere Forschung aufzeigt (vgl. z. B. die abstrakte, differenzierte Untersuchung zur Metaphertheorie von Biebuyck, B.: *Die poetische Metapher: ein Beitrag zur Theorie der Figürlichkeit*, Würzburg 1998; vgl. die Ergänzung dieser Theorie vor allem durch die „pragmatische Situiertheit der Metapher“ bei Birus, H.; Fuchs, A.: *Ein terminologisches Grundinventar für die Analyse von Metaphern*, in: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, a. a. O., S. 162). Als Kurzdefinition im Rahmen einer *Teilaspektanalyse* des Zyklus ist sie dennoch von pragmatisch-heuristischem Nutzen und als solche gerechtfertigt.

²⁶⁵ Vgl. z. B. Rötzer, H. G.: *Auf einen Blick: Literarische Grundbegriffe*, Bamberg 1995; S. 121; vgl. Habicht, W.; Lange, W.-D. (Hrsg.): *Der Literatur-Brockhaus*, Mannheim 1988, S. 602.

²⁶⁶ Schweikle, G. u. I. (Hrsg.): *Metzler-Literatur-Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*, Stuttgart 1984, S. 426. Vgl. auch

wird der Ansicht zugestimmt, daß „die *Funktionen* von Bildlichkeit nicht eindeutig an bestimmte *Formen* gebunden sind, vielmehr die Formen hinsichtlich ihrer Funktionen weitgehend austauschbar sind.“²⁶⁷ Daher wird hier weniger die Bildlichkeit in ihren Formen als vielmehr in ihrer Funktionalität untersucht, wobei als generelle Funktionen meist Veranschaulichung²⁶⁸ und semantische Bereicherung²⁶⁹ der jeweiligen Phänomene, aber auch Verfremdung, Mythisierung u. a. genannt werden. Aufgrund der ausführlichen und detaillierten Untersuchungen zur Bildlichkeit in *Der Aufbruch* von SCHNEIDER²⁷⁰, MARTENS²⁷¹ und THOMKE²⁷² werden hier nur die wichtigsten Aspekte dargelegt. Dieser Skizzierung der wesentlichen Bildbereiche soll eine knappe Schilderung allgemeiner Merkmale der Stadlerschen Bildlichkeit vorangestellt werden.

Der Aufbruch ist in allen Teilen des Zyklus sehr bilderreich²⁷³, obgleich die Zahl der metaphorischen Wendungen pro Gedicht schwankt. Dabei spielt die Gestimmtheit des lyrischen Subjekts eine entscheidende Rolle: Die im ruhigen Rückblick erzählende ‚Herrad‘ verwendet z. B. wenig Bilder (vgl. DA, S. 183f.), während das stark emotional involvierte Ich in „Die Befreiung“ die Bilder häuft und eins ans andere reiht (vgl. DA, S. 157). Die Bilder können sich dabei gegenseitig steigern (vgl. DA, S. 152) oder in überwiegend asyndetischer Verknüpfung die Simultaneität der verschiedenen Assoziationen des affektiv-erlebenden Sprechers ausdrücken wie z. B.: „Du feierlich Bewegtes, Nacktes, Ewiges!“ (DA, S. 175). Sie spielen insgesamt eine zentrale Rolle, ein Faktum, in dem SCHNEIDER auch ein gemeinsames Moment der Dichtung Heyms, Trakls und Stadlers erkennt: „Das Bild ist nicht Durchgangsstadium der Darstellung, sondern Schwerpunkt und Zentrum, mit dem das ganze Gedicht oder weite Teile des Gedichtes in organischer und funktionaler Verbindung stehen.“²⁷⁴

Diese Bildfülle und -wichtigkeit hängt mit ihrer Fähigkeit zusammen, innere Regungen und Stimmungen des lyrischen Subjekts zu veranschaulichen.²⁷⁵ Die Bildlichkeit ist hier also weniger gegenstands- als subjektbezogen. Die Subjektbezogenheit wird dadurch deutlich, daß die Bildwertigkeit mehr von der Gefühlslage des Ich abhängt als von der Qualität oder dem Wesen des Bezugsgegenstandes: so erscheinen die Äcker im düsteren Gedicht „Schwerer Abend“ bedrohlich (vgl. DA, S. 179), während sie sonst immer positive Bedeutung haben. Die Verbindung äußerer und innerer Realität bzw. die Vorrangstellung der inneren gegenüber

Zirbs, W. (Hrsg.): Literaturlexikon: Daten, Fakten und Zusammenhänge, Berlin 1998, S. 357; vgl. Ricklefs, U.: Bildlichkeit, in: Fischer Lexikon Literatur, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1996, S. 299.

²⁶⁷ Ludwig, H. W.: Arbeitsbuch Lyrikanalyse, Tübingen 1979, S. 152.

²⁶⁸ Vgl. Rötzer, H. G.: Auf einen Blick: Literarische Grundbegriffe, a. a. O., S. 121.

²⁶⁹ Vgl. Best, O. F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele, Frankfurt am Main 1994, S. 338; vgl. Meyers Lexikonredaktion (Hrsg.): Meyers kleines Lexikon Literatur, Mannheim (u. a.) 1986, S. 278.

²⁷⁰ Schneider, K. L.: Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus, Heidelberg 1968, besonders S. 149-179.

²⁷¹ Martens, G.: Vitalismus und Expressionismus, a. a. O., S. 148-179.

²⁷² Thomke, H.: Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 177-202.

²⁷³ Vgl. auch Kasack, H.: Mosaiksteine. Beiträge zu Literatur und Kunst. Ernst Stadlers Dichtungen, Frankfurt a. M. 1956, S. 191.

²⁷⁴ Schneider, K. L.: Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers, a. a. O., S. 170.

²⁷⁵ Die Bilderfülle ist also anders motiviert als der „dekorative Metaphernreichtum“ in den *Präludien*, auf den Hermand verweist (vgl. Hermand, J.: Stadlers stilgeschichtlicher Ort, a. a. O., S. 259).

der äußeren Wirklichkeit zeigt sich außerdem im ungewöhnlichen expressionistischen Bildgebrauch, in dem Bilder und Bezugsgegenstände oft wenig Berührungspunkte aufweisen²⁷⁶, wie z. B. die „Häuser“, die „aus dem Schatten vor[springen] wie Rümpfe wilder Schiffe auf entferntem Meer“ (DA, S. 147). Die Aussage „Mein Herz steht bis zum Hals in gelbem Ernte-licht“ (DA, S. 137) kann als bewußte subjektive „Vermischung der Bildsphären“²⁷⁷ gedeutet werden. Häufig löst sich der Sprecher erst im Laufe des Gedichts vom ‚realen‘ Kontext, der dann metaphorisch subjektiviert wird. So nehmen z. B. die „Rosen im Garten“ (DA, S. 181) immer menschlichere Züge an. Während „Platanen“ und „Nebel“ noch naturgetreu erscheinen, hat die Sonne „ein gebleichtes runzliges Gesicht“ (DA, S. 148). Manchmal werden äußere Vorgänge auch explizit auf das lyrische Subjekt übertragen (vgl. DA, S. 148, 178). Zum Teil können die verwendeten Bilder sowohl als fiktiv real, d. h. in ihrer eigentlich-referentiellen Bedeutung, als auch als metaphorisch, d. h. in übertragenem Sinn verstanden werden. Dieser ‚Doppeldeutigkeit‘ wird mit dem neutralen Begriff der Bildlichkeit entsprochen. Von *primärem* Interesse ist im folgenden jedoch das uneigentlich-bildliche Sprechen.

5.5.1 Die Stadt

Die Stadt spielt nur eine untergeordnete Rolle bei Stadler.²⁷⁸ Sie bildet des öfteren das ‚setting‘, den Hintergrund des Gedichts und wird daher außer in Gedichtüberschriften²⁷⁹ kaum direkt als vielmehr indirekt durch Fabriken, Maschinen, Bahnhöfe etc. erwähnt. In ihrer Funktion als Kulisse hat sie weniger symbolische Bedeutung. Ihre Bewertung durch das lyrische Subjekt hängt ganz von dessen Gestimmtheit ab: so erscheinen z. B. in „Fahrt über ...“ (DA, S. 169) die „Gerippe grauer Häuserfronten“ entsprechend der Beklemmung des Ich als bedrohlich, als „tot“, während die „Millionen Lichter“ der Stadt feierlich begrüßt werden.

Insgesamt sind die Assoziationen zur der Stadt – oder besser zu gewissen Aspekten der Stadt – allerdings eher negativ. So möchte sich das lyrische Subjekt vor dem Lärm, Verkehr und der Gewaltigkeit der Stadt „ins Stille flüchten“ (DA, S. 125); die Stille einer Kirche ist es auch, die den Trug und das Grelle der Stadt entlarvt, sie zudem als eintönig und anonym kennzeichnet: „in grauen Stuben mich aus fremden Blicken angestarrt“ (DA, S. 165). Auch wird ein ernüchterndes Bild der Armut mancher Bevölkerungsgruppen innerhalb der Stadt gezeichnet (vgl. z. B. DA, S. 160, S. 170, S. 173), obgleich die Großstadt als Ursache dieser Mißstände vielleicht nicht erkannt, zumindest nicht direkt kritisiert wird.²⁸⁰ Ebenso wird die entwürdigende Arbeit in der Stadt negativ dargestellt, wobei den Verkäuferinnen in „Abend-schluß“ das Eingeschlossensein in den Gebäuden (vgl. DA, S. 170), den Arbeitern in „Kleine Stadt“ der Schmutz und die Härte der Fabrikarbeit die Lebenskraft bedroht (vgl. DA, S. 180).

²⁷⁶ CONRADY schreibt hierzu: „Nicht ein real-logisches, sondern ein künstlerisch-logisches Bild wird gegeben.“ (Conrady, K. O.: Ernst Stadler. Vorfrühling, a. a. O., S. 400.)

²⁷⁷ Thomke, H.: Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 182. Möglicherweise ist dieser Bildbruch auch unbeabsichtigt. Katachresen finden sich auch in „Zwiesgespräch“ – „O Brunnen, der aus gleichen Eutern trüb und klare Quellen säugt“ (DA, S. 134) – und in „Gratia divinae ...“: „die Musik von Orgeln, die an Sonntagen aus Kirchentüren quellen“ (DA, S. 185). Das Komische dieser Ausdrücke scheint im Kontext eher *nicht* intendiert zu sein.

²⁷⁸ Vgl. Rölleke, H.: Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl, Berlin 1966, S. 57.

²⁷⁹ So in „Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht“, „Judenviertel in London“, „Kinder vor einem Londoner Armen-speisehaus“ und „Kleine Stadt“.

²⁸⁰ Vgl. auch Hucke, K.-H.: Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik, a. a. O., S. 91.

Letzteres Beispiel setzt die Stadt auch explizit dem dynamischen und lebensspendenden Charakter des Landes entgegen. Eine Übermacht des ‚Städtischen‘ bedroht dieses natürliche Leben. Bei Stadler hat die Stadt jedoch noch nicht die Oberhand gewonnen²⁸¹, Stadt und Land können noch harmonisch Hand in Hand arbeiten, allerdings nur, wenn es sich nicht um eine Großstadt, sondern ein ‚Städtchen‘ (DA, S. 182) handelt wie in ‚Weinlese‘. Viel wichtiger ist allerdings – entsprechend der Dominanz der Lebensmetaphorik²⁸² in *Der Aufbruch* – die meist elementare Lebenskraft symbolisierende Bildlichkeit aus dem Bereich der Natur.

5.5.2 Das Land

Die Metaphern des Landes (des Ackers, der Erde oder Scholle) stehen für elementares, irdisch-körperliches, kraftvolles Leben. Besonders im Bild des Ackers und der Scholle wird die Fruchtbarkeit des Bodens, wird ‚Mutter‘ Erde als organischer Lebensursprung herausgestellt: ‚Ich bin ein durstig aufgerissen Ackerland. / In meiner nackten Scholle kreist die Frucht‘ (DA, S. 161). Wie in diesem Bild, so identifiziert sich der Sprecher des Gedichts des öfteren selbst mit dem Land (vgl. DA, S. 131, 137) oder andere Personen wie die Geliebte, mit der er sich vereinigen will (vgl. DA, S. 122, 152). Auch drängt es ihn, ‚Ackerschollen umzupflügen‘ (DA, S. 138), eine Arbeit, in der er seinen Teil zu organischem Wachstum beiträgt und damit eine enge Verbindung zu ursprünglichem Leben eingeht.²⁸³ Die Identifizierung und die enge Verbindung von lyrischem Subjekt und Land deutet auf das angestrebte Aufgehen des Ich in der natürlichen Totalität des Lebens hin. Die positive Bewertung besonders der Fruchtbarkeit der Erde wird zudem in der eher negativen Bedeutung des Landes, dem diese Eigenschaft abhanden gekommen ist, erkenntlich. So sind ‚Ebenen trüber Schlacke‘ (DA, S. 179) kaum fertil, die ‚Erde dürr wie Zunder‘ (DA, S. 143) ist abgetrennt von allem organisch-realen Sein, und das Ich findet auch ‚in Wüsten irrend deine Seele nicht‘ (DA, S. 144). Die beiden letzten Beispiele zeigen die enge Relation des Landes zur elementaren Kraft des Wassers auf, die erst die Fruchtbarkeit des Landes ermöglicht.

Manchmal ist nicht sicher zu entscheiden, ob das Land im ‚realen‘ oder metaphorischen Sinn gemeint ist. So beschreibt ‚Hier ist Einkehr‘ Hügel, Felder und Äcker recht naturalistisch, jedoch wird in dieser Beschreibung zugleich ein allgemeines Lebensverständnis sichtbar, zudem ‚stören‘ personifizierend-dynamisierende Worte wie ‚gesänftigt‘ oder ‚breitschultrig, heftig blühend‘ (DA, S. 177) das rein naturgetreue Bild. Der durch den metaphorischen Kontext als bildhaft gekennzeichnete Satz ‚Land lag da und blühte‘ sei als ein weiteres Beispiel der häufigen Darstellung von naturhaftem Leben im Zustand des Werdens und Ge-

²⁸¹ Die Stadt hat bei Stadler nicht so dämonisch-bedrohliche Züge wie bei manchen anderen Expressionisten, z. B. bei Heym, Becher oder Wolfenstein (vgl. **Vietta, S.:** Lyrik des Expressionismus, a. a. O., S. 31). VIETTA erwähnt jedoch auch die Faszination, die die Großstadt auf die meisten Expressionisten ausübte (ebd., S. 33).

²⁸² Diese zeigt deutlich den vitalistischen Grundstrom auf, der auch schon in anderen Bereichen wie der Aufbruchsmotivik, der Auseinandersetzung mit antivitaler Formerstarrung des Symbolismus oder der Dynamik der Sprache sichtbar wird.

²⁸³ Vielleicht hätte PAULSEN ohne seine unreflektierte Verwechslung des lyrischen Ich mit der Person Stadlers (die er gut zu kennen meint), ohne Voreingenommenheit und ohne sein (bewußtes) Mißverstehen des Metaphorischen als Wörtlich-zu-Nehmendes zu einer weniger polemischen, dafür objektiveren – d. h. dem Forschungsziel einer wissenschaftlichen Epochenbeschreibung gemäßen – Auseinandersetzung gefunden: ‚Wie aber paßt unser Stadler-Bild auf jemanden, den es reizt, [...] Ackerschollen umzupflügen? Sollen wir uns den Dichter als verhinderten Bauern vorstellen, oder fand er für seine Sehnsucht nur keine weniger gedrechselte Ausdrucksweise?‘ (**Paulsen, W.:** Deutsche Literatur des Expressionismus, a. a. O., S. 109.)

deihens genannt, wobei im „Blühen“ sowohl der Höhepunkt der Schönheit als auch der Zeitpunkt der Befruchtung erfaßt ist. Oft sind solche Verbalmetaphern der Pflanzenwelt auch von ihrem ursprünglichen Träger (im doppelten Sinn), dem Land, losgelöst und auf andere Kontexte übertragen, allerdings mit der gleichen positiven, Leben symbolisierenden Bedeutung: Beispielsweise will das Ich in der körperlichen Liebe „sehnsüchtig blühend [...] auferstehn“ (DA, S. 152) oder es ist „ins Leben eingebüht“ (DA, S. 132).

5.5.3 Wasser

Der Bildbereich, der in allen Teilen von *Der Aufbruch* am stärksten vertreten ist, ist der des Wassers. Es erscheint vor allem als Strom, Flut, Regen oder Meer und wird häufig in seiner Funktion des Reinigenden und Lebensspendenden herausgestellt, so in „Reinigung“ – „Fühlst du: schon schwemmt die starke Flut dich neu und rein“ (DA, S. 131) – oder in „Entsühnung“: „du, in deren Schoß / ich wie in klares Wasser meines Lebens dunkles Opfer senke“ (DA, S. 145). Die Adjektive ‚stark‘ und ‚klar‘ bekräftigen den positiven Charakter des Wassers. Die Beschreibung des Wassers als Schoß hebt besonders seine Bedeutung als Lebensursprung hervor. Die Gleichsetzung von Wasser und Leben wird explizit in „Anrede“ formuliert als „die großen Bäche alles Lebens“ (DA, S. 168).

Insgesamt ist das Wasser allerdings ambivalenter als das Land und wird besonders im ersten Teil auch von seiner Schattenseite dargestellt, wieder meist mit Hilfe von modifizierenden Adjektiven. So kann seine Wucht bedrohlich sein: „ungestüme Meere“ (DA, S. 125), „das große Wasser, das mein Leben überschwemmte“ (DA, S. 136) und „auf wilden Wassern schweifend“ (DA, S. 129). Dies ‚ungestüme‘ Wasser entspricht dem Motto der „Flucht“, indem es das gewaltsame Hereinbrechen des Neuen bzw. den noch ziellosen und ungebändigten, allzu unbeschränkten Aufbruch des Ich darstellt. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß das Bild der ‚navigatio vitae‘ mehrfach in *Der Aufbruch* zu finden ist²⁸⁴ und zwar immer dann, wenn das ‚Lebensschiff‘ des Ich bedroht ist (vgl. DA, S. 127, 133). Im Kontext der Wasser-Metaphorik tritt auch häufiger das Bild der Schleuse auf, die sowohl die Funktion hat, im lyrischen Subjekt Aufgestautes herauszulassen – „O, meine Sehnsucht ist wie dunkles Wasser aufgestaut vor Schleußentoren“ – als auch die Vielfalt der äußeren Welt aufs Ich einströmen zu lassen: „Die Schleusen knirschten. Abenteuer brach aus allen Fernen“ (DA, S. 135).

Obwohl die verschiedenen Erscheinungsformen des Wassers relativ synonym benutzt werden, nimmt doch das Meer als wichtigstes Symbol der Reihe eine Sonderstellung ein. Besonders das gleichnamige Gedicht enthüllt die Vielfältigkeit des Meeres. Sowohl die religiöse Wortwahl – z. B. „Du treibend Glück, du Orgellied, bräutlicher Chor!“ (DA, S. 174) – als auch die lobpreisenden, gebetähnlichen Anrufe verdeutlichen den pantheistisch göttlichen Charakter dieses Lebenssymbols. Viele Interpreten haben schon das ambivalente Wesen des Meeres bei Stadler treffend beschrieben: So wird es z. B. von EBERLING charakterisiert „als Ruhe und Unruhe zugleich, als Sicherheit und Unsicherheit, als formlose und daher jede Form

²⁸⁴ Vgl. **Schneider, K. L.:** Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers, a. a. O., S. 152.

ermöglichende Unendlichkeit“²⁸⁵. THOMKE sieht im Meer „zugleich ein Stück angeschauter Wirklichkeit, Symbol der Urmacht des Lebens und Metapher für das innere Erleben der *Unio mystica* mit dieser Lebensmacht.“²⁸⁶ MARTENS schreibt, die Affinität des Meersymbols zum Wesensmotiv (welches es auch verbildlicht) indirekt aufzeigend:

im Meer findet der Dichter alle Arten und Möglichkeiten des Daseins wieder, die in ihrer Gemeinschaft ebenso wie in ihrem Kontrast erst das Leben als umfassenden Seinsbegriff ausmachen; die unermeßliche Flut des Wassers ist Ruhe und Bewegung, Unendlichkeit und Begrenzung zugleich, ist konkret mit den Sinnen zu fassen und dennoch „jedem Traum verschwistert“.²⁸⁷

Selbst der Tod geht mit der Lebenssymbolik des Meeres einher. Vor allem in „Fahrt über ...“ wird die enge Verknüpfung von Tod und Leben, von Lebens- wie auch Todessehnsucht im Schlußvers deutlich: „[Glut und Drang] Zum Meer. Zum Untergang“ (DA, S. 169). Auch im Lebenshymnus „Meer“ wird das den Tod des Vaters antizipierende „Schwarz“ (DA, S. 175) und dessen Tod erwähnt. Die Ewigkeit des Meeres weist jedoch auf das – in Werden und Vergehen – Bleibende des Lebens hin, wobei die Bezeichnung als Mutterschoß besonders das Werden des Lebens betont.

Abschließend sei noch auf die vielen Verbalmetaphern hingewiesen, die das Fließende und Strömende des Wassers oder Meeres als metaphorische Umschreibung des Bewegten, Lebendigen verwenden oder die Bezugswörter so zusätzlich dynamisieren²⁸⁸, wie z. B. hinströmen (DA, S. 126), begießen (DA, S. 144), überschäumen (DA, S. 163), quellen (DA, S. 157), strömen (DA, S. 165), überspülen (DA, S. 170), fließen (DA, S. 185) u. a. Diese verbalen Ausdrücke betonen zudem die Entgrenzung, die Aufhebung fester Formen und das Drängen ins Weite, eine Tendenz, die in *Der Aufbruch* insgesamt über Begrenzung und Formwahrung dominiert.²⁸⁹ Die Vorstellung des Daseins als eines unendlichen Lebensflusses nimmt im *Aufbruch* also eine zentrale Stellung ein.

5.5.4 Blut

Eng verwandt mit der Lebensmetaphorik des Landes und des Wassers ist das Bild des Blutes. Das Blut versinnbildlicht wie das Wasser den bewegten Strom des Lebens – innerhalb des Menschen. Es ist die zentrale, konkret-vitale Lebensessenz des Menschen und wird als solche auch oft als Synonym des Gedichtsprachers selbst verwendet, wie z. B.: „mein Blut lauscht tief mit Glück gesättigt in den Mittagsbrand“ (DA, S. 137) oder: „In diesen Nächten friert mein Blut nach deinem Leib, Geliebte“ (DA, S. 152). Das zweite Beispiel veranschaulicht auch die mit dem Blut assoziierte Triebhaftigkeit (vgl. auch DA, S. 130, 161, 175). Der Bildbereich des Blutes mischt sich ferner mehrfach mit anderen vitalen Bildbereichen. So ist z. B. in „Trübe Stunde“ das „Blut verbrannt“ (DA, S. 129), in „Metamorphosen“ heißt es: „im Blut der irre Brand“ (DA, S. 126) und in „Meer“: „In meinem Blute scholl schon Meer“ (DA, S.

²⁸⁵ Eberling, R. D.: Studien zur Lyrik des Expressionismus, a. a. O., S. 100.

²⁸⁶ Thomke, H.: Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 186.

²⁸⁷ Martens, G.: Vitalismus und Expressionismus, a. a. O., S. 175.

²⁸⁸ Zur dynamisierenden Metapher generell vgl. Schneider, K. L.: Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers, a. a. O., S. 159-163.

²⁸⁹ Vgl. Martens, G.: Vitalismus und Expressionismus, a. a. O., S. 168.

174). Häufig werden auch Blut und Herz (fast) synonym verwendet, sowohl die zentrale Rolle als auch die gefühlsbetonte Bedeutungskomponente des Blutes unterstreichend (vgl. DA, S. 137, 161, 163). Das Blut kann aber in Verbindung mit Verwundungen auch Schmerz und eine mögliche Gefährdung des menschlichen Lebens bedeuten wie die Zeile: „Und ich sah dich bleich [...] und über deiner Brust die Röte / der Wunden, die ich dir geschlagen. Sah dich matt und bloß“ (DA, S. 144) verdeutlicht, obschon Verwundungen keinesfalls immer negativ bewertet werden (vgl. DA, S. 124).

Während Land und Meer in den verschiedenen Zyklusteilen in etwa gleich verteilt sind, bietet sich bezüglich des Blutes ein anderes Bild dar. Besonders der erste und der vierte Teil weisen markante Unterschiede auf: in „Die Rast“ kommt die Blutmetapher nur einmal und indirekt zur Sprache (vgl. DA, S. 181), während sie in 10 der 19 Gedichte des ersten Teils auftritt.²⁹⁰ Die starke Ichbezogenheit des ersten im Gegensatz zum letzten Teil zusammen mit der engen Verknüpfung von Blut und lyrischem Ich erklärt diesen Sachverhalt. Zusätzlich korreliert die Blutmetaphorik auch mit dem bewegten Gefühlsüberschwang vieler Gedichte des ersten Teils im Unterschied zum tendenziell ruhigeren Schlußteil.

5.5.5 Feuer

Von metaphorischen Ausdrücken des Feuers wird im gesamten Gedichtband oft Gebrauch gemacht. Feuer, Flamme, Brand und Glut sind Elemente dieses Bildfeldes. Vor allem aber sind es viele verbale Wendungen des Brennens, die ins Auge fallen, des öfteren auch mit Vorsilben, die den Endpunkt des Brennens implizieren (vgl. DA, S. 121, 122, 129, 135). Das Brennen hat meist positive Bedeutung, so als starker innerer Drang zur Hingabe des Ich in der „Tage“-Reihe (vgl. DA, S. 121-124), in „Fülle des Lebens“ (vgl. DA, S. 142) und in „Fahrt über ...“ (vgl. DA, S. 169), als tiefe Betroffenheit weckend (vgl. DA, S. 120) oder als strahlendes, intensives Licht (vgl. z. B. DA, S. 133, 144, 158, 181). Häufig wird auch das Licht der Sonne als Feuer bezeichnet, wie: „Feuer dieser Abendstunde“ (DA, S. 170) oder „Feuerbogen, den der Morgen übern Himmel schlägt“ (DA, S. 136). Das Feuer, welches in seiner Bewegtheit und Intensität oft das Motiv des Aufbruchs versinnbildlicht, wird dementsprechend auch Bildern der Ruhe gegenübergestellt. So setzt der junge Mönch das stürmische Glühen und Ringen der anderen als tadelnswert seiner eigenen Passivität als Instrument Gottes entgegen (vgl. DA, S. 161), während Simplicius ebenfalls den früheren „Brand in unserm Leibe“ (DA, S. 163) mit der jetzigen Beschaulichkeit kontrastiert, aber beides als gleich wichtig erachtet. Dem Verglühen und Erlöschen des Lebensfeuers des Ich wird auch die Ewigkeit des Göttlichen entgegengehalten (vgl. DA, S. 168). Dieser Bedeutungsaspekt des Feuers als Leben ist jedoch – im Unterschied zu Land, Wasser und Blut – insgesamt selten. Auch wird das Lebensfeuer gerade in seiner Vergänglichkeit dargestellt, während das Meer z. B. als „Ewiges“ gefeiert wird (DA, S. 175). In der Symbolisierung des inneren Dranges des lyrischen Subjekts ist jedoch eine Affinität zum Bild des Blutes gegeben, die zudem, wie die Beispiele zur Blutmetaphorik illustrieren, durch diverse Verbindungen beider Metaphern unterstützt wird.

²⁹⁰ Vgl. Seiten 124, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 137, 139 von *Der Aufbruch*.

5.5.6 Krieg

Die relativ seltene Metapher des Krieges oder Kampfes wird in der Sekundärliteratur meist im vitalistischen Kontext begriffen²⁹¹, so z. B. als „Metapher des leidenschaftlichen Lebensvollzuges, der weder Ziele kennt, die durch den Kampf erreicht werden sollen, noch den Untergang scheut.“²⁹² Diese Wichtigkeit des Kampfes an sich und die Gleichgültigkeit des Sieges oder der Niederlage wird am Ende des Gedichts „Der Aufbruch“ ganz deutlich (vgl. DA, S. 139). Selbst wenn Ich und Stadler eine Einheit bilden würden, ließe sich also ein realer Kriegs- (und Sieges-)wunsch des Autors oder überhaupt eine Vorahnung des ersten Weltkriegs hieraus nicht ablesen. Stadler selbst war über diesen Krieg auch keineswegs erfreut, wie seine positive Äußerung über die Einstellung eines Hauptmanns am Anfang seines Kriegstagebuches zeigt: „Er [der Hauptmann] sieht das Schreckliche, die Tragik dieses Krieges. Keiner von den blinden Draufgängern, die im Krieg die höchste Lust für den Soldaten sehen“²⁹³.

Die Kriegsmetaphorik drückt dabei keinesfalls, wie FALK annimmt, einen „Krieg gegen alle bestehende Wirklichkeit“²⁹⁴ aus. In „Der Aufbruch“ wird der zweite Aufbruch in den Kampf ja gerade der vorangegangenen wirklichkeitsfremden Traumsphäre gegenübergestellt, d. h., daß Wirklichkeit grundsätzlich bejaht wird und nur das Weltfremde des Traums überwunden werden muß. Bilder aus dem Bereich des Kampfes erscheinen immer dann, wenn dynamisch-bewegtes, neues und oft rauschhaft erlebtes Leben dargestellt wird, so z. B. in „Bahnhöfe“: „und die Luft ist kriegerisch erfüllt von den Balladen südlicher Meere und grüner Küsten und der großen Städte“ (DA, S. 158) oder in „Vorfrühling“: „In meinem Herzen lag ein Stürmen wie von aufgerollten Fahnen“ (DA, S. 135). Die Metapher des Sturms tritt mehrfach in Verbindung des Kampfes auf, da auch im Sturm eine starke, kämpferische Lebenskraft gegeben ist: „Du Sturm, du Schrei, aufreißend Hornsignal zum Kampf, du trägst auf weißen Rossen mich zu Tag und Tat!“ (DA, S. 175). Wird Tag – wie hier – metaphorisch verwendet, so steht er meist für die Wirklichkeit (vgl. auch DA, S. 130, 143, 154), eine Bedeutung also, die die erstrebte Zuwendung zur Realität im Kampf nochmals hervorhebt.

5.5.7 Musik und Licht

Die Musik wird in *Der Aufbruch* immer metaphorisch verwendet und ist stets positiv besetzt, ob als „verhallende Musik“ (DA, S. 119) der träumerischen Worte des früheren weltabgewandten Lebensabschnittes, als „verklingende Musik eines wilden Abenteurers“ (DA, S. 158) oder aber als „Musik vieler gewöhnlicher Stimmen“ (DA, S. 132) des realitätsnahen Alltags. Diese im letzten Beispiel angesprochene Wahrnehmung des eigentlich ‚Unmusikalischen‘ als Musik geht einher mit der neuen Wirklichkeits- und Menschenzuwendung des lyrischen Ich.

²⁹¹ Vgl. **Thomke, H.:** Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 107; vgl. **Korte, H.:** Aufbruchsutopie und poetischer Eskapismus: Ernst Stadler, a. a. O., S. 64f. Die Metapher des Krieges ist im Unterschied zu Heyms, Trakls und Lichtensteins Verwendung keinesfalls als „übermenschliche Vernichtungsmacht“ zu verstehen (**Falk, W.:** Impressionismus und Expressionismus, in: Expressionismus als Literatur, Hrsg.: Rothe, W., Bern 1969, S. 79).

²⁹² **Swiecka, K.:** Das Pathos des neuen Menschen in der Dichtung Ernst Stadlers und Georg Heyms, in: Melancholie und Enthusiasmus, Hrsg.: K. Sauerland, Frankfurt a. M. 1988, S. 158.

²⁹³ **Stadler, E.:** Kriegstagebuch, in: Ders.: Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 531. In diesem Zusammenhang sei auch die Mittlerstellung des Elsässers Stadler zwischen Frankreich und Deutschland erwähnt, der die französische Kultur mindestens genauso wie die deutsche schätzte (vgl. **Falk, W.:** Der kollektive Traum vom Krieg, Heidelberg 1977, S. 201).

²⁹⁴ Ebd.

So werden auch die „rauen Stimmen“ der gesellschaftlich Verachteten dem Ich „zum himmlischen Konzert“ (DA, S. 157). Die positive Bewertung des Degradierten bzw. des generell eher negativ Evaluierten wird durch die Musik also noch verstärkt, so auch in Verbindung mit Kriegsmetaphern: „Kugelmusik“ und „herrlichste Musik der Erde hieß uns Kugelregen“ (DA, S. 163). Diese ungewöhnlichen Bildverknüpfungen finden im Mittel der Synästhesie – der „lichtdurchsungenen Hallen“ (DA, S. 160) – noch eine Steigerung, da hier sozusagen Auge und Ohr gleichzeitig angesprochen werden. Häufig hat die Musik jedoch einfach die Funktion, besonders schöne Erlebnisse zu begleiten und zu betonen (vgl. DA, S. 147, 165).

Das Licht hat neben seiner beschreibend-abbildenden Aufgabe des öfteren auch metaphorische Bedeutung. Verknüpft mit dem Tag enthüllt das Licht die vorher verdeckte Realität: „was hilft es, daß ein später Tagesschein den Knäuel bunter Fieberträume mir entwirrt“ (DA, S. 154) oder „Kaltes graues Licht / entblößt den Trug der Nacht“ (DA, S. 160). Das neue Licht nach Dunkel und Nacht weist oft auch auf einen Neuanfang oder eine Erneuerung des lyrischen Subjekts hin, so in „Reinigung“ (vgl. DA, S. 131), „Resurrectio“ (vgl. DA, S. 136) und „Die Befreiung“ (vgl. DA, S. 157), deren Gedichttitel bereits bezeichnend sind. Hier hat die Dunkelheit als Gegenpol zum belebenden Licht entsprechend negative Bedeutung. Die Nacht kann jedoch auch Helles in sich aufnehmen: So wird das Ich mitten in der Nacht durch eine plötzlich aufblitzende positive Erinnerung „bestrahlt, besternt“ (DA, S. 147), und in „Hier ist Einkehr“, in dem sich Gegensätzliches harmonisch verbindet, trägt die Nachtluft „mit Dämmerung vollgesogen noch den lichten Schein“ (DA, S. 177) des Tages. Während das Licht in seiner belebenden und aufdeckenden Funktion vornehmlich positiv ist, ist die Dunkelheit von stärkerer Ambivalenz gekennzeichnet: So drücken die Versausschnitte „Regendunkel“ (DA, S. 131), „ins Dunkel gekniet“ und „dunkel dem großen Dasein hingegeben“ (DA, S. 132) durchaus auch Lebensnähe und -bejahung aus. In „Gegen Morgen“ wird die ruhige „Nacht der Kathedralen“ (DA, S. 125) dem belebten Treiben der Außenwelt vorgezogen. Dennoch siegt auch hier letztlich das Licht über die Dunkelheit, jedoch nicht das „irdische Licht“ des Tages, sondern das tiefere, göttliche „wahre Licht“²⁹⁵.

5.5.8 Tages- und Jahreszeiten

Neben Tag und Nacht werden auch die speziellen Tageszeiten oft bildlich verwendet in Unterstützung des subjektiven Aussageinhalts des lyrischen Subjekts.²⁹⁶ So war in „Zwiegespräch“ (DA, S. 133) das Lebensschiff des Ich „im Morgen kühn und fahrtenfroh“, dann aber ist ihm „Leben, Wunsch und Ziel in Nacht verschwunden“, es will in „Mittagsstille“ sein „versprengtes Leben wiederfinde[n]“. Die (fiktive) Jetztzeit, die Tagesdämmerung, ist die ‚Stunde der Wahrheit‘, in der dem Ich all sein Tun bewußt wird, aber dessen Sinn fraglich bleibt. Auch in „Hier ist Einkehr“ (DA, S. 177) werden den jeweiligen Tageszeiten ganz unterschiedliche Eigenschaften zugeschrieben, die zudem durch verschiedene Farben hervorgehoben werden, z. B.: „Morgen [kommt] mit den harten, kühlen Farben, / die betäubt in einen brennendgelben Mittag sinken“ (DA, S. 177). Auch hier ist der Mittag eine Zeit der Ruhe. Stadlers bevorzugte Tageszeit ist jedoch eindeutig der Morgen, der Beginn des neuen Tages,

²⁹⁵ Thomke, H.: Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 168.

worin er sich z. B. von Trakls Abend- und Heyms Nachtpräferenz unterscheidet.²⁹⁷ BROWN spricht in diesem Zusammenhang von einer „correlation between Stadler’s own private Expressionistic style and the use of morning in what is really a very ancient symbolic way: to show rebirth, reconstruction, a new beginning after the torments of night.“²⁹⁸ Diese Erneuerung im Bild des dämmernden Morgens, die derjenigen im aufscheinenden Licht nach Nacht und Dunkel entspricht, läßt sich zudem zur Bildlichkeit des Landes in Beziehung setzen, die ja auch – angelehnt an traditionelle Symbolgehalte – Entstehung und Wachstum von neuem Leben versinnbildlicht.

Ähnlich wie die Tages- können auch die Jahreszeiten Stimmungen des lyrischen Subjektes ausdrücken. So entsprechen naturgemäß Frühling und Sommer dem oft dargestellten Werden, Wachsen, Reifen und Blühen in den aufs Ich bezogenen Bildern der Natur – von vielen Gedichten seien die zwei herausragenden Beispiele „Vorfrühling“ und „Sommer“ genannt. Dagegen tauchen aufgrund der Dominanz positiv vitalistischer Bildlichkeit die Jahreszeiten des Herbstes und Winters viel seltener auf, die wiederum ganz in Entsprechung zur traditionellen Naturmetaphorik und zu realen Naturvorgängen, den Verlust der Lebensfülle darstellen. Dies verdeutlicht in „Winteranfang“ die Zeile: „und [mein Herz] ist wie eine Mühle mit windgedrehten Flügeln, aber ihre Kammern sind leer“ (DA, S. 148) oder in „Die Rosen im Garten“: „Ihr wildes Blühen ist wie Todesröcheln, / das der vergehende Sommer in das ungewisse Licht des Herbstes trägt“ (DA, S. 181).

5.5.9 Farbmeteraphorik

Die Farbmeteraphorik besitzt bei Stadler einen relativ geringen Stellenwert, da seine Farbverwendung vornehmlich deskriptiv, d. h. ohne metaphorischen Gehalt ist. Die verschiedenen Farben werden nicht konträr zu den tatsächlichen Farben des Beschriebenen gesetzt²⁹⁹: So paßt z. B. die häufig vorkommende Farbe Gelb in „Sommer“ zum Sonnenlicht und zum Kornfeld (vgl. DA, S. 137). Es gibt allerdings, wie MAUTZ schreibt, einige „Ansätze zu einer affektiven Besetzung der Farbworte im expressiven Sinn“³⁰⁰, wobei er besonders die negative Bedeutung der Farben Schwarz und Grau hervorhebt.³⁰¹ Auch die Farbe Gelb erhält in Unterstützung der (positiv konnotierten) erdnahen Bilder des Reifenden und Fruchthragenden eine ‚affektive Besetzung‘. Entsprechend betonen das blonde Haar und die Arme, die „die gebeugte Schwermut gelber Weizenfelder, die in Julisonne schwellen“ (DA, S. 185) haben, die Erdnähe und Sinnlichkeit der Gestalt der Synagoge. Blau und Grün werden ebenfalls nicht rein abbildend gebraucht. So ist das Mädchen im „Segnung“-Gedicht „mit Grün geschmückt wie eine Braut“ (DA, S. 155), wobei das Grün hier besonders Jugend und Natürlichkeit impliziert. In „Meer“ (DA, S. 174) werden Blau und Grün indirekt vermischt in „Himmelswiesen“

²⁹⁶ Vgl. **Brown, R. E.:** Time of Day in Early Expressionist Poetry, in: PLMA, Bd. 84, Wisconsin 1969, S. 27.

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 20, 23, 25.

²⁹⁸ Ebd., S. 25.

²⁹⁹ Dies ist des öfteren bei Trakl der Fall, der z. B. Ausdrücke wie „blaues Wild“ oder „roter Schnee“ verwendet (**Trakl, G.:** Dichtungen und Briefe, a. a. O., S. 206f.). Auch Heym gebraucht die Farben häufig kontrastiv zur realen Farbe des Bezugsgegenstandes: „rote Dunkelheit“ und „blauer Schnee“ z. B. (**Heym, G.:** Der ewige Tag, a. a. O., S. 17, S. 34).

³⁰⁰ **Mautz, K.:** Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 31, Stuttgart 1957, S. 231.

und „Felder[n] tiefer Bläue“. Diese Farbverbindungen erwecken die Vorstellung einer Verschmelzung von Himmel, Erde und Meer. Besonders Land und Meer werden tendenziell in eins gesetzt und erscheinen in ihrem lebensspendenden Charakter als letztlich austauschbar: „Sonne überm Meer, das blüht und grünt wie eine Frühlingsau.“ Derartige Farbverbindungen sind jedoch eher selten. Der Farbgebrauch unterscheidet sich hinsichtlich seines (nicht-) metaphorischen Charakters kaum von den früheren *Präludien*; der Unterschied zur früheren Stilrichtung ist hier vielmehr in der Farbauswahl zu sehen: in *Der Aufbruch* sind die blassen den intensiven Farben (vor allem Gelb/Gold, Blau, Grün) gewichen³⁰², die der ausgeprägten Naturmetaphorik der Gedichte entsprechen.

5.5.10 Resümee der Bildlichkeit im Zyklus

Abschließend läßt sich resümieren, daß die Bildlichkeit eine starke Dominanz des Sinnlich-Faßbaren und Natürlichen dokumentiert. Die verwendete Metaphorik weist insgesamt eine lange Tradition auf³⁰³, die im Zyklus nicht abgelehnt, sondern weitergeführt wird. Die verschiedenen Bildfelder hängen offenkundig zusammen und ergänzen sich. Die enge Verknüpfung der Naturbildbereiche ist z. B. an den Verbindungen zwischen Meer und Land sowie Blut und Feuer verdeutlicht worden; allein die insgesamt selten metaphorisch zu verstehende Großstadt steht zum Land in einer mehr antithetischen Beziehung. Die vornehmlich sich komplettierenden Bildbereiche zielen dabei auf die Formierung einer natürlich-lebendigen, dynamischen Totalität. Diese Harmonie des Verschiedenen, aber deutlich Verwandten resultiert aus den verschiedene Aspekte des Lebens symbolisierenden Bildern. Dennoch haben die einzelnen Bilder keine eindimensionale Bedeutung; das insgesamt Positive wird durch einzelne Negativaspekte etwas relativiert. So wird z. B. im Gedicht „Schwerer Abend“ dem Acker eine negative Bedeutung beigemessen. Dadurch, daß der Acker sonst allerdings fast immer Leben verheißt, wird die negative Wertung als Ausdruck der düsteren Gesamtstimmung des Gedichts verständlich und besonders auf den impliziten Verlust der Fruchtbarkeit dieses Ackers zurückgeführt.

Der Kontrast zur dominierenden Bedeutung des Ackers wird hier besonders deutlich, da im nebenstehenden „Fluss im Abend“ ein äußerst positiv empfundenes Naturbild gezeichnet wird. Der direkte Bezug beider Gedichte wird auch im Bild der Pappeln sichtbar: während im ersten Gedicht die Pappeln „im Licht [stehn], traumgroße Kerzen“ (DA, S. 178), heißt es im zweiten: „Die Pappeln, die noch kaum von Sonne getroffen, / sind stumpf wie schwarze Kreuzestämme“ (DA, S. 179). Hierin zeigt sich zudem die Wechselhaftigkeit der Natur wie der subjektiven Empfindung des Ich und letztlich auch die Zusammengehörigkeit von ‚Hell‘ und ‚Dunkel‘. Zwar tauchen im poetischen Ablauf viele Bilder in Folge auf (oft in sich verstärkender und erweiternder Funktion), doch ist eine solche direkte Bezugnahme ansonsten eher selten. Insgesamt sind alle Metaphern in allen Zyklusteilen vertreten – allerdings mit z. T. unterschiedlicher Schwerpunktsetzung und Frequenz, die die bisherigen Analyseergebnisse stützen:

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 231f.

³⁰² Vgl. **Thomke, H.:** Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 200.

³⁰³ Laut THOMKE lassen sich z. B. „Beziehungen zur mittelalterlichen und barocken Mystik“ in „Wasser-, Licht- und Feuermetaphorik“ herstellen (ebd., S. 186).

So tragen die insgesamt gehäuften Bilder des Lebens im ersten und dritten Unterzyklus zum Eindruck einer gesteigerten Dynamik dieser Teile bei; die verstärkt ‚ichbezogene‘ Bildlichkeit in „Die Flucht“ bekräftigt die besonders das lyrische Ich persönlich betreffende Thematik; „Die Rast“ betont durch die meist harmonisch-dynamischen, organischen Bilder das natürliche Miteinander von Ruhe und Bewegung.

Analog der den Zyklus prägenden Spannung zwischen Einkehr und Aufbruch entdeckt SCHNEIDER auch in der Bildlichkeit nicht nur Dynamik, sondern genauso Beschränkung:

Das Schwanken Stadlers zwischen rauschhafter Hingabe an die innere Unruhe und dem Bemühen, das ‚versprengte Leben‘ wiederzufinden, kommt in dieser auf das Leben bezogenen Bildgruppe sehr klar zum Ausdruck. Dieses Pendeln zwischen Hingerissensein, Auf-flammen, Zurücknehmen und Sichtsammeln ist der innere Rhythmus der Dichtung Stadlers, der auch die Bildersprache durchpulst.³⁰⁴

Dem ist generell zuzustimmen, jedoch demonstrieren obige Ausführungen, daß gerade in der Bildlichkeit eine Gewichtsverlagerung zugunsten der Bewegung vorliegt. Dies ist darin begründet, daß die Darstellung des Dynamischen sich erst in bildlicher Form adäquat verwirklichen kann, während die Darstellung des Beruhigten in *Der Aufbruch* nüchterner und damit ‚unbildlicher‘ ist, d. h. der Veranschaulichung und Ausdrucksintensivierung in geringerem Maße bedarf.

5.6 Zeit und Zeiterfahrung

Das weitaus am häufigsten gebrauchte Tempus ist das Präsens, das zweithäufigste Präteritum, und das Futur ist kaum enthalten. Dabei sind besonders im dritten und vierten Teil hauptsächlich aufgrund der Menschen- und Naturbeschreibungen die Überzahl der Gedichte im Präsens, während der erste Teil die verhältnismäßig größte Anzahl an Gedichten im Präteritum enthält. Eine mögliche Erklärung hierfür ist, daß viele dieser Gedichte sich mit Verganem (Erlebnissen und künstlerischem Schaffen) auseinandersetzen. Allerdings muß bedacht werden, daß den genannten Tempora nicht immer die Zeitstufen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft zugeordnet werden können. Die tatsächliche Funktion der Tempora wird erst im jeweiligen Gedichtkontext erkennbar.

So ist besonders das Präteritum nicht immer identisch mit Vergangenheit. Viele Gedichte im Präteritum vermitteln den Eindruck von Gegenwärtigkeit. Das Ende in „Metamorphosen“ erscheint z. B. gegenwärtig durch die Zeitangabe „heute“ (DA, S. 127); in „Vorfrühling“ bewirken Demonstrativpronomen, Temporaladverbien und die dynamisch-erwartungsvolle Atmosphäre des Gedichts eine Vergegenwärtigung: „In dieser Märznacht trat ich spät aus meinem Haus. [...] Schon dehnte sich bereitet Acker. In den Horizonten eingebrannt / war schon die Bläue hoher Morgenstunden, die ins Weite führen sollten“ (DA, S. 135). Die Aktualität des Verganem zeigt sich in „Meer“ (DA, S. 174f.) deutlich neben der Verwendung der Zeitadverbien „jetzt“, „schon“ und „gleich“ auch im unvermittelten Wechsel vom Präteritum ins Präsens: „Nachtwinde wehten. Regen fiel . . . [...] Zu meinen Füßen / knirschen die Mu-

³⁰⁴ Schneider, K. L.: Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers, a. a. O., S. 152.

scheln . .“. Diese Austauschbarkeit wird möglich durch die imaginative erneute Realisierung des Erlebten, durch die Wiederbelebung der Erinnerung im Zuge einer Hineinversetzung ins vergangene Geschehen. Auch findet hier eine Ausweitung des Speziellen, Zeitgebundenen ins Allgemeine, Ewige statt: „Und immer diese endlos hingestreckten Horizonte. Immer dies Getön“. Die Ausweitung des Zeitlichen und auch des Räumlichen strebt letztlich eine Aufhebung von Raum und Zeit an.

Des öfteren wird auch eine Entwicklung von Vergangenen zu einem gegenwärtigen Zeitpunkt geschildert, so z. B. in „In Dir“ (vgl. DA, S. 146), „Simplicius ...“ (vgl. DA, S. 163) oder im Gedicht „Entsöhnung“ (DA, S. 144), in dem der Anfang lautet: „Ich stand in Nacht“, während der geäußerte Wunsch „Oh, immer will ich stehn“ die derzeitige Situation einleitet. Das Präsens drückt meist Gegenwartigkeit aus, wobei jedoch mehrfach eine Zukunftsausrichtung erkennbar wird, was außer durch Zeitadverbien – wie „bald“ z. B. in „Sommer“ (DA, S. 137) oder „nun“ und „schon“ wiederholt in „Resurrectio“ (DA, S. 136) – oft auch durchs Verb „wollen“ erreicht wird, so z. B. in „Resurrectio“: „Schon wollen Hügel vor“ oder in „Gegen Morgen“: „Tag will herauf“ (DA, S. 125). Diese bei Stadler in bestimmten Gedichten durchscheinende Zukunftsausrichtung, ist insgesamt typisch für den Expressionismus³⁰⁵, wie auch manchen Schlagworten des Expressionismus wie z. B. Endzeitstimmung oder Vision des ‚Neuen Menschen‘ inhärent.

Die dominierende Zeitstufe ist in allen Teilen des Zyklus die der Gegenwart. Dadurch wird der Anschein erweckt, daß das lyrische Subjekt das Geschilderte unmittelbar erlebt und direkt mitteilt. Diese präsentische Zeiterfahrung kann sich zu allumfassender, ewiger Gegenwart ausweiten, die die Trennung zwischen den verschiedenen Zeitstufen aufhebt – explizit ausgesprochen in „Zwiegespräch“: „Und nichts, was jemals war und wird, das nicht schon immer dein“ (DA, S. 134). Ebenso erfährt das lyrische Ich sich bzw. andere Menschen (vgl. DA, S. 171, 141) jedoch auch als vergänglich, als der göttlichen Ewigkeit entgegengesetzt (vgl. DA, S. 168). Eine gewisse Fluchtmöglichkeit aus der Zeitlichkeit bietet die Kunst: so beschließt Herrad, alles, was sie im Leben erfahren hat „treu und künstlich in Bild und Schrift zu bewahren und einzufangen“ (DA, S. 183). Auch Traum oder Rausch³⁰⁶ können das lyrische Ich, wenn auch nur illusionär und momentelang, der eigenen Zeitlichkeit – und damit dem realen Leben – entheben. So wird die Traumphase in „Der Aufbruch“ charakterisiert als Stillstand des Lebens (vgl. DA, S. 139) und die ekstatisch erlebte Fahrt über die Rheinbrücke scheint sich von Raum – „wir fliegen, aufgehoben“ – und Zeit – „nachtenrisse Luft“ (DA, S. 169) – gleichermaßen zu lösen. Während der Traum als Mittel der Lebensabwendung bekanntlich zumeist negativ bewertet wird, wird der besonders an emotionalen Höhepunkten auftretende Rausch gefeiert als Lebenssteigerung. Im zweiten Beispiel ist dabei das moderne Fortbewegungsmittel der Eisenbahn³⁰⁷ stark beteiligt an der mittels Beschleunigung verän-

³⁰⁵ So schreibt auch SCHULZ: „Von Zukunftsangst geschüttelt oder von Zukunftshoffnung erhoben, ist diese Lyrik futurisch bis in die Einzelheiten ihres sprachlichen Ausdrucks.“ (Schulz, E. W.: Zeiterfahrung und Zeitdarstellung in der Lyrik des Expressionismus, a. a. O., S. 135.)

³⁰⁶ SCHULZ beschreibt „Traum, Rausch, Phantasie“ als Mittel zur „Flucht aus der Zeit“ (ebd., S. 136). Vgl. auch die Wichtigkeit dieser Momente bei Benn!

³⁰⁷ Das Motiv der Eisenbahn faszinierte auch andere Expressionisten (vgl. Loquai, F.: Geschwindigkeitsphantasien im Futurismus und im Expressionismus, in: Die Modernität des Expressionismus. Hrsg.: T. Anz; M. Stark, Stuttgart 1994, S. 83).

dernten, dynamisierten (Raum- und) Zeiterfahrung.³⁰⁸ Dynamisierung und Ausweitung des Zeitlichen zu einem Ewigen ist allerdings nur momentelang möglich; letztendlich wird hiermit die insgesamt dominierende Gegenwärtigkeit des Erlebens unterstrichen.

5.7 Sprechsituation

Die textinterne Sprechsituation umfaßt sowohl den Sprecher des Gedichts, d. h. das lyrische Subjekt, als auch seine möglichen Adressaten innerhalb des Gedichts. Sprecher und Gedichtautor sind also zu trennen³⁰⁹, auch wenn das Ich der Gedichte in Stadlers Fall (wie auch bei Benn) besonders häufig mit dem Autor gleichgesetzt wird³¹⁰. Diese Gleichsetzung birgt, selbst wenn in vielen Gedichten die Aussage des Ich eine Selbstaussprache des Autors sein mag, verschiedene Gefahren in sich wie z. B. die Gefahr einer zu sehr an der Biographie des Autors bzw. an psychologischen Kriterien orientierten Deutung der Gedichte, die dazu tendieren kann, ästhetische Polyvalenzen zu unterschlagen. Entsprechend wird hier – unter Beachtung offensichtlicher biographischer Zusammenhänge – generell zwischen Autor und lyrischem Subjekt unterschieden.

Das Subjekt des Gedichts tritt in relativ wenigen Gedichten als Wir und noch seltener als Man auf.³¹¹ Ist von einem Man die Rede, geht es um Erlebnisse, die das lyrische Subjekt nicht als individuell-persönlich, sondern als von vielen geteilt ansieht. Diese Erlebnisse des Man beschreibt der Sprecher immer als vergangen, der Jugendzeit zugehörig, wie in „Kleine Schauspielerin“: „War man glücklich eingestaubten Bänken, / Lehrerquengeln und den Zeichen an der Tafel [...] entzogen“ (DA, S. 150) oder in „Metamorphosen“: „bis man sich eines Nachts in einem schalen Zimmer wiederfand [...] Ein ganzer blondverklärter Knabenhimmel stand in Flammen“ (DA, S. 126). Wie beim Man fühlt sich das lyrische Subjekt auch im Wir in eine Gruppe integriert. Der Gebrauch des Wir deutet ein größeres Maß an Individualität, eine stärkere Geschlossenheit der Gruppe an. So impliziert das Wir in „Worte“ nicht beliebige, d. h. prinzipiell alle Jungen, sondern nur eine bestimmte Schar, die die besagten Worte aufnimmt: „Wir nahmen sie, behutsam wie fremdländische Blumen, die wir in unsrer Knabenheimlichkeit aufhiengen [sic]“ (DA, S. 119). Das Wir tritt auch in der Gegenwart auf, so z. B. als Gruppe der Kämpfenden am Ende von „Der Aufbruch“ (vgl. DA, S. 139) oder als Liebende in „Lover’s Seat“ (vgl. DA, S. 141). In beiden Gedichten finden überdies Perspektivwechsel statt. Im ersten Gedicht geht das Ich im Wir des gemeinsamen Kampfes auf, im zweiten tritt die Gemeinschaft des Wir auseinander in Ich und Du. In „Fahrt über ...“ spricht das lyri-

³⁰⁸ Vgl. **Strohmeier, K.:** Zur Ästhetik der Krise, a. a. O., S. 206.

³⁰⁹ In der Lyriktheorie ist eine solche Trennung heute selbstverständlich, in der Praxis wird sie, wie schon einige Zitate deutlich gemacht haben, oft mißachtet. **BURDORF** spricht zu Recht von „den Irrwegen einer Verschmelzung von lyrischem und empirischem Ich, wie sie vielfach noch immer eingeschlagen werden.“ (**Burdorf, D.:** Einführung in die Gedichtanalyse, Stuttgart 1995, S. 189.)

³¹⁰ Vgl. **Gier, H.:** Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich, a. a. O., S. 7ff.

³¹¹ Da die Perspektive des Wir oder des Man von derjenigen des Ich unterschieden ist, verwende ich hier das jeweils im Gedicht erwähnte personale Pronomen. Siehe auch **Burdorf, D.:** Einführung in die Gedichtanalyse, a. a. O., S. 194: „Von einem Ich in der Lyrik sollte nur insoweit die Rede sein, als das Personalpronomen ‚ich‘ und seine Deklinationsformen (meiner, mir, mich) und/oder das entsprechende Possessivpronomen ‚mein‘ in einem Gedicht auftauchen.“

sche Subjekt in der Wir-Perspektive bei Erlebnissen, die alle Mitfahrenden betreffen: „Wir fliegen, aufgehoben, königlich durch nachtrissne Luft“, während ganz persönliche Empfindungen vom lyrischen Ich allein mitgeteilt werden: „o, ich fühl es schwer / im Hirn. Eine Beklemmung singt im Blut“ (DA, S. 169). Der Sprecher fühlt sich den Mitfahrenden nur durch die gemeinsame Zugfahrt verbunden, in seinen Gefühlen bleibt er allein.

Das Ich tritt in sehr vielen Gedichten in Erscheinung. Meist ist es nicht genauer spezifiziert, aber manchmal schlüpft es in die Rolle bestimmter historischer oder literarischer Gestalten wie die des Simplicius, der Äbtistin Herrad, oder der Bildhauerin der Frauenfiguren am Straßburger Münster. Hierbei geht es dem Autor nicht um eine möglichst realistische Zeichnung der Figuren, sondern um ihre Verwendung als ‚Sprachrohr‘ bestimmter eigener Inhalte. In den meisten Fällen spricht das Ich aber unmittelbar aus den Gedichten (vgl. z. B. DA, S. 133, 144, 147, S. 174). Besonders im ersten Teil spricht das Ich auch oft mit sich selbst in einem inneren Monolog und erscheint damit als Du, so in „Tage I“: „Klangen Frauenschritte hinter Häuserbogen, / folgtest du durch Gassen hingezogen“ (DA, S. 121), auch in „Was waren Frauen“ (DA, S. 130) und „Reinigung“ (DA, S. 131), in der zweiten Strophe von „Fülle des Lebens“ (DA, S. 142) und „In Dir“ (DA, S. 146). Es ist aus dem Zykluszusammenhang zwar unwahrscheinlich, aber doch nicht ganz ausgeschlossen, daß mit dem Du eine andere Person gemeint sein könnte. Besonders „Fülle des Lebens“ kann – im Zusammenhang mit nebenstehendem „Fernen“ gesehen – hier unterschiedlich interpretiert werden. Die zusätzliche Bezeichnung als „Seele“ (in Analogie zum oft erwähnten eigenen Herz) in „Betörung“ (DA, S. 128), „Trübe Stunde“ (DA, S. 129) und im zweiten Teil von „Zwiegespräch“ (DA, S. 133) läßt jedoch kaum einen Zweifel über die Identität des Du aufkommen.

Der erste Teil des Zyklus ist stark ichbezogen: das Ich kommt sehr häufig explizit oder implizit in der Selbstaussprache zum Vorschein und hat kaum Ansprechpartner. Im zweiten und dritten Teil hingegen spricht das Ich oft ein vom Ich verschiedenes Du an. Im Teil „Stationen“ ist die verstärkte Ansprache eines Du durch die Liebesthematik bedingt, so daß das Du der Geliebten häufig in den Vordergrund tritt (vgl. DA, S. 143), wodurch die Empfindungen des Ich allerdings keineswegs in den Hintergrund gedrängt werden. Dies wird z. B. deutlich in „Entsöhnung“: „Du sprachst zu mir. Ich stand mit abgewandtem Herzen und Gesicht. [...] In jäher Scham / sah ich mich selbst. Sah deine Seele, wie sie stumm, mit schweren Lidern vor mir stand“ (DA, S. 144) oder in „In diesen Nächten“: „In diesen Nächten friert mein Blut nach deinem Leib, Geliebte. / O, meine Sehnsucht ist wie dunkles Wasser aufgestaut vor Schließentoren“ (DA, S. 152). Im Teil „Der Spiegel“ wird mit dem Du weniger die Geliebte als vielmehr visionäre Gestalten angesprochen wie die Gottesmutter (vgl. DA, S. 165), Göttliches (vgl. DA, S. 168) oder das Meer in überhöhter Bedeutung (vgl. DA, S. 175). Besonders im Vergleich zum ersten Teil hat hier die explizite Erwähnung des lyrischen Subjekts stark abgenommen zugunsten einer intensiveren Beschreibung verschiedener Menschen(gruppen). Während der implizite Sprecher in einigen dieser Gedichte mehr oder weniger distanziert erscheint von den Objekten seiner Beschreibung, hat er sich in anderen ganz in die Subjekte der Gedichte eingefühlt und spricht aus deren Perspektive, z. B. in „Der Flüchtling“ (vgl. DA, S. 154), „Der junge Mönch“ (vgl. DA, S. 161) oder „Die Schwangeren“: „Wir nähren fremdes, wenn wir Speise schlucken, / wir schwanken vor fremder Müdigkeit“ (DA, S. 162). Im letzten

Zyklusteil ist die Rücknahme der Selbstreflexion bzw. -aussprache zugunsten einer Schilderung der Außenwelt noch ausgeprägter. Der ‚unsichtbare‘ Sprecher stellt hier weniger Menschengruppen als Naturerlebnisse dar. In den letzten beiden Gedichten kommt das lyrische Ich wieder stärker zum Vorschein, allerdings mittelbar in der Rolle der Bildhauerin und der Äbtissin. Der eher verhaltene Unterton dieses Unterzyklus wird dadurch unterstützt, daß kein einziges Mal ein Gegenüber angesprochen oder angerufen wird. Während die anderen Teile Kommunikation mit dem eigenen Ich, der Geliebten und visionären Gestalten anstreben, wird hier mehr monologisch-allgemein über Naturabläufe, Dinge oder Menschen gesprochen.

Insgesamt lassen also die verschiedenen Unterzyklen bezüglich der Sprechsituation, dabei insbesondere hinsichtlich der Häufigkeit des Auftretens und daraus ableitbar der Bedeutung des Ich sowie der Existenz und Wesensart von Adressaten große Unterschiede erkennen. Die Sprechsituation trägt mit ihren inhaltlichen Implikationen wesentlich zum differierenden Gesamtcharakter der vier Teile bei. Wie bei den die Sprechsituation beeinflussenden Themenschwerpunkten kann von einer Weiterentwicklung im Sinne einer Höherstufung keine Rede sein, da die Unterzyklen mit ihren verschiedenen Akzentsetzungen (Stücken eines Mosaiks vergleichbar) gleichwertig sind und erst zusammen das Gesamtbild ergeben. Das in der Sukzession der Texte erkennbare progressive Element ist allerdings im Sinne einer zunehmenden Loslösung des Ich von den eigenen Problemen hin zu einer Öffnung gegenüber dem Du, gegenüber anderen Menschen und dem Leben an sich zu verstehen. Diese Tendenz vom Subjektiv-Begrenzten hin zum Allgemeineren kann als potentielles Indiz der Umsetzung der von Anfang an erstrebten ‚weltfreudigen‘, aufgeschlossenen Haltung gegenüber der Wirklichkeit gewertet werden.

5.8 Sprache und Stil

Ziel der zunächst vorzunehmenden Stilanalyse ist es, die in *Der Aufbruch* bedeutsamen Stilfiguren exemplarisch darzustellen und ihre speziellen Funktionen zu untersuchen.³¹² Die Unterteilung der Stilfiguren wird hier nach denjenigen Einheiten des Sprachsystems vorgenommen, die im Zyklus eine Rolle spielen: Syntax, Semantik und Phonetik. Dabei werden auch die syntaktischen und phonetischen Figuren nicht nur aufgelistet, sondern in ihrer Beziehung zum Inhalt analysiert. Potentielle Auffälligkeiten der Frequenz bzw. Präsenz in den Unterzyklen werden in die Analyse einbezogen. Danach werden Besonderheiten des verwendeten Wortschatzes generell und bestimmter Wortarten dargelegt. Da einige Aspekte der Wortwahl im Kontext der Analyse der Motive, Metaphern und der Stilfiguren eine wichtige Rolle spielen und dort entsprechend Erwähnung finden, werden hier nur diejenigen sprachlichen Kennzeichen untersucht, die in ihrer Bedeutsamkeit noch nicht genügend berücksichtigt wurden.

³¹² Wie bei der Metaphorik, die im weiteren Sinn auch zu den rhetorischen Figuren gerechnet werden kann, geht es nicht um ein Betrachten der Stilfiguren um ihrer selbst willen, sondern in ihrer Funktionalität. Die Wichtigkeit dieses Aspektes betont auch BREUER (vgl. **Breuer, D.:** Rhetorische Figur, in: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft, a. a. O., S. 236).

5.8.1 Stilfiguren

5.8.1.1 Syntaktische Figuren

Die Ellipse als Stilmittel zur Worteinsparung findet häufig Verwendung in *Der Aufbruch*. Insbesondere Artikel werden sehr oft weggelassen, wie beispielsweise in „Metamorphosen“: „Seele blieb verlassen, Sehnsucht kam mit leeren Armen heim“ (DA, S. 126), in „Kleine Schauspielerin“: „Nur im Spiele wollte Glück sich geben, / wo sich Traum ein ungeheures Sein erfand“ (DA, S. 150) und in „Heimkehr“: „Lust und Gier sind tot“ (DA, S. 160). In diesen Beispielen (und anderen) werden die Nomen durch Auslassung des Artikelwortes subjektiviert und personifiziert. Die Personifizierungen werden jedoch auch durch zusätzliche Belebungen erzeugt, wie besonders das erste und folgendes Beispiel deutlich machen: „nun streckt Erinnerung hundert Schmeichlerarme aus, mich einzufangen“ (DA, S. 147). Abstrakte Begriffe gewinnen durch diese Bildhaftigkeit an Konkretheit. Auch in folgenden Versen wird die metaphorische Komponente hervorgehoben: „Tag will herauf. Nacht wehrt nicht mehr dem Licht“ (DA, S. 125), „Vielen aber ist Himmel aufgetan“ (DA, S. 166) und: „In meinem Blute scholl schon Meer“ (DA, S. 174). Diese Beispiele lassen eine weitere Funktion erkennen, nämlich die der Entgrenzung, von SCHIROKAUER treffend beschrieben: „Voraussetzung für den Artikel ist die Begrenztheit einer Vorstellung“³¹³ und: „Seine Vernichtung nähert die Begriffe und betont ihre Verschmelzbarkeit.“³¹⁴ Auch im Gedicht „Weinlese“ ist die Begrenzung auf eine bestimmte Anzahl aufgehoben: „Geruch von Reben / ist über Hügelwege ausgeschüttet. Bütteln stauen sich auf Wagen“ (DA, S. 182), eine Ausweitung ins Allgemeine, Atmosphärische hat stattgefunden.³¹⁵ In „Form ist Wollust“ wird durch die fast durchgängige Artikellosigkeit zur Verknappung und damit zum beschleunigten, einhämmernden Rhythmus beigetragen. Neben dem häufigen Verzicht auf den Artikel werden vereinzelt auch andere Wörter ausgelassen.³¹⁶ Auffälliger ist hingegen der Gebrauch von Satzbruchstücken, zum einen um neben Unmittelbarkeit des Erlebens ein fließendes Ineinander der Wahrnehmungen zu suggerieren, so z. B.: „Die Strümpfe . . Nun den Rock . . das Haar gerafft . . schon bist du fremd, für Tag und Welt geschmückt . .“ (DA, S. 149). Zum andern tauchen Satzketten bzw. Ein-Wort-Sätze meist an emotionalen Höhepunkten auf. Extensiv verwendet Stadler dieses Stilmittel in den hymnischen Gedichten „Meer“ und „Fahrt über ...“. Besonders ekstatische Ausrufe wie „Du Tröstendes! Du Sehnsucht Zeugendes!“ (DA, S. 174/75) und: „Freudiges! [...] Bestirntes Fest!“ (DA, S. 169) vermitteln wiederum Unmittelbarkeit der Erfahrungen, eine fast zur Sprachlosigkeit führende Überwältigung des Ich. Zudem gewinnt die Aussage durch Auslassung alles Sekundären an Intensität und stellt ein Konzentrat des Wesentlichen dar.³¹⁷ Dies gilt auch für die artikellosen Substantive. Die Fokussierung einzelner Worte ist

³¹³ Schirokauer, A.: Über Ernst Stadler, a. a. O., S. 432.

³¹⁴ Ebd., S. 433.

³¹⁵ Diese wird zusätzlich durch die Wendungen „alle Gassen“ und „jede Kelter“ unterstrichen.

³¹⁶ So fehlt in „Worte“ z. B. ‚zu‘: „Wir lernten sie ohne Herzklopfen sagen.“ (DA, S. 119) In „Ende“ ‚fehlen‘ Subjekt und Hilfsverb: „Nur eines noch: viel Stille um sich her wie weiche Decken schlagen“ (DA, S. 132). Solche Ellipsen sind jedoch aufgrund ihrer Seltenheit und Unauffälligkeit nicht allzu signifikant. Der Sinnzusammenhang ist hierbei so eindeutig, daß man sie nur untergründig wahrnimmt.

³¹⁷ DÜRSTELER beschreibt diese inhaltliche Ballung durch Ellipsen als typisch expressionistisch (vgl. Dürsteler, H. P.:

also ein gemeinsames Resultat der elliptischen Verkürzung in allen aufgeführten Beispielen bei sonst verschiedenen Funktionen.

Auch das Gegenteil sprachlicher Einsparung, die Stilfigur der Worthäufung in Form von Aufzählungen, ist in vielen Gedichten vorzufinden. So heißt es in „Der Spruch“: „Schein, Lug und Spiel“, in „Form ist Wollust“: „Form ist Wollust, Friede, himmlisches Genügen“ (DA, S. 138), in „Parzival vor der Gralsburg“: „Lebe, diene, dulde!“ (DA, S. 156) und in „Kleine Stadt“: „Überall strömt Himmel ein und Geruch von Bäumen und der starke Duft der Äcker“ (DA, S. 180). Die meisten Aufzählungen lassen keine Entwicklung zu einem Klimax hin erkennen, sondern stellen die Begriffe gleichwertig nebeneinander. Die Hauptaufgabe dieser Reihungen besteht in der Emphase des Gesagten. Die einzelnen Wörter verlieren an Bedeutung, während die Wortakkumulation insgesamt jedoch der Aussage Nachdruck verleiht. Einige Akkumulationen kann man jedoch als Stufenfolgen verstehen wie z. B.: „Land, Erdkrume und Gehäus“ (DA, S. 162) und „Flamme, Durst und Schrei und Brand“ (DA, S. 168). Recht eindeutig auf einen Klimax bzw. Antiklimax hinzielend sind folgende Aufzählungen: „Überschwang und Gefahren und todgeweihte Schwüre“ (DA, S. 119), „Trübem, Ungewissem, schon Verlorne mich zu schenken, mich zu weihen“ (DA, S. 122) und „enge Kammer, welken Leib und Scham und Ekel“ (DA, S. 126). In der Dreifachgradation in „In diesen Nächten“ löst das lyrische Ich sich (metaphorisch) immer weiter auf, kann dadurch die angesprochene Geliebte zwar immer mehr umgeben, verliert aber auch die eigenen festen Konturen: „Ich bin der Gärtner, / der weich dich niederbettet. Wolke, die / dich übersprengt, und Luft, die dich umschließt“ (DA, S. 152). Der alte Mythos des Zeugungskusses von Himmel und Erde klingt in diesem Gedicht an. Steigerungen solcher Art lassen im Unterschied zur ‚statischen‘ Reihung die Begriffe nicht als gleichwertig und tendenziell synonym erscheinen, sondern heben in der Aufgipfelung besonders den Klimax bzw. Anti-Klimax hervor.

Als sehr häufig verwendetes syntaktisches Stilmittel ist weiterhin der Parallelismus zu nennen. Viele der Parallelismen sind mit Anaphern verbunden: „Es war wie wenn im Dunkel plötzlich Lichter aufstrahlen. / Es war wie wenn durch Biwakfrühe Trompetenstöße klirren“ (DA, S. 139), „Wir sind aus uns verjagt. Wir hocken verängstet [...] Wir sind umhergetrieben“ (DA, S. 162) und „Hier ist Einkehr. Hier ist Stille, [...] Hier ist Ebene“ (DA, S. 177). Während einige Parallelismen einander direkt folgen, schließen manche syntaktisch andersartige Zeilen ein. Sie können auch Strophengrenzen überschreiten (vgl. DA, S. 130). Alle hier genannten Beispiele drücken in der gleichartigen Satzstruktur (unterstützt durch Anaphern) auch Gleichartiges aus.³¹⁸ Dies gilt für den Großteil der Parallelismen, so auch für folgende Verse: „Lösch alle deine Tag' und Nächte aus! Räume alle fremden Bilder fort aus deinem Haus!“ (DA, S. 131) oder „Ich bin ein Halm, den meines Gottes Odem regt, / ich bin ein Saitenspiel, das meines Gottes Finger rühren“ (DA, S. 161). Eine Aussage wird durch (eine) andere bekräftigt. Genauso kann aber durch den parallelen Satzbau auch ein genau Entgegengesetztes hervorgehoben werden, was bei Stadler jedoch eher die Ausnahme ist: „Flut, die in Nebeln steigt. Flut,

Sprachliche Neuschöpfungen im Expressionismus, a. a. O., S. 19).

³¹⁸ Siehe KÜPERS Aussage in Übereinstimmung mit G. M. Hopkins: „Was Hopkins hier meint, ist jedoch das Phänomen, daß eine *Parallelität auf der Ausdrucksebene* generell [...] eine Parallelität auf der Inhaltsebene suggeriert.“ (Küper, C.: Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses, Tübingen 1988, S. 55.)

die versinkt“ (DA, S. 136) und „Vielleicht würden uns am Abend Siegesmärsche umstreichen, / vielleicht lägen wir irgendwo ausgestreckt unter Leichen“ (DA, S. 139). So wie Hauptsätze bzw. Satzanfänge parallel gebaut sind, finden sich auch Parallelismen innerhalb eines Satzes, so z. B. im Gedicht „Abendschluß“: „Und als warte nicht schon [...] das triste Einerlei / der täglichen Frohn – als warte nicht Heimkehr, Gewinkel schmutziger Vorstadthäuser“ (DA, S. 170). Zusätzlich zur hervorhebenden Funktion, wirken die parallelen Fügungen in diesem und ähnlichen Gedichten mit vielen Langzeilen verstärkt gliedernd. Insgesamt kann festgestellt werden, daß die Verwendung von Parallelismen primär der Gliederung, Hervorhebung und Verstärkung von Homogenem oder Ähnlichem bzw. seltener von Gegensätzen dient.

Ein weiteres Stilmittel des Satzbaus, die Inversion, ist in *Der Aufbruch* durchaus vorhanden; da jedoch die deutsche Wortstellung ohnehin relativ frei ist, stellt sich die Frage, wann es überhaupt gerechtfertigt ist, von Inversionen zu sprechen. Aus diesem Grund sollen hier nur diejenigen ‚Umstellungen‘ erwähnt werden, die – auf Stadler bezogen – nicht den typischen Fall darstellen. Der vorangestellte Genitiv, der heute noch ungewöhnlicher ist als zur damaligen Zeit, wird in verschiedenen Gedichten benutzt. Beispiele sind: „deiner Gärten Obdach“ (DA, S. 133), „Meines Herzens Heimwehruß“ (DA, S. 144) und „meines Glückes Stimme“ (DA, S. 151). Auffallend oft findet sich diese pathetisch wirkende Ausdrucksweise in „Der Flüchtling“ (vgl. DA, S. 154), in „Die Jünglinge und das Mädchen“ (vgl. DA, S. 159) und in „Anrede“ (vgl. DA, S. 168). Diese drei Gedichte, die häufig noch einer früheren Stilphase Stadlers zugerechnet werden³¹⁹, verweisen sowohl in ihrer strengen Form als auch in der gehobenen, leicht gekünstelten Ausdrucksweise auf Stefan George. Der vorangestellte Genitiv, von George vielfach verwendet, wird im letzten Teil von *Der Aufbruch*, der einen eher nüchternen Unterton hat, nur einmal eingesetzt zur Hervorhebung der Schönheit der Frauenfigur der Synagoge: „Daß rührender durch dünne Seide wehe ihrer Wimpern Schlagen“ (DA, S. 185). Andere Inversionen treten wesentlich seltener auf als die vorgestellten Genitive und scheinen hauptsächlich aus verstechnischen Gründen gewählt worden zu sein. So ist in „Fülle des Lebens“ der letzte Hauptsatz auseinandergerissen, wodurch die Parallelität zur ersten Strophe im umschließenden Reim gewährleistet ist (vgl. DA, S. 142). Um den Reim aufrechtzuerhalten, heißt es beispielsweise in „Segnung“: „Um ihre Kinderwangen Feuer sprang“ (DA, S. 155) und in „Der Morgen“: „Ich fühle, wie es durch die Dämmerung mich umfängt / der weiten Kirche“ (DA, S. 165). Im „Simplicius“-Gedicht ist die Umstellung eines Verbs potentiell darin begründet, daß die meisten Verse mit dem Verb enden und hier eine Homogenität auch *innerhalb* des Verses angestrebt wird: „Vor meinem Fenster die grünen Schwarzwaldtannen rauschen, als wollten sie von neuen Fahrten sprechen“ (DA, S. 163). In „Herrad“ lautet die letzte Zeile: „Und still ergieng [sic] ich mich und lächelnd in dem Garten meiner Wonnen“ (DA, S. 184). Hier ist „lächelnd“ möglicherweise nachgestellt, um die gleichmäßig alternierende Betonung einzuhalten. Da jedoch das Gedicht insgesamt nicht um einen einheitlich-regelhaften Taktschlag bemüht ist, soll die Nachstellung vielleicht auch der Akzentuierung dieses Wortes dienen. Diese Funktion mag ebenfalls bei den oben genannten Beispielen beabsichtigt sein.

³¹⁹ Vgl. 5.4.3.

5.8.1.2 Semantische Figuren

Die Stilfigur des Anrufes findet sich als Anrufung der Muttergottes bzw. einer zur Madonna erhöhten Prostituierten bis auf die erste Zeile durchgehend in „Tage III“, z. B. in den Zeilen: „Madonna, mach mich meiner Qualen los. / Du, deren Weh die Liebe nie verließ“ und „O laß die Härte, die mich engt zergehn“ (DA, S. 123). Weiterhin wird das Meer anrufend gefeiert (vgl. DA, S. 174f.). Auch wird ein göttliches Du angesprochen: „Du aber bist der Spiegel, über dessen Rund / die großen Bäche alles Lebens geh'n“ (DA, S. 168), oder Gott selbst wird angerufen: „Mein Gott, ich suche dich. Sieh mich vor deiner Schwelle knien / und Einlaß betteln“ (DA, S. 133). In allen genannten Beispielen wird ein visionäres Wesen hinter den Dingen oder Personen angesprochen, so daß die Anrufe fast wie Gebete anmuten. Die zahlreichen Ausrufe sind häufig – zumindest implizit – auch Anrufe, wie: „Ihr zertreten Leiber!“ (DA, S. 122), „O Nacht der Kathedralen!“ (DA, S. 125) oder „O langes Dunkel“ (DA, S. 136). Diese Aus- und Anrufe verdeutlichen die Emotionalität des Sprechenden, sie vermitteln die Intensität seines Fühlens. Ihr bevorzugtes Auftreten in „Die Flucht“ und „Stationen“ verstärkt den Eindruck der Dynamik dieser Zyklusabschnitte.

Die semantische Figur der rhetorischen Frage ist ebenfalls hauptsächlich im ersten und im dritten Teil vorzufinden. Dies kann wiederum darauf zurückgeführt werden, daß die Fragen den Aussagen Nachdruck verleihen, aufwühlend und damit auch, dem Gesamtcharakter dieser Gedichtgruppierungen angemessen, dynamisierend wirken. Beispiele sind „Seid ihr wieder um mich, hör' ich euch meinen Namen nennen?“ (DA, S. 122), „Was waren Frauen anders dir als Spiel“ (DA, S. 130), „Was hilft es, daß [...] sich mein Fuß den Ausweg fand?“ (DA, S. 154) und „Vermaßt ihr euch zu lieben, die ihr sündhaft nur begehrt, / mit Tat und Willen trüb die Reine eurer Träume schändet?“ (DA, S. 161). Extensiv greift Stadler zu diesem Stilmittel in „Die Schwängern“ (vgl. DA, S. 162) und in „Trübe Stunde“, in denen jede Strophe aus einer rhetorischen Frage besteht (vgl. DA, S. 129). In beiden Fällen wird der verzweifelten Stimmung des bzw. der Sprechenden besondere Emphase verliehen.

Eine dritte Figur, die den gesamten Gedichtband prägt und seinen speziellen zyklischen Charakter prägt, ist die der Antithetik. Hierzu gehört das partiell bzw. tendenziell antithetische Verhältnis der Unterzyklen zueinander ebenso wie die Gegenüberstellung der Motive von Aufbruch und Einkehr, Traum und Wesen. Hierzu gehört die Opposition in der Bildlichkeit von Stadt und Land sowie Tag und Nacht wie auch die in der Analyse von Stadlers Verhältnis zu früheren literarischen Stilphasen zutage tretende Kontrastierung von ‚neuer‘ und ‚alter‘ Kunst und damit einhergehend das veränderte Kunst/Leben-Verhältnis. In der Untersuchung des Aufbaus der Gedichte wird die Antithetik zwischen Strophen zur Sprache kommen. Sowohl hinsichtlich der formal abgegrenzten Einheiten der Unterzyklen, der Gedichte, Strophen und Zeilen, wie auch hinsichtlich der semantischen Analyseebenen der Thematik, Motive und Metaphern wird also diese Stilfigur verwendet. Um Redundanzen zu vermeiden, wird an dieser Stelle nur die Kontrastierung noch nicht erwähnter Sachverhalte innerhalb von Versen und Strophen betrachtet.

Häufig werden Vergangenheit und Gegenwart kontrastiert, dabei wird neben Bezügen zur Aufbruch-Einkehrthematik oder zur Abgrenzung von ‚alter‘ und ‚neuer‘ Kunst auch ganz all-

gemein das eine dem andern gegenübergestellt, so in „Der Morgen“: „Wie kommt er [der Tag] sanft und gut [...] Wann wars, daß er mit grellen Fratzen mich genarrt“ (DA, S. 165) und in „Resurrectio“: „Flut, die in Nebeln steigt. Flut, die versinkt. / O Glück: das große Wasser, das mein Leben überschwemmte, sinkt, ertrinkt“ (DA, S. 136). Der Unterschied zwischen ‚Gestern‘ und ‚Heute‘ wird oft auch durch Tempuswechsel verdeutlicht und durch Temporaladverbien unterstützt: „Ich bin nur stets den bunten Lichtern nachgerannt, / nach Wundern gierend, bis mir Leben, Wunsch und Ziel in Nacht verschwunden. / Nun graut der Tag“ (DA, S. 133). In „Sommer“ wird der Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart bzw. antizipierter Zukunft nur angedeutet: „Kornkammern meines Lebens, lang verödet, alle eure Tore sollen nun wie Schleusenflügel offen stehn“ (DA, S. 137). In „Kleine Schauspielerin“ unterscheidet sich Früheres von Späterem besonders durch die Zersplitterung und Differenzierung des früher Einheitlichen: „Herrlich lag beisammen, was sich dann zerstückte“ (DA, S. 150).

In „Lover’s Seat“ führt die Schein/Sein-Thematik zu Kontrastierungen: Schein ist das Äußere, Offensichtliche, die Fassade des Menschen (hier „lachend“), während das Sein die wahren, tieferen (traurigen) Empfindungen offenbart. Auch der Kontrast zwischen Leben und Tod wird hier angedeutet, der Tod erscheint besonders in der zweiten Strophe als Gegenpol zu Leben und Liebe, eine Antithetik, die schon in der Überschrift anklingt, die – wie FROELICH richtig feststellt – die Assoziation zur Redewendung des ‚Lover’s Leap‘, des Todessprungs der Liebenden evoziert.³²⁰ Leben und Tod werden auch in „Die Rosen im Garten“ (DA, S. 181) kontrastiert. Während das erste Blühen der Rosen ihre Schönheit offenbart, in „schwelgerische[r] Zartheit“ geschieht, ist das zweite Blühen „gieriger, wie aus aufgerissenen Adern strömend“ und wird mit „Todesröcheln“ verglichen. Das Blühen, beim ersten Mal Bild erwachten Lebens, des Höhepunktes des Lebens, wird beim zweiten Mal zum Vorboten des Todes. Auch in „Abendschluß“ wird die Thematik Sein/Vergehen gestreift, jedoch handelt dies Gedicht mehr noch vom Gegensatz zwischen punktueller Freiheit und durativer Unfreiheit (vgl. DA, S. 170). In „Die Jünglinge und das Mädchen“ werden viele Gegensätze aufgelistet, wobei der Gegensatz zwischen Sprecher-Wir und angesprochenem Du – durch parallele Satzstellung hervorgehoben – als zentral erscheint: „Doch du bist Leben. Wir sind Schatten. Deiner Schönheit Strahl / muß, daß wir atmen, funkelnd erst uns tränken“ (DA, S. 159). Vielfach werden kontrastive Verben verwendet wie z. B. „vergraben“ und „auferstehn“ (DA, S. 152) oder „aufstehen und versinken“ (DA, S. 177).

So unterschiedlich die Kontrastierungen inhaltlich sind, so ähnlich ist jedoch ihre Funktionalität. In der Zusammenstellung gegensätzlicher Begriffe werden diese nicht nur als einzelne, sondern insbesondere in Abgrenzung voneinander charakterisiert, wobei die Punkte, in denen sich eins vom andern unterscheidet, besonders hervorgehoben werden. So kann Leben sowohl dem Tod gegenübergestellt werden als auch dem Traum.³²¹ Beide Male werden andere Aspekte in den Vordergrund gestellt. Die Betonung der Differenzen verschiedener Sachver-

³²⁰ Vgl. Froehlich, J.: Liebe im Expressionismus, a. a. O., S. 63.

³²¹ Vgl. 5.3.4.

halte gelingt am besten in der direkten Gegenüberstellung, sie bewirkt außerdem eine schnelle Aufnahme und Kategorisierung seitens des Rezipienten.

Als letzte semantische Figur bleibt noch die der (scheinbaren) Widersprüchlichkeit, das Paradoxon, zu erwähnen. Dieses Stilmittel fand in der Mystik, im Barock und bei Autoren wie Shakespeare und Nietzsche häufig Verwendung³²², Autoren und Epochen, mit denen sich Stadler in seiner literarischen Laufbahn intensiv beschäftigte. Möglicherweise haben sie diesbezüglich anregend auf ihn gewirkt. Die „paradoxe Vereinigung widerstreitender Extreme“³²³ ist zudem ein relativ typisches Stilmerkmal des Expressionismus. Besonders in der „Tage“-Reihe wird das paradoxe Glücksempfinden des Ich im Unglück thematisiert (vgl. DA, S. 121ff.); das Erfahren des ‚Niedrigsten‘ ermöglicht hier das ‚höchste‘ Glück. Diese Lebensanschauung findet sich auch in „Parzival vor der Gralsburg“, wo erst die formende Kraft des Schmerzes den Suchenden zur Findung Gottes und des Grals befähigt. Der Satz „Geh und neige dich deinem Gotte, der dich gütig neuen Nöten aufbewahrt“ (DA, S. 156) wird somit als nur scheinbarer Widerspruch entlarvt. Auch nebenstehendes Gedicht „Befreiung“ spricht vom Glück des Sich-Verlierens, spürbar besonders in der Vereinigung mit den gesellschaftlich ‚Niedrigsten‘. Das hier verwendete Paradoxon „tröf Licht wie Regen brennend“ (DA, S. 157) ist in Stadlers Metaphorik in sich stimmig, da Licht und Regen in ihrer belebend-erneuernden Funktion austauschbar sind. Die erste Zeile in „Fernen“ lautet: „In Schmerzen heilig allem Leid Gefeierte“ (DA, S. 143). Dieser Widerspruch löst sich im folgenden auf, wenn deutlich wird, daß die ‚Gefeierte‘ sich in ihrem Schmerz immer mehr von der (leidvollen) Wirklichkeit löst und auf der Schwelle zwischen Leben und Tod befindet. Als letztes Beispiel sei „Irrenhaus“ genannt, in dem es heißt: „Sie hören die toten Stimmen aller Dinge sie umkreisen“ (DA, S. 166). Dies ist wiederum schlüssig, da bei den ‚Irren‘ eine Umkehrung der Wahrnehmung stattgefunden hat: sie hören nicht, was ‚Normale‘ hören, wissen nichts von sich selbst, hören dafür aber, was für uns ‚tot‘ ist. Auf das zentrale Paradoxon der Vereinigung der antithetischen Pole von Aufbruch und Einkehr sei hier, da an anderer Stelle besprochen, nur noch einmal verwiesen. Die Funktion des Paradoxons ist recht offensichtlich: es erregt sofort die Aufmerksamkeit des Lesers und regt ihn zum Nach- und Umdenken an. So wird bei genauerer Analyse das zunächst paradox Anmutende als nur scheinbar widersprüchlich entlarvt – die Zusammengehörigkeit des Disparaten, die Formierung einer komplexen Totalität wird auch hierin erkennbar.

5.8.1.3 Phonetische Figuren

Besondere klangliche Wirkungen werden durch Wortwiederholungsfiguren erzielt. Die Häufigkeit von Anaphern wurde im Zusammenhang mit Parallelismen bereits genannt. Ein weiteres Beispiel soll hinzugefügt werden: in „Bahnhöfe“ beginnen acht Verse oder Sätze mit „Und“ (DA, S. 158), wodurch die trennende Eigenschaft von Punkten und Kommata wieder teilweise zurückgenommen wird und somit Selbständigkeit und Bindung der Verse und Sätze gleichermaßen ausgedrückt wird. Die direkte Wortwiederholungsfigur der Iteratio ist recht

³²² Vgl. **Braak, I.**: Poetik in Stichworten, Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung, erw. u. überarb. von Martin Neubauer, 7. Aufl., Unterägeri 1990, S. 64.

³²³ **Thomke, H.**: Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 116.

selten. In „Entsöhnung“ heißt es: „Sah ihre lange Qual, und wie sie durch die vielen, vielen Nächte / mich so gesucht“ und „Oh, immer will ich stehn und schauen, schauen / und warten“ (DA, S. 144f.). Durch die Doppelung gewinnen die Worte ein besonders starkes Gewicht. Das gleiche gilt für „meines Odems Odem“ in „Die Befreiung“ (DA, S. 157), welches zusätzlich durch Wortwahl und vorgestellten Genitiv den feierlichen Ton des Gedichts unterstreicht. In diesem Gedicht findet sich auch eine Epanalepse, die in ihrer Funktion der Iteratio vergleichbar ist: „so wie junger Wein [...] flammt in den Behältern, / flammte vor mir die Welt“. Diese Klangfigur ist sonst relativ selten eingesetzt; andere Beispiele sind „graues Meer und grauen Himmel“ (DA, S. 157) und „weicher Sand . . wie Seidenmatten weich“ (DA, S. 174).

Zahlreich sind dagegen Alliterationen in allen Teilen von *Der Aufbruch*. Einige Beispiele seien aufgeführt: „selig singend [...] mich ins Mark des Lebens“ (DA, S. 122), „auf wilden Wassern schweifend ,wenn“ (DA, S. 129), „wenn deinen dünnen Traum der Tag durchstieß“ (DA, S. 130), „Es war wie wenn“ (DA, S. 139), „meines Herzens Heimwehruß“ (DA, S. 144), „bestrahlt, besternt“ (DA, S. 147), „meine Wünsche wollen, wilde Vogelschwärme, in die Tannenwipfel steigen, / und meine Seele schreit, wehrlose Wetterharfe unterm Wind“ (DA, S. 154), „unserm Suchen Sinn und Seele“ (DA, S. 159), „Wer wird uns unserm Ursprung wiedergeben?“ (DA, S. 162), „Kattun und Kleider, Fische, Früchte, Fleisch [...] Gestank von faulem Fleisch und Fischen“ (DA, S. 172) und „Kelch und Kreuzesfahne und die Krone“ (DA, S. 185). Die Klangwirkung der Alliteration akzentuiert die entsprechenden Wörter oder auch ganze Verse. In seltenen Fällen werden auch ganze Strophen herausgehoben, so im Gedicht „Segnung“, in dem kaum Alliterationen auftauchen bis auf die vorletzte Strophe: „Doch eines Morgens, da die späten Sterne blichen, / und banges Zwielflicht eisig in den Zweigen hieng, / da sah ein Weib, das Wasser schöpfen gieng, / wie sie sich fremd und fröstelnd in die Tür geschlichen“ (DA, S. 155). Der inhaltlich wichtige Wendepunkt der Rückkehr der Frau wird analog klanglich betont.

Wie die Parallelismen auf syntaktischer Ebene erzielen entsprechende Korrespondenzen in der Lautgebung markante Klangverbindungen. In „Worte“ finden sich viele dunkle Vokale, besonders ‚a‘, wie in der Zeile: „Aber an manchen Abenden geschah es“ (DA, S. 119). Möglicherweise wird hierdurch die Melancholie des Gedichts unterstrichen. In „Fernen“ wird extensiv von bestimmten Klangfolgen Gebrauch gemacht: so betonen die wiederholt verwendeten Laute ‚ei‘, ‚e‘, ‚au‘ und ‚ü‘ jeweils bestimmte Aussagen: „In Schmerzen heilig allem Leid Gefeihte“, „brennenden versehten / Traumaugen“ und „schüchterne Flügel schlagend überm“ (DA, S. 143). Es ist hier jedoch schwierig, den verschiedenen Lauten spezielle inhaltliche Bedeutungen beizulegen. So drückt „indes ich blind in wilden Zonen irrte“ (DA, S. 144) etwas vollkommen anderes aus als „Stille will ich knien“ (DA, S. 165) trotz gemeinsam betontem ‚i‘. Auch ist „sehnsüchtig blühend über“ (DA, S. 152) inhaltlich ganz verschieden vom obigen Verssegment mit gehäuftem ‚ü‘-Laut. Wenn also zwischen Lautgebung und Inhalt ein Zusammenhang besteht, so ist dieser nur im intratextuellen Kontext des Einzelgedichts erkennbar, jedoch nicht auf den intertextuellen Kontext des Zyklus übertragbar. In „Entsöhnung“ kommt dem häufigen ‚a‘ in den Verben weniger inhaltliche Bedeutung zu, als daß der Text strukturiert wird: „Ich stand in Nacht. Ich rang versteinert. Fand [...] Die Wege lagen [...] Ich war ganz fern. Du sprachst zu mir. Ich stand [...] Sie kam [...], und sie drang in meinen Traum.

Da war's, daß in mein Herz das Wunder brach. Ich wachte auf“ (DA, S. 144). Im weiteren Verlauf dieses Gedichts verstärkt die gehäufte Verwendung eines Verbs – „sah“ – nochmals neben der klanglich einprägenden die gliedernde Funktion.

Zum Schluß werden noch zwei Beispiele angeführt, in denen man spezielle Laute auch als sinntragend verstehen kann. In „Der Morgen“ wird in der ersten Zeile das Wort „morgentiefes“, in der Schlußzeile werden die Worte „morgenreine Melodie“ (DA, S. 165) gebraucht. Das melodisch klingende Wort des Anfangs wird am Ende also leicht modifiziert wiederaufgenommen. Besonders der letzte Vers wirkt durch die Kombination der Vokale ‚o‘, ‚e‘, ‚i‘ bzw. ‚ei‘ besonders schwingend und musikalisch, was dem Sinngehalt dieser Zeile genau entspricht. Auf „Kelch, Kreuzesfahne und die Krone“ (DA, S. 185) der Figur der Ecclesia wurde im Zusammenhang mit Alliterationen schon hingewiesen. Auffallend ist jedoch, daß die ihr gegenübergestellte Figur der Synagoge – abgesehen davon, daß ihr bedeutend mehr Platz eingeräumt wird – auch mit anderen Konsonanten wie den stimmhaften ‚g‘, ‚b‘, ‚l‘, ‚r‘, ‚w‘ beschrieben wird, womit die Weichheit und Schönheit der Figur wie die Zuneigung des Sprechers zu ihr akzentuiert werden.³²⁴ Insgesamt jedoch ist eine solche direkte Verbindungslinie vom Inhaltlichen zur Lautgebung selten herstellbar. Hervorhebung und Strukturierung sind als vorrangige Aufgaben einprägsamer Lautverbindungen zu nennen.

Auch Reime sind den phonetischen Figuren zuzurechnen. Von 57 Gedichten sind 52 gereimt. Die ungereimten Gedichte sind „In diesen Nächten“, „Irrenhaus“, „Hier ist Einkehr“, „Kleine Stadt“ und „Die Rosen im Garten“. Als bemerkenswert muß erwähnt werden, daß alle Gedichte im ersten Teil gereimt sind, während im letzten Teil, der ohnehin nur acht Gedichte enthält, drei reimlos sind. Dies kann als weiteres Indiz für den Unterschied besonders des allgemein ruhigeren und prosanäheren letzten Teils zum verhältnismäßig lebhaften ersten Teil angesehen werden. Die Reimgedichte lassen sich nach Reimsorten aufteilen: 24 sind paargereimt, 13 kreuzgereimt, 10 verschiedenartig gereimt und 5 haben umschließende Reime. Allgemein haben Reime gliedernd-strukturierende Funktion, indem sie Versenden markieren und Beziehungen zwischen Reimwörtern herstellen³²⁵; sie können auch die Einprägung beim Rezipienten steigern und tragen meist zur Rhythmik des Gedichts bei. Die markierende Funktion wird jedoch bei Stadler dadurch abgeschwächt, daß in knapp der Hälfte der Gedichte Enjambements vorkommen, die die Zeilen stärker miteinander verbinden (vgl. DA, S. 144f., 157). Eine Verminderung der Reimwirkung ist auch durch die vielen Langzeilen erkennbar, die in mehr als der Hälfte der Gedichte vorkommen.³²⁶ Diesbezüglich ist – wie auch in anderen Bereichen³²⁷ – in vielen Gedichten ein Gleichgewicht erkennbar zwischen Formwahrung und -lösung.³²⁸

³²⁴ Vgl. **Thomke, H.:** Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 161.

³²⁵ Vgl. **Ludwig, H.-W.:** Arbeitsbuch Lyrikanalyse, Tübingen 1979, S. 92.

³²⁶ *Alle* Gedichte bestehen jedoch aus Langversen, d. h. aus Versen von fünf oder mehr Hebungen.

³²⁷ Zum Beispiel ist im oben erwähnten Verhältnis von Satzzeichen und Bindewort ein ähnlicher formaler Kompromiß erkennbar.

³²⁸ So meint auch **Schirokauer:** „Es hat etwas überaus Liebenswertes und kindlich Versöhnliches, am Ende von Langversen, deren innerer Sprengstoff sie ins Maßlose aufgebrochen und ausgestülpt hat, alles intakt zu sehen, in guter Form, im Reim.“ (**Schirokauer, A.:** Über Ernst Stadler, a. a. O., S. 420.)

Die unterschiedlichen Reimfolgen lassen keine Schlüsse auf eventuell verschiedene Funktionen zu. Auch die verschiedenen Versschlüsse, in 11 Gedichten rein klingend, in 9 rein stumpf, in den restlichen 37 Gedichten gemischt, kann man insgesamt betrachtet nicht verschiedenen Funktionen zuordnen. Im einzelnen kann die Wahl einer bestimmten Art der Reimfolge und der Versschlüsse jedoch bedeutungshaltig sein. So entspricht beispielsweise in „Zwiegespräch“ der Kreuzreim des ersten Abschnitts der Unruhe des Ich, während der Paarreim im zweiten Abschnitt die im ganzen beruhigende Antwort unterstützt (vgl. DA, S. 133). Der Paarreim wird zudem stärker als Reim wahrgenommen, während die Langzeilen die Klangwirkung des Kreuzreims beeinträchtigen. Insofern wird der Zusammenhang der ‚Antwort‘ betont. In „Schwerer Abend“ entspricht das ungewöhnliche, zum Großteil kaum wahrnehmbare Reimschema (abbcadecedf) der Unbeschwingtheit und Düsterteit dieses Abends. Die Gliederung durch den Reim geschieht unregelmäßig und wird eher als disharmonisch wahrgenommen. Die Schlußzeile wirkt besonders abrupt abgetrennt vom Vorhergehenden durch den fehlenden Reimvers wie durch die stumpfe Kadenz bei sonst klingenden Verschlüssen (vgl. DA, S. 179). Auch in „Vorfrühling“ kann man die Wahl der Versschlußform als bedeutsam verstehen: während in den ersten beiden Strophen stumpfe mit klingenden Kadenz alternieren, sind die Versenden der letzten Strophe durchgehend klingend (vgl. DA, S. 135). Dies steigert den Eindruck einer fließenden Bewegung: es hat den Anschein, daß das Ich mehr und mehr vom Aufbruchssog mitgerissen wird. Eine noch fließendere Bewegung wird in „Form ist Wollust“ suggeriert, in dem nur klingende Versschlüsse vorhanden sind und ferner das regelmäßig eingehaltene Metrum ein Weiterlesen von Zeile zu Zeile ermöglicht, ohne durch Betonungswechsel neu einsetzen zu müssen. Identische Reime sind in „Ende“ zu finden (zweimal „schlagen“ und „tragen“, vgl. 132). Sie betonen den monotonen „Alltag“ und die begrenzende „Enge“, denen sich das Ich anheimgibt. Abschließend kann für die Reime wie für die anderen Klangfiguren festgehalten werden, daß ihre Hauptfunktion neben eventuellen speziellen Bedeutungen in Einzelgedichten vor allem in ihren allgemein strukturierend-markierenden Eigenschaften liegt.

5.8.2 Sprachliche Besonderheiten: Wortfelder und Wortarten

Die Zitate aus verschiedenen Gedichten haben erkennen lassen, daß der Wortschatz nicht besonders revolutionär ist. Im Unterschied zu Stramm sind bei Stadler kaum Wortneuschöpfungen, im Unterschied zu Unruh, Werfel und Zech³²⁹ sind bei ihm auch kaum ungewöhnliche Zusammensetzungen zu finden. *Der Aufbruch* enthält zwar viele Komposita – häufig in Verbindung mit der Naturmetaphorik³³⁰ –, die auch durchaus ein Mittel der Ausdruckssteigerung, jedoch keine Innovationen darstellen. Die Sprache der Gedichte ist relativ einfach, klar und unverschlüsselt, eine Tatsache, die sich nicht nur in der Wortwahl, sondern auch im vorherr-

³²⁹ Vgl. **Dürsteler, H. P.:** Sprachliche Neuschöpfungen im Expressionismus, a. a. O., S. 72.

³³⁰ Einige wenige Beispiele sind: übersprengen (DA, S. 152, 178), windgestrahlt (DA, S. 136), überblüht (DA, S. 132), sommerdunkel (DA, S. 151), strotzendgolden (DA, S. 182).

schend konventionellen Syntaxgebrauch zeigt. Obgleich viele Sätze ungewöhnlich lang sind, kann man keine Auflösung syntaktischer Strukturen feststellen.³³¹

Dessen ungeachtet sind allerdings spezifische sprachliche Besonderheiten erkennbar. Eine auch in der Forschung akzentuierte Auffälligkeit der Sprache ist ihre Dynamik. Diese wird sprachlich zum einen in der Häufigkeit von Wörtern mit Richtungspräfixen manifest: „Formungen wie ‚Ausfahrtwinde – aufgewühlt – niederbettet – aufgestaut [...] verlagern den Akzent von dem Wortstamm zum Richtungswort, bringen also das Kompositum ganz und gar in die Gewalt der Bewegung“³³². Zum andern trägt auch die Vielzahl der Verben zur sprachlichen Dynamik bei.³³³ Wesentlich wichtiger für die Dynamik als die Verbanzahl sind natürlich die Verbinhalte. Obgleich einige Verben auch Statisches mitteilen – stehen (DA, S. 144), schauen (DA, S. 151), sitzen (DA, S. 184) etc. – überwiegen doch eindeutig die Verben, die Bewegung ausdrücken, häufig auch jähe, heftige Bewegungen wie z. B. stoßen (DA, S. 123, 180), durchstoßen (DA, S. 130), aufspringen (DA, S. 139), stechen (DA, S. 148), springen (DA, S. 181), hämmern (DA, S. 160), krachen (DA, S. 163), brechen (DA, S. 125, 135, 163) oder schießen (DA, S. 181). Die Beispielkette wäre beliebig fortführbar. Verben der Bewegung finden sich in allen Zyklusteilen; im letzten Unterzyklus werden unbewegte Gegebenheiten bzw. langsame Bewegungen hierdurch zusätzlich dynamisiert.³³⁴

Auffallend ist auch die extreme Häufigkeit von Verben in Partizipform, ein Stilmerkmal des Expressionismus allgemein³³⁵, welches ermöglicht, „das Prinzip der Dynamisierung durch Verben und das Prinzip der Intensivierung durch Knappheit des Ausdrucks miteinander zu verbinden“³³⁶. Besonders viele Präsens-Partizipien werden in hymnisch-bewegten Gedichten wie „Fahrt über ...“ (DA, S. 169: dampfend, strömend, bleichend, blitzend, stürmend, wimmelnd), „Meer“ (DA, S. 174f.: schwemmend, treibend, schleudernd, frohlockend u. a.) und „Die Befreiung“ (DA, S. 157: brennend, quellend, auffahrend, läutend) verwendet. Aber auch in zahlreichen anderen Gedichten sind partizipiale Ausdrücke dieser Art vorhanden, so z. B. im ‚ruhigeren‘ Gedicht „Hier ist Einkehr“ (DA, S. 177: blühend, blitzend, sickernd, weilend). Hier steht jedoch weniger die Dynamisierung als die Funktion der Vergegenwärtigung und Betonung des Prozessualen im Vordergrund. Die zahlreichen Partizip-Perfekt-Formen pointieren zwar meist mehr das Resultat einer Handlung als die Handlung selbst, wirken aber ebenfalls oft belebend. So erwecken z. B. „durchrauschte Täler“ den Eindruck eines stetigen Rau-

³³¹ Diese Verständlichkeit der Sprache setzt CHICK mit dem – im Vergleich zu Heym oder besonders Trakl – relativ geringen interpretatorischen Interesse an Stadler in Verbindung: „It could very well be due to this self-explanatory nature of many of Stadler’s poems that his work, though generally acknowledged, has not attracted more critical attention.“ (Chick, J. M.: Form as expression, a. a. O., S. 117.)

³³² Schirokauer, A.: Über Ernst Stadler, a. a. O., S. 430f.

³³³ Vgl. Martens, G.: Vitalismus und Expressionismus, a. a. O., S. 157; vgl. Thomke, H.: Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 174. THOMKE weist hier aber auch darauf hin, daß in einigen Gedichten ein Nominalstil vorherrscht, der allerdings ähnlich dynamisch wirkt. Ohne spezifischen Bezug zu Stadler stellt BURDORF generell fest, daß „eine Vielzahl von Verben [im Unterschied zu Substantiven] eher eine Bewegung in der Zeit herstellt und den Vorstellungsraum dynamisiert.“ (Burdorf, D.: Einführung in die Gedichtanalyse, a. a. O., S. 175.)

³³⁴ Vgl. hier besonders die Gedichte „Kleine Stadt“ (DA, S. 180) und „Die Rosen im Garten“ (DA, S. 181), die SCHNEIDER bereits im Zusammenhang mit der dynamisierenden Metapher erwähnt hat (vgl. Schneider, K. L.: Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers, a. a. O., S. 160f.).

³³⁵ Vgl. Dürsteler, H. P.: Sprachliche Neuschöpfungen im Expressionismus, a. a. O., S. 18.

³³⁶ Thomke, H.: Hymnische Dichtung im Expressionismus, a. a. O., S. 173.

schens, so erscheinen die Puppen mit ihren „gewölbte[n] Knöchel[n]“, in „wohlerwognen Attituden“, die „langvergeßnen Abenteuern“ nachsinnen³³⁷, vermenschlicht, so sind verbaler und partizipialer Ausdruck fast synonym in den Zeilen: „Dicht an den Glanz der Plätze fressen sich und wühlen / die Winkelgassen, wüst in sich verbissen“ (DA, S. 172).

Neben den häufigen verbalen Ausdrücken der Bewegung finden sich in Entsprechung zur natürlich-ursprünglichen Bildhaftigkeit und zur proklamierten Zuwendung zum konkreten Leben auch viele die Sinne betreffende Schilderungen. Verben des Hörens, Riechens, Sehens, Schmeckens oder Fühlens allgemein bzw. ‚sinnliche‘ Darstellungen, die die Sinne des Lesers ansprechen, finden sich in zahllosen Gedichten. MARTENS hat diese „sinnenhafte Darstellung“ eingehend untersucht³³⁸, so daß hier nur Auszüge der wichtigsten Gedichte genannt werden. Im Gedicht „Reinigung“ heißt es: „Lausche: dein Blut will klingend in dir auferstehn! / Fühlst du: schon schwemmt die starke Flut dich neu und rein [...] hörst du: schon ist die Erde um dich leer und weit“ (DA, S. 131). Da offensichtlich das mit sinnlicher Wahrnehmung verbundene Fühlen des Ich zum Kanal der eigenen Veränderung wird, spricht MARTENS bezüglich solcher Erneuerungsgedichte zu Recht von der „Irrationalität des Erneuerungserlebnisses“³³⁹, das weniger auf Kognition als auf Emotion beruht. Daß die erotischen Gedichte vor allem die sinnlichen Eindrücke des Ich wiedergeben, ist unmittelbar einsichtig, so z. B. die Verssegmente „Ich fühl“, „Nun seh ich“, „Ich höre, schon im Bette wieder“ (DA, S. 149). Auch abstrakte Begriffe werden in ‚sinnenhafter‘ Beschreibung veranschaulicht wie z. B. die Schönheit, die das lyrische Subjekt tränkt (vgl. DA, S. 159) oder die Beklemmung, die im Blut singt (vgl. DA, S. 169).

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß eine relative Einfachheit und Verständlichkeit der Sprache, eine Intensivierung des Ausdrucks besonders in den zahlreichen Komposita, Sinnhaftigkeit der Darstellung und vor allem eine in Wortarten und Wortinhalten sich äußernde Dynamik die dominierenden Stilmerkmale der Wortwahl im Gedichtband *Der Aufbruch* sind. Konventionelle Sprachmuster werden somit zwar nicht aufgebrochen, aber zumindest partiell recht stark modifiziert. Die auffällige Sinnhaftigkeit und Dynamik akzentuieren dabei die in den Motiven des Aufbruchs und der Einkehr (u. a.), in den verschiedenen Aspekte individuellen, gesellschaftlichen und natürlichen Lebens behandelnden Themen und in vielen Metaphern zentrale Bedeutung des Lebens. Sie verdeutlichen insbesondere, daß auch die im letzten Unterzyklus hervorgehobene Einkehr Dynamik durchaus nicht ausschließt.

5.9 Metrum und Rhythmus

Von den 57 Gedichten haben 4 ein trochäisches und 38 ein jambisches Versmaß. Die übrigen 15 lassen kein einheitlich-durchgängiges Metrum erkennen. Das metrische Schema eines Ver-

³³⁷ Auch Adjektive in attributiver Verwendung wirken des öfteren dynamisierend, so z. B. „irre Beichte“ (DA, S. 123), „in grenzenlosem Michverschenken“ (DA, S. 138) oder „wilde Vogelschwärme“ (DA, S. 154). Es gibt jedoch auch zahlreiche Adjektive, die das Bezugswort in anderer Hinsicht modifizieren. Die Funktion der Belebung ist hier also nur eine von vielen Funktionen.

³³⁸ Vgl. **Martens, G.:** Vitalismus und Expressionismus, a. a. O., S. 151ff.

³³⁹ Ebd., S. 155.

ses sagt, isoliert betrachtet, noch nicht viel aus. Im Zusammenhang mit der konkreten sprachlichen ‚Füllung‘ dieses Schemas lassen sich jedoch Charakteristika der Versrhythmik feststellen. Die Spannung zwischen Versschema einerseits und sprachlicher Realisierung andererseits bestimmt also den Versrhythmus.³⁴⁰ Er wird im einzelnen geprägt durch Akzentsetzung, Intonationsverlauf und Klangwirkungen, Zäsuren und (Sprech-)Tempo, welches sich neben der Häufigkeit phrasenbedingter Pausen nach der Gesamtstimmung des Gedichts richtet.³⁴¹ Im folgenden soll nun dieses versrhythmische Spannungsverhältnis genauer untersucht werden und die einzelnen Gedichte daraus folgenden Rhythmustypen³⁴² zugeordnet werden. Als die zwei Pole der Rhythmustypen sind der fließende und der gestaute Rhythmus zu nennen. Allgemein zeigt sich, daß bei großer Spannung zwischen Versschema und sprachlicher Füllung der Rhythmus gestauter ist, während die Äquivalenz von sprachlicher und metrischer Betonung einen fließenderen Rhythmus erzeugt. Innerhalb dieser grob unterschiedenen Typen gibt es jedoch noch differenziertere Untergruppen, denen einzelne Gedichte zugeordnet werden können. Manchmal ist eine eindeutige Zuordnung schwierig, da gewisse Faktoren wie Betonung und Sprechtempo auch von der subjektiven Einschätzung des Lesers abhängen und deshalb variieren können.

5.9.1 Strömender und bauender Rhythmus

Die Gedichte, deren sprachliche Realisation metrumkonform ist, die somit also tendenziell dem fließenden Rhythmustyp zugehören, bilden hauptsächlich zwei rhythmische Untergruppen: den strömenden und den bauenden Rhythmus.

Den Gedichten mit strömendem Rhythmus stellt BRAAK als Paradebeispiel Stadlers „Der Spruch“ voran.³⁴³ Auch „Form ist Wollust“, „Tage III“ und „Tage IV“ gehören dieser Gruppe an. Durch den engen Zusammenhang der Verszeilen und die Regelmäßigkeit der Betonung zusammen mit schnellem Lesen bzw. Sprechen (aufgrund der geringen Anzahl an Zäsuren und der inhaltlichen Gesamtgestimmtheit der Gedichte) sind diese Gedichte äußerst schwungvoll, dynamisch und einhämmernd.³⁴⁴ Parallele Konstruktionen und klangliche Wiederholungen wirken zusätzlich rhythmussteigernd. Die Länge der Verse – normalerweise zwischen 5 und 7 Hebungen – ist dem ‚langen Atem‘ der vorwärtstreibenden Bewegung angemessen. Auch „ein gehobener Ton“ des Sprechens und „ausgesprochene Gipfel der Spannung“³⁴⁵ sorgen in allen Gedichten dafür, daß die Bewegung nicht monoton-eintönig, sondern kraftvoll erscheint, was schon in einzelnen Zeilen sichtbar wird: „der Welt entfremdet, fremd dem tiefsten Ich“ (DA, S. 120), „Ich stammle irre Beichte über deinem Schoß“ (DA, S. 123), „Dann brenn’ ich nächtelang, mich zu kasteien“ (DA, S. 124) und „doch ich will mein Sein in alle

³⁴⁰ Vgl. **Schweikle, G. und I. (Hrsg.):** Metzler-Literatur-Lexikon, a. a. O., S. 368.

³⁴¹ Vgl. **Braak, I.:** Poetik in Stichworten, a. a. O., S. 86; vgl. **Ludwig, H.-W.:** Handbuch Lyrikanalyse, a. a. O., S. 47.

³⁴² Hierbei übernehme ich die Definition der Rhythmustypen des auf Kayser zurückgehenden und bei BRAAK dargestellten strömenden, bauenden und gestauten Rhythmus. Der Begriff des fließenden Rhythmus wird hingegen in modifizierter Bedeutung verwendet (vgl. **Braak, I.:** Poetik in Stichworten, a. a. O., S. 89-91). Da es sich bei diesen Rhythmustypen um theoretische Konstrukte handelt, sind hier natürlich nur tendenzielle Zuordnungen möglich.

³⁴³ Vgl. **Braak, I.:** Poetik in Stichworten, a. a. O., S. 90.

³⁴⁴ Dieser Bewegungsstrom bewirkt, daß weniger die individuellen Worte als das Gesamt der rhythmischen Einheit betont wird (vgl. auch **Chick, J. M.:** Form as Expression, a. a. O., S. 54).

³⁴⁵ **Braak, I.:** Poetik in Stichworten, a. a. O., S. 90.

Weiten drängen“ (DA, S. 138). Elisionen kommen häufiger vor, um den Sprechfluß dem gleichmäßig alternierenden Metrum anzugleichen. Spannungsgipfel, Zeilenlänge, Mehrfachparallelismen und inhaltliche Dynamik rücken auch das Gedicht „Reinigung“ in die Nähe dieser Gedichtgruppe. Jedoch wird hier das ‚Strömen‘ der Bewegung dadurch unterbrochen, daß Wort- und Versakzente am Zeilenanfang öfters divergieren und stärkere Zäsuren, durch Ausrufezeichen und Doppelpunkte markiert, den Redefluß hemmen: „Lausche: dein Blut will klingend in dir auferstehn!“ (DA, S. 131). Auffallend ist, daß diese Gedichte alle in „Die Flucht“ zu finden sind. Sie tragen erheblich zum ruhelosen Wesen dieses ersten Teils bei.

Die zweite Untergruppe der metrumkonformen Gedichte wirkt allgemein eher ruhig als dynamisch-vorwärtsstrebend. Im Unterschied zur ersten Gruppe hat ihr regelhaft-metrischer Rhythmus keine einhämmernde oder beschleunigende Funktion, sondern ist Ausdruck von Traditionsgebundenheit.³⁴⁶ Diese wird häufig inhaltlich und stilistisch gestützt³⁴⁷ als auch dadurch belegt, daß die Gedichte strophisch untergliedert sind und ihre Reimwirkung kaum durch Enjambements oder allzu variable bzw. extensive Zeilenlängen beeinträchtigt wird. Beispiele dieser traditionelleren, strophisch gegliederten Gedichte sind „Betörung“, „Fülle des Lebens“, „Kleine Schauspielerin“, „Was waren Frauen“, „Die Jünglinge und das Mädchen“, „Der Flüchtling“, „Segnung“, „Der junge Mönch“ und „Weinlese“. Auch innerhalb dieser Gruppe gibt es Unterschiede. So wirkt z. B. „Der Flüchtling“ aufgrund seiner Langzeilen, der vielen Alliterationen und Anaphern (vgl. DA, S. 154) dynamischer als nebenstehendes, rhythmisch monotoneres Gedicht „Segnung“. Von solchen graduellen Differenzen soll aber abgesehen werden, da es hier nur um tendenzielle Entsprechungen zu verschiedenen Rhythmustypen geht. Aufgrund der Untergliederung der Gedichte in Strophen und oft auch der Unterteilungen innerhalb von Strophen³⁴⁸ ist eine größere Selbständigkeit der einzelnen Teile gegeben.³⁴⁹ Sie strömen und drängen nicht ineinander, da die Bewegung immer neu ansetzt. Sie sind damit dem bauenden Rhythmus zuzuordnen.

Ein Beispiel für einfach fließenden Rhythmus, der im allgemeinen eine Synthese aus den Extremen des bauenden und strömenden Rhythmus bildet, sind die freien Verse des Gedichts „Glück“: Es ist nicht dem strömenden Rhythmus zuzuordnen, da seine Bewegung nicht vorwärtsdrängt, sondern beruhigt ist; man neigt zu eher langsamem Lesen und hält die Pausen ein. Das Fehlen einer strophischen Gliederung und die Unregelmäßigkeit der einzelnen Kola wie auch die unterschiedlichen Verslängen (6-10 Hebungen pro Vers) verhindern allerdings auch eine Zuordnung zum bauenden Rhythmus. Das gleichmäßig harmonische ‚Dahinplätschern‘ des Rhythmus unterstreicht die inhaltliche Aussage dieses Gedichts: „Ich schaue still den Wolken zu, die über meinem Fenster in die Bläue jagen [...]. In deine Liebe bin ich wie in einen Mantel eingeschlagen“ (DA, S. 151).

³⁴⁶ Auch BREUER stellt fest: „Am auffallendsten ist die weitgehende Traditionsgebundenheit der Formversuche der jungen Generation. Ihre Formen bewegen sich weithin in den Bahnen Georges und Hofmannsthals.“ (Breuer, D.: Deutsche Metrik und Versgeschichte, a. a. O., S. 292.)

³⁴⁷ Vgl. 5.4.3.1.

³⁴⁸ So drückt in „Was waren Frauen“ der erste Strophenteil jeweils die Intention bzw. Aktion des Ich aus, während der zweite Teil jeweils das enttäuschende Resultat beschreibt (vgl. DA, S. 130).

³⁴⁹ Vgl. genauer 5.10.

5.9.2 Der gestaute Rhythmus

Einen Gegensatz zu diesen metrisch-rhythmisch sehr regelmäßigen Gedichten bilden jene Gedichte, in denen ein durchgängiges metrisches Schema nicht erkennbar ist. Hier kann nicht mehr von sprachlich realisierten Abweichungen vom Metrum gesprochen werden, da die Abweichungen so sehr die Norm sind, daß sie ein möglicherweise zugrundeliegendes Versschema überdecken. Beispiele dieser prosanahen Gedichte sind: „Worte“, „Ende“, „Der Aufbruch“, „Winteranfang“, „Bahnhöfe“, „Die Schwangern“, „Kinder vor einem Londoner Armenspeisehaus“ und „Die Rosen im Garten“. Der Rhythmus dieser Gedichte ist gestaut. Häufige Pausen hemmen den Bewegungsfluß, z. B. durch viele Einschübe oder Aufzählungen: „hingebückt, ins Dunkel gekniet, nicht anders sein wollen, geschränkt und gestillt, von Tag und Nacht überblüht“ (DA, S. 132). Auch die ungleiche Verteilung der Pausen durch verschieden lange rhythmische Einheiten hält die Bewegung immer wieder auf, so z. B.: „Einmal schon haben Fanfaren mein ungeduldiges Herz blutig gerissen, / daß es, aufsteigend wie ein Pferd, sich wütend ins Gezäum verbissen. [...] Gemächer lockten“ (DA, S. 139). Die ersten beiden Langzeilen von „Winteranfang“ lauten: „Die Platanen sind schon entlaubt. Nebel fließen. Wenn die Sonne einmal durch den Panzer grauer Wolken sticht, / spiegeln ihr die tausend Pfützen ein gebleichtes, runzliges Gesicht“ (DA, S. 148). Hier zeigt der augenfällige Wechsel von ungleichmäßiger und gleichmäßig alternierender Sprechbetonung Stauung und Ausbrechen der Bewegung zugleich.

Auch innerhalb dieser Gruppe gibt es rhythmische Variationen: So wirkt das Gedicht „Kinder vor einem Londoner Armenspeisehaus“ durch Strophik, Gliederung innerhalb der Strophen, Reimentfaltung (Paarreim, keine Enjambements) getragener und regelmäßiger als das unstrophische, reimlose Gedicht „Die Rosen im Garten“. Besonders in Betonungsstärke und Intonationswechsel (Wechsel von Frage- und Aussagesätze) unterscheidet sich „Die Schwangern“ von „Worte“, wobei ersteres Beispiel, der verzweifelten Aussage entsprechend, viel dynamischer wirkt, während letzteres, dem resignativ-traurigen Inhalt gemäß, ruhiger ist. Jedoch unterstützt der Rhythmus nicht nur den Bedeutungsgehalt, sondern dieser bestimmt auch den Rhythmus, indem er Tempo und Betonung beeinflusst. Der Gesamtton der rhythmisch gestauten Gedichte kann also variieren von ‚getragen‘ bis ‚kraftvoll‘. Verwandt sind diese Gedichte primär durch ihre Unbeschwingtheit und Prosanähe.³⁵⁰

5.9.3 Zwischen fließendem und gestautem Rhythmus

Die umfangreichste rhythmische Gruppe umfaßt jene Gedichte, die über ein erkennbares, meist jambisches Versmaß verfügen, deren sprachliche Füllung jedoch mehr oder weniger häufig dazu in Spannung tritt. Die Überzahl dieser Gedichte, die hier zuerst besprochen wird, läßt kaum Spannungen zum Metrum erkennen; diese Gedichte sind bis auf diejenigen mit vielen Einschnitten³⁵¹ insgesamt rhythmisch fließend, wobei die Unterbrechung des gleich-

³⁵⁰ Eine Ausnahme bildet „Metamorphosen“ (vgl. DA, S. 126f.), das trotz Fehlens eines durchgängigen Metrums relativ beschwingt erscheint. Dies liegt daran, daß hier zum einen nur wenige der oben erwähnten Abweichungen den fließenden Rhythmus behindern, daß zum andern das Metrum zwar in häufigem Versmaßwechsel nicht durchgängig einheitlich, aber *innerhalb* der Verse regelmäßig ist. Es besteht also keine Spannung zwischen metrischem Schema und sprachlicher Realisation, daher erscheint hier die Zuordnung zum fließenden Rhythmus als angemessen.

³⁵¹ Vgl. „Entsöhnung“ (DA, S. 144): Trotz der geringen Anzahl metrischer Abweichungen ist durch viele Zäsuren und

mäßigen Rhythmus häufig der Hervorhebung bestimmter Stellen oder der Auflockerung des sonst möglicherweise monotonen Versrhythmus dient. Die übrigen Gedichte, denen zwar ein deutliches Versschema zugrunde liegt, in denen jedoch ein gleichmäßiger Rhythmus mehrfach beeinträchtigt wird, sind entsprechend eher dem gestauten Rhythmus zuzuordnen und werden zum Schluß erläutert.

In vielen Gedichten werden einzelne Worte rhythmisch hervorgehoben, indem sprachlich betonte Silben oder Wörter an metrisch geforderten Senkungspositionen stehen (diese Stellen werden durch Unterstreichung markiert): Die schwebenden Betonungen der Zeilenanfänge im zweiten Teil von „Zwiegespräch“: „Still, Seele! [...] Sieh doch, du bist in dir. [...] Hörst du die Kinderstimme nicht [...]“ (usw., DA, S. 133f.) intensivieren die Aufforderungen der inneren Stimme des Ich und heben damit diesen zweiten Abschnitt zusätzlich vom ersten ab. In „Fernen“ wird den durch Lautwiederholungen ohnehin akzentuierten Worten „Traumaugen“ und „schüchterne Flügel“ (DA, S. 143) so noch stärkeres Gewicht verliehen. In „In der Frühe“ werden die letzten Langzeilenanfänge betont: „Morgen wird heller. [...] / Lärmen quillt auf ..“ (DA, S. 149). Mit Hilfe des Rhythmus wird die Aussage – hier das Hereindringen des neuen Tages – bekräftigt. Zudem werden die Versanfänge ‚Morgen‘ und ‚Lärmen‘ vom Leser assoziativ verbunden. In „Fahrt über ...“ werden folgende, auch inhaltlich markante Versauschnitte durch schwebende Betonungen herausgehoben: „trostlos vereinsamt“, „etwas muß kommen“, „hoch übern Strom“, „Endloses Spalier“ und „Wimmelnd, mit hellen Augen hingedrängt!“ (DA, S. 169). Hier ist der Rhythmus jedoch wie bei „Entsöhnung“ (s. o.) schon mehr gestaut als fließend. Die Versanfänge „Land niederreißend“ und „Nacht“ (DA, S. 179) werden in „Schwerer Abend“ hervorgehoben und bekräftigen die gedrückte Stimmung.

Einzelne Worte können auch dadurch betont werden, daß auf einen Taktschlag zwei Silben kommen: „Da sprach zu ihm die Stimme: Törichter, schweige!“ (DA, S. 156). Die Benennung „Törichter“ wird noch zusätzlich akzentuiert durch die Sprechpause (vor und) nach dieser Anrede. Die 5. und 6. Zeile aus „Fluß im Abend“ sind im Unterschied zu allen anderen Versen des Gedichts trochäisch. Dies könnte den einfachen Grund haben, den sonst vielleicht eintönigen Rhythmus zu beleben. Die Frage, die sich bei dieser Interpretation stellt, ist nur, warum Stadler in anderen rhythmisch fließenden Gedichten wie z. B. „Glück“ nicht von diesem Mittel Gebrauch macht. Deshalb erscheint die Deutung plausibler, daß diese Verse durch Metrumswechsel auch inhaltlich von den andern verstärkt abgegrenzt werden sollen, da hier „weiße Nebel“ und „dumpf und schrill“ (DA, S. 178) klingende Steine das sonst idyllische Bild doch beeinträchtigen. In „Gratia divinae ...“ trägt der Metrumswechsel ebenso zur Bekräftigung der inhaltlichen Aussage bei. In den Versen: „Aber meine Seele, Schönheit ferner Kindertage und mein tief verstecktes Leben / hab ich der Besiegten, der Verstoßenen gegeben“ (DA, S. 185) wird zum einen die Figur der Synagoge als Gegenbild der Ecclesia eingeführt, zum andern ergreift der Sprecher des Gedichts hier Partei für sie, während er sonst eher beschreibt (wenn auch Wortwahl und Klangfiguren schon die subjektiven Wertungen der Deskription aufdecken). Wie bei der Betonung metrischer Senkungsstellen im einzelnen, so ist auch bei solch zeilenbezogenem Metrumswechsel eine inhaltliche Motivation anzunehmen.

Tendenziell dem gestauten Rhythmus zuzuordnen ist dagegen z. B. das Gedicht „Heimkehr“ (DA, S. 160). Hier ist das jambische Versmaß erkennbar, jedoch wird eine regelmäßige Bewegung durch eine Vielzahl der oben schon erwähnten Abweichungen verhindert: sprachliche Betonungen auf metrischen Senkungsstellen („Tag läßt die scharfen Morgenwinde los“), zwei Silben auf einem Versfuß („Da die Laternen schon in schmutzigem Licht verdämmern“), längenmäßig stark variierende Kola („Kein Wort“ und „die Schienenstränge Welt und Schicksal über Winkelqueren hämmern“) und Pausen, bedingt durch kurze Sätze. Als weiteres Beispiel des im ganzen eher gehemmtten Bewegungsflusses sei „Kleine Stadt“ genannt. Ein insgesamt jambisches Versmaß ist ersichtlich. Als Hemmungen des beschwingten Bewegungsflusses ist hier vor allem die variierende Länge der Kola und Sätze zu nennen. Die Reimlosigkeit unterstützt zusätzlich die in vielen gestaut rhythmischen Gedichten erkennbare Nähe zur Prosa.

In „Hier ist Einkehr“ wird ebenfalls mehrfach vom jambischen Versmaß abgewichen. Hier ist sogar die rhythmische Unregelmäßigkeit noch eklatanter, da hauptsächlich in den ersten sechs Zeilen des Gedichts kein durchgängiges Versmaß festzumachen ist. Die folgenden Zeilen und der zweite Abschnitt des Gedichts sind allerdings bis auf einzelne schwebende Betonungen („schon reicht“, „Bald weht“ und „eintönig“ (DA, S. 177)) regelmäßig jambisch, wodurch der gestaute Rhythmus sich immer mehr dem fließenden annähert. Dies entspricht der Gesamtaussage des Gedichts, die zum Ende hin das Zyklische des Tagesablaufs, die gleichmäßige Wiederkehr von Tag und Nacht thematisiert. Wenn eine Rhythmusveränderung innerhalb der Gedichte stattfindet, ist dies generell meist eine vom gestauten zum fließenden Rhythmus. Auch „Trübe Stunde“ läßt einen solchen Übergang erkennen. Während die erste Strophe kein einheitliches metrisches Gitter aufweist, weicht die zweite Strophe nur am Anfang vom jambischen Versmaß ab, während in der dritten Strophe metrische und sprachliche Betonung korrespondieren. Der rhythmische Umschwung – hier analog zur Strophenbildung – entspricht dem Umschwung auf der Bedeutungsebene: Er unterstützt die dargestellte Entwicklung des lyrischen Subjektes hin zu einer (wenn auch resignativen) Akzeptanz der bzw. Eingliederung in die Realität (vgl. DA, S. 129). SCHULTZ' Feststellung zur Bedeutung des fließenden Rhythmus ist zumindest in diesem Fall zuzustimmen: „In jedem Falle kennzeichnet der schwingende gleichmäßige Rhythmus die Einordnung des Individuellen in das Allgemeine, den Zusammenhang des Subjekts mit dem Weltganzen.“³⁵²

5.9.4 Resümee der Rhythmik im Zyklus

Die verschiedenen Beispiele haben deutlich gemacht, daß Stadler von einer Vielfalt rhythmischer Muster Gebrauch macht.³⁵³ Obschon die Typisierungen nicht alle rhythmischen Einheiten umfassen können, sind die Grundtendenzen doch ersichtlich. Eine kleine Anzahl von Gedichten wurde als rhythmisch strömend klassifiziert, eine weitere Reihe von Gedichten konnte dem bauenden Rhythmus, und eine etwas umfangreichere Gruppe dem gestauten

³⁵² **Schultz, H.:** Vom Rhythmus der modernen Lyrik. Parallele Versstrukturen bei Holz, George, Rilke, Brecht und den Expressionisten, München 1970, S. 138.

³⁵³ Die Metrik- und Versformen sind im Expressionismus insgesamt recht vielfältig: „Sie [die expressionistische Versdichtung] hat sich von Anfang an einer Systematisierung und Reduktion auf wenige überschaubare Grundformen entzogen.“ (**Breuer, D.:** Deutsche Metrik und Versgeschichte, a. a. O., S. 292.)

Rhythmus zugeordnet werden. Viele Gedichte bewegen sich zwischen Stauung und Fließen des Rhythmus, wobei die Gedichte, die eher dem fließenden Rhythmus zugehören, quantitativ überwiegen. Bis auf die schon erwähnte Ansiedlung der ‚strömenden‘ Gedichte vor allem im ersten Teil, sind die übrigen Rhythmustypen bunt gemischt in allen Teilen des Gedichtzyklus zu finden. Die Wechselwirkung von Inhalt und Rhythmus ist in den meisten Gedichten sichtbar. Hier wurde – ähnlich wie bei den verschiedenen Stilfiguren – eine Parallelität festgestellt, d. h. eine tendenzielle Entsprechung von Inhalt und rhythmischer Gestaltung bzw. eine rhythmische Hervorhebung oder Pointierung des semantisch Vermittelten.

5.10 Aufbau der Gedichte

Die Untersuchung des Gedichtaufbaus befaßt sich mit der äußerlich sichtbaren Unterteilung des Gedichts und ihrem Verhältnis zur sogenannten inneren, d. h. inhaltlichen Gliederung. *Der Aufbruch* beinhaltet 20 Gedichte in Strophen, 4 Gedichte in Abschnitten und 33 unstrophische Gedichte, davon 22 mit Reimpaaren und 11 mit anderem Reimmuster oder ungereimt. Zunächst werden die strophischen Gedichte untersucht, dann die Gedichte in Abschnitten und die ohne formale Unterteilung.

Die Gedichte in Strophen lassen verschiedene Zusammenhänge zwischen innerer und äußerer Gliederung erkennen. So kann eine inhaltliche Einteilung nach verschiedenen Zeitabschnitten in der strophischen Gliederung reflektiert werden. In „Tage I“ zeigt die erste Strophe die Lockung des Ich vor der sexuellen Vereinigung, die Sehnsucht nach „Schmach“, die zweite Strophe hingegen spiegelt die Situation des ‚Danach‘: die „Schmach“ (DA, S. 121) ist eingetreten und mit ihr Glücksempfinden. In der ersten Strophe von „Trübe Stunde“ (DA, S. 129) ist die Rede vom „sinkenden Abend“, in der zweiten von „Nacht und Wolke“ und in der dritten wird der dämmernde „Morgen“ erwähnt. Hier wird erst die Sehnsucht nach Vergangenen thematisiert, dann die allgemeine Sehnsucht nach der Ferne und zuletzt das durch Morgen und Ermattung antizipierte Ende der Irrfahrt und das beginnende Erwachen aus der ‚irren‘ Träumerei. Auch in „Segnung“ entspricht der inhaltlich-chronologische Ablauf in etwa der Einteilung in Strophen. Der letzte Satz der zweiten Strophe gehört inhaltlich allerdings eher zur dritten Strophe, da mit ihm die wörtliche Rede des Mädchens beginnt (vgl. DA, S. 155). Es ist anzunehmen, daß Stadler diese inhaltlich-formale Uneinheitlichkeit zuließ, um die strenge traditionelle Form zu wahren. Ein ähnlicher Selbstwert und Vorrang der Form über den Inhalt kann in der 5. Zeile des traditionellen Gedichts „Betörung“ festgestellt werden, die inhaltlich auch der ersten Strophe zugeordnet werden könnte (vgl. DA, S. 128). In „Weinlese“ entspricht neben der zeitlichen auch die räumliche Veränderung der strophischen Gliederung. In der ersten Strophe ist die Traubenernte – am Rebhügel – im Gange, während die zweite auf die zukünftige Verarbeitung der Trauben – in der Stadt – verweist (vgl. DA, S. 182).

Der inhaltliche Aufbau ist bei Stadler zudem des öfteren antithetisch ausgerichtet. Auch hier korrespondieren innerer und äußerer Aufbau. In „Der junge Mönch“ handelt die erste Strophe von einem ‚Ihr‘, das der Mönch anschuldigend und ermahnend anspricht, in der zweiten Strophe kontrastiert er ihre verführten und verwirrten Gefühle mit seiner eigenen Andersartigkeit als Werkzeug Gottes, und in der letzten Strophe spricht er nur noch von sich

selbst im Bild des reifenden Ackers (vgl. DA, S. 161). In etwas anderer Abfolge weist auch das Gedicht „Anrede“ in der strophischen Gliederung eine klare Analogie zur inneren kontrastiven Gliederung auf: in der ersten Strophe geht es um das lyrische Ich, welches durch Vergänglichkeit gekennzeichnet ist, in der zweiten Strophe wird ein Du in seiner unvergänglichen Lebenskraft dargestellt, und die dritte Strophe bekräftigt diesen Gegensatz durch direkte Gegenüberstellung von Ich und Du: „Mein Bestes glüht und lischt [...], doch deiner Tage Bild ist hoch und fern“ (DA, S. 168). In „Der Morgen“ offenbart der Rückblick des Ich in der zweiten Strophe die Diskrepanz des vergangenen ‚Tags‘ zu dem ‚Tag‘, der in der ersten Strophe eingeführt und in der letzten erläutert wird (vgl. DA, S. 165).

Weitere Strophengedichte lassen sich weniger bestimmten Obergruppen subsumieren, zeigen aber genau wie obige Beispiele einen analogen äußeren und inneren Aufbau. So handelt die erste Strophe von „Was waren Frauen“ von der desillusionierten Erkenntnis der Unerfülltheit der Liebesbeziehungen des lyrischen Ich, während zweite und dritte Strophe rückblickend das Angestrebte – einmal mit Akzent auf Selbstbefreiung, einmal auf Selbsterhöhung –, und das davon verschiedene tatsächliche Resultat darstellen.³⁵⁴ Die erste Strophe von „Fülle des Lebens“ spricht mehr vom „Du“, das sich opfern will, während die zweite Strophe mehr die Stätte des Opfers thematisiert (vgl. DA, S. 142). Auch in „Parzival vor der Gralsburg“ sind drei Sinnabschnitte in Entsprechung zu den drei Strophen auszumachen. In der ersten Strophe kommt Parzival voller Schmerz und Scham vor der Gralsburg an, dann spricht „die Stimme“ zu ihm und drängt ihn zu neuem Aufbruch in die Welt, und zum Schluß wird dieser Aufruf nochmals intensiviert, besonders in der Zeile: „Auf! Fort! Ins Weite! Lebe, diene, dulde!“ (DA, S. 156). In „Kinder vor einem Londoner Armenspeisehaus“ ist besonders die dritte Strophe von den ersten beiden abgehoben durch Perspektiv- und damit einhergehend Moduswechsel: „Sie warteten: gleich wären die andern fertig, dann würde man sie in den großen Saal treten lassen“ (DA, S. 173). Der vermeintliche, wenn auch nur erträumte Ausweg aus dem Dilemma in der dritten Strophe wird somit authentischer.³⁵⁵ Als letztes Beispiel sei das Gedicht „Herrad“ (DA, S. 183) erwähnt, in dem die strukturell-semantische Übereinstimmung ebenfalls klar erkennbar ist: die erste Strophe beschreibt die „Welt“, die die Einsiedelei umgibt, die zweite schildert die „fremde Welt“ der Bücher, und die dritte beschreibt die Verarbeitung beider ‚Welten‘ in „Bild und Schrift“, d. h. ihre Fixierung in Kunst. Bis auf wenige formbedingte Ausnahmen läßt sich also eine Kongruenz von innerem und äußerem Aufbau der strophischen Gedichte feststellen.

Eine ausnahmslose Übereinstimmung von innerem und äußerem Aufbau dokumentieren die vier Gedichte in Abschnitten, da hier der Inhalt uneingeschränkt von strophischer Formgebung gegliedert werden kann. In „Metamorphosen“ (DA, S. 126f.) markieren die beiden Teile wieder zwei temporäre Reifungsphasen des Ich. Der erste Abschnitt befaßt sich mit frühen Jugenderfahrungen, mit Schwärmerei und erstem sexuellem Kontakt, der trotz Ekel

³⁵⁴ Man könnte hier die letzten Strophen also nochmals in zwei Phasen unterteilen, einmal in den Versuch, angedeutet in den Strophenanfängen „Du strebstest“ und „Du stiegst“, zum andern ins Ergebnis des Versuchs, sichtbar in den Versanfängen „und lagst nur hilflos“ und „und sahst erschauernd“ (DA, S. 130). Versuch und Scheitern gehören jedoch so eng zusammen, daß sie jeweils in einer Strophe dargelegt werden.

³⁵⁵ Die unter 5.4.2 angesprochene Verharmlosung dieses realen Problems wird hiermit verstärkt.

„sanft, demütig und rein“ war. Diese Zeitphase ist so weit vom lyrischen Subjekt entfernt, daß er nicht von sich in der ersten Person spricht, sondern das unpersönliche „man“ gebraucht. Der zweite Abschnitt hat mit der Jugendzeit abgeschlossen: „Dann sind Jahre hingegangen und haben ihren Zoll gezahlt.“ Die Liebeserfahrungen haben sich gemehrt, sind aber immer unerfüllter geworden. Eine dritte Phase innerhalb des zweiten Abschnitt wird sichtbar, die sich dem gegenwärtig Sprechenden andeutet: „Daran muß’ ich heute denken, und es fiel mir ein, / daß alles das umsonst, und daß es anders müsse sein“. Diese dritte Phase wird auch formal etwas vom Vorhergehenden abgesetzt, indem sie aus nur einem Satz besteht und indem drei der vier Verszeilen verhältnismäßig kurz sind. Die inhaltlich geäußerte Erkenntnis einer Beschränkung der Liebe auf „schweigen“, „stehn“ und „horchen“ entspricht der gedrängteren, begrenzteren Form. Diese letzte Phase ist möglicherweise deshalb nicht als Abschnitt abgesetzt, da sich ihre Konturen gerade erst kognitiv im Sprechenden formen, sie also noch im Entstehungsprozeß ist.

Auf die Unterschiede der zwei Abschnitte in „Zwiegespräch“ und ihre stilistische Unterstützung durch Reimwechsel und Perspektivwechsel wurde schon hingewiesen.³⁵⁶ Die Sinnuche im ersten Teil und die Antwort im zweiten Teil sind also scharf voneinander getrennt, die Antwort bringt den verbalen Hilfeschrei explizit zum Verstummen: „Still, Seele!“ (DA, S. 133). Auch im Gedicht „Hier ist Einkehr“, das in der Motivanalyse genauer untersucht wurde, ist die äußere Einteilung sinnvoll. Der erste Abschnitt entwirft ein harmonisches Naturpanorama und beschreibt die verschiedenen Phasen eines Tagesablaufes in dieser Natur, während der zweite Abschnitt, wie das Ende von „Metamorphosen“ aus einem Satz bestehend, diesen Tagesablauf verallgemeinert und den Glück bedeutenden Charakter dieses natürlichen Wechsels – beschränkt auf den Sommer – aufzeigt. Während der erste Teil sich der Natur also mehr deskriptiv nähert, enthält der zweite Teil mehr Evaluationen des natürlichen Ablauf und überhöht ihn in der Personifizierung der Tage und Nächte: „sie tragen auf den schweren sonngebräunten Schultern Sänftigung und Glück“ (DA, S. 177). Eine solche Abfolge von der Beschreibung hin zu Wertung und Deutung ist bei Stadler insgesamt nicht ungewöhnlich.³⁵⁷

Die beiden Abschnitte in „Kleine Stadt“ (DA, S. 180) sind aufgrund ihrer Gegensätzlichkeit voneinander abgegrenzt. Im ersten Teil dominiert das „Land“, es ist „überall“ und äußerst dynamisch, was durch Verben wie laufen, strömen, schwanken, klettern und stoßen deutlich wird. Zudem „erlischt die Stadt“ im Land. Im zweiten Teil hingegen befinden sich die Menschen des Landes in der Stadt und werden von ihr bedroht.³⁵⁸ Nur die Augen der Menschen „tragen / noch Scholle, zähe Kraft des Bodens und das feierliche Licht der Felder.“ Ihre Bewegungen sind auch nicht mehr dynamisch, sondern langsam und stagnierend. Der Einfluß der Stadt wird äußerlich in der Schwärze der Fabrikarbeit offenkundig. Insgesamt trägt dennoch das Land den Sieg davon, ein Sieg, der am größeren Umfang des ersten Teils, am

³⁵⁶ Vgl. 5.7 und 5.8.

³⁵⁷ Dies erkennt auch CHICK: „Again, and again, Stadler is not content with pure narration and must himself offer a summary, an interpretive comment or an explanation in the final verses.“ (Chick, J. M.: Form as Expression, a. a. O., S. 117.) Siehe z. B. „Segnung“ (DA, S. 155) und die Beispiele unter 5.5.

³⁵⁸ RÖLLEKE stellt fest: „Das ‚Noch‘, mit dem die letzte Zeile anhebt, läßt jedoch einen drohenden Schatten über den Menschen in diesem Lebensraum ahnen“ (Rölleke, H.: Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl, a. a. O., S. 65).

‚Erlöschen‘ der Stadt und am Weiterexistieren des Natürlichen auch in der Stadt demonstriert wird.

Entsprechend Stadlers weitgehend analoger formaler und semantischer Untergliederung kann man davon ausgehen, daß die ‚einteiligen‘ Gedichte einen starken inneren Zusammenhalt aufweisen. Dies erweist sich bei näherer Betrachtung als richtig; allerdings werden auch hier kleinere Einschnitte markiert – anhand sprachlich-stilistischer Mittel. So können adverbative Zeilenanfänge Wendepunkte einleiten, wie z. B. in „Worte“ das erste ‚Aber‘ die Enttäuschung der Hoffnungen und das zweite ‚Aber‘ dessen ungeachtet das wehmütige Festhalten daran beschreibt (vgl. DA, S. 119). In „Der Aufbruch“ werden die verschiedenen Stadien zeitlich voneinander abgehoben durch die Versanfänge „Einmal schon“, „Dann, plötzlich“ und „Aber eines Morgens“ (DA, S. 139); der erste verweist dabei schon auf den späteren zweiten Aufbruch des Ich und stellt so einen Zusammenhang zwischen erster und dritter Entwicklungsstufe her. Auch Satzzeichen können gewisse Einteilungen vornehmen, so z. B. die Gedankenstriche in „Gang in der Nacht“ (DA, S. 147). Die atmosphärische Schilderung der ersten sieben Zeilen wird von aufkommender Erinnerung abgelöst, diese wird verzögert durch symbolischen „Nebel“, doch dann bricht sie „plötzlich“ hervor und überströmt das Ich. Eine derartig trennende Funktion erfüllt der Gedankenstrich auch in „Fluß im Abend“ (DA, S. 178): er grenzt die Naturbeschreibung – „Der Abend läuft den lauen Fluß hinunter“ – ab von der folgenden Übertragung des Naturerlebnisses auf das lyrische Ich: „mir ist, als ob mein tiefstes Glück durch grüne Ufer in den brennenden Gewitterabend läuft.“³⁵⁹ Insgesamt ist der innere Zusammenhalt dieser unstrophischen Gedichte jedoch so stark, daß sie nicht in Abschnitte oder Strophen gegliedert sind, sondern (gegebenenfalls) nur durch diese Mittel strukturiert werden.

In den überwiegenden einteiligen Gedichten, den an zweiter Stelle stehenden strophischen und den selteneren mehrteiligen Gedichten läßt sich insgesamt eine große Übereinstimmung von innerem und äußerem Aufbau feststellen, wobei die äußere Gliederung nach im einzelnen inhaltlich unterschiedlichen Kriterien erfolgen kann. Die Einteilung in Strophen oder Abschnitte ist folglich als äußerlich sichtbare Gliederung des Inhalts interpretierbar. Insofern sind Unterschiede bezüglich der Häufigkeit des jeweiligen Typus in den verschiedenen Unterzyklen weniger relevant; sie sind allerdings auch nur in geringem Maße vorhanden. Eine gewisse Verbindung läßt sich zu den verschiedenen Rhythmustypen herstellen, insbesondere zum bauenden und strömenden Rhythmus. Während der strömende Rhythmus ja eine unaufhörliche Bewegung fordert und sie in der Einteiligkeit und im engen Zusammenhalt der Verszeilen am besten verwirklichen kann, entspricht dem bauenden Rhythmus eher eine strophische Aufteilung. Der Aufbau der einteiligen Gedichte, in denen einzelne Segmente schwer voneinander abzugrenzen sind, ist somit als tendenziell organisch zu bezeichnen, während der Aufbau der mehrteiligen, dabei besonders der strophischen Gedichte mit ihrer deutlichen Gliederung eher tektonisch genannt werden kann.

³⁵⁹ Eine ähnliche Übertragung, ebenfalls durch einen Gedankenstrich markiert, findet in „Winteranfang“ statt (vgl. DA, S. 148).

5.11 Resümee: *Der Aufbruch* – poetische Heiligung oder Entwertung des Lebens?

In der Analyse des frühexpressionistischen Gedichtzyklus *Der Aufbruch* ist als Grundthema die Darstellung des Lebens in seiner Vielfalt ersichtlich geworden. Die zentrale Lebensmetaphorik, die Thematik, die in ihrer Spiegelung verschiedener Realitätsausschnitte, der Beziehung zwischen Kunst und Leben, der Liebe und Religiosität essentielle Aspekte des Lebens darstellt, die Motivik, die Grundgegebenheiten des Daseins in ihren verschiedenen Ausformungen und Wechselwirkungen formuliert: all dies verdeutlicht die Wichtigkeit und die spezielle Sicht des Lebens seitens des lyrischen Subjektes. Die spezifische Nutzung der Kompositionsform des Zyklus im Sinne einer individuell-modernen Formulierung und Ausgestaltung dieses Welt- und Lebensbildes soll im folgenden resümiert werden. Eine kurze Auseinandersetzung mit den drei interpretatorischen Haupttendenzen bezüglich der Lebenseinstellung und -darstellung in *Der Aufbruch* bildet dabei den Hintergrund der abschließenden Darlegung des eigenen Analyseergebnisses.³⁶⁰

Im allgemeinen wird analog der Zuordnung Stadlers zum sogenannten messianischen Expressionismus eine Haltung der ‚Weltfreudigkeit‘, d. h. der Bejahung des Daseins, der intendierten Lebenszuwendung in diesem Gedichtband festgestellt. Umstritten ist hingegen die Einlösung dieses Anspruchs der Lebensbejahung. Die eine Interpretationsrichtung, die z. B. HUCKE vertritt, sieht in Stadler zwar einen Verkünder neuer Welthaltung und Lebensfreude, aber spricht ihm die Erfüllung dieses Anspruchs ab: Ausgehend von der These, daß „Hinwendung zur Realität durch Kunst nur in deren kritischer Negation der Wirklichkeit zu erreichen“³⁶¹ sei, stellt sich die Lebenszuwendung als mißlungen heraus: „der Aufbruch in die Realität erweist sich als ‚Flucht‘ in die Epigonalität“³⁶². Die Lebensdarstellung erscheint von diesem Standpunkt aus letztlich als weltfremd, als unerfüllbare Utopie, die mit dem realen Dasein nichts gemein hat. Die These der Lebenszuwendung *nur* durch kritische Verneinung des Bestehenden ist in ihrer Einseitigkeit jedoch abzulehnen. Lebensbejahung zeigt sich nicht singular in der kritischen Auseinandersetzung mit dem Dasein, d. h. auf seine Veränderung abzielend, sondern auch in einer Akzeptanz des Soseins des Lebens, wie sie sich bei Stadler beispielsweise in der sozialen Thematik herauskristallisiert.

Ist also der zweiten Interpretationsrichtung, die eine Haltung der Lebensbejahung in *Der Aufbruch* verwirklicht sieht, zuzustimmen? Einer der wichtigsten Repräsentanten dieser Ansicht ist SCHNEIDER: „Das geistige Erneuerungserlebnis Stadlers, das zugleich eine Flucht aus dem Traum, eine Entdeckung des Lebens und eine Entscheidung zur vollen Wirklichkeit des Daseins ist, bestimmt die Gesamtatmosphäre der Aufbruch-Gedichte.“³⁶³ Hier ist kritisch anzumerken, daß wiederum nicht zwischen lyrischem Subjekt und Stadler getrennt wird. Es ist

³⁶⁰ Die Erläuterung dieser drei grundlegenden Interpretationsrichtungen bietet darüber hinaus einen sehr kurzen rezeptionsgeschichtlichen Querschnitt. Eine ausführliche Darstellung erübrigt sich hier u. a. deshalb, weil GIER die wichtigsten Aspekte der Rezeption bis ca. 1975 schon dargelegt hat (vgl. **Gier, H.:** Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich, a. a. O., S. 1-22); und ferner neuere Tendenzen der Rezeption innerhalb der Untersuchung besprochen wurden.

³⁶¹ **Hucke, K.-H.:** Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik, a. a. O., S. 95.

³⁶² Ebd., S. 96.

³⁶³ **Schneider, K. L.:** Die Dichtungen Ernst Stadlers, a. a. O., S. 867.

anzunehmen, daß SCHNEIDER, der als Herausgeber von Stadlers Gesamtwerk auch mit dessen Biographie sehr vertraut ist, aufgrund seiner Kenntnis der realen lebensfrohen und weltzugewandten Einstellung Stadlers zu seinem Ergebnis kommt. Diese Annahme wird gestärkt durch die Tatsache, daß SCHNEIDER die Kundgebung der Erneuerung, der Abkehr vom Traum etc. in seinem interpretatorischen Überblick doch zu rasch mit ihrer Erfüllung gleichsetzt. Allerdings wurde in einigen der eingehenden Partialanalysen – besonders im Kontext der Analyse des „Aufbruch“-Gedichts, der Religiosität und vor allem der Auseinandersetzung mit dem Symbolismus – deutlich, daß eine ernstgemeinte, als sich vollziehend bzw. vollzogen dargestellte Form der Hingabe ans Leben die Tendenz der Weltflucht eindeutig überwiegt. Im Resultat ergibt sich daher eine weitaus größere Übereinstimmung mit SCHNEIDER als mit HUCKE. Dennoch trifft Schneiders Einschätzung, die einseitig die Aktivität und Erneuerung in der Lebenseinstellung des Ich hervorhebt, noch nicht die tatsächliche Essenz des Werkes. Der eng mit der Haltung des Ich verknüpfte Inhalt des Lebenskonzepts, das dem Zyklus zugrunde liegt und ihn bis in alle Einzelheiten prägt, muß noch dargelegt werden.

Die vor allem von KEMPER verfochtene dritte Interpretationsrichtung unterscheidet sich insofern von den beiden anderen Ansätzen, als sie die Einordnung Stadlers als ‚messianischer‘ Verkünder des Lebens überhaupt in Frage stellt und Stadler statt dessen mehr in die Nähe Heyms rückt, d. h. bemüht ist, Affinitäten von *Der Aufbruch* zum ‚nihilistischen‘ Expressionismus aufzuzeigen. Ähnlich wie bei HUCKE resultiert die Untersuchung in einer Feststellung der Entwertung der Realität. KEMPER folgert aus der Vielfalt der dargestellten Lebensbereiche:

Die weit gespannten und disparat anmutenden Themenkreise der Gedichte verweisen auch bei Stadler auf eine Entwertung und Funktionalisierung der vom ‚Ich‘ durchwanderten Lebens- und Wirklichkeitsbereiche, sie sind spätestens in dem Moment gleichgültig, wenn das lyrische Subjekt sie verlassen und sich einem neuen Bereich zugewandt hat, denn nur der Aufbruch zählt, nicht aber das Verweilen.³⁶⁴

Tatsächlich nutzt Stadler die Komplexität der zyklischen Form, um die gleichermaßen disparat anmutende wie auch tiefgründig zusammenhängende Mannigfaltigkeit des Lebens poetisch abzubilden. Ebenso richtig ist, daß die Vielfalt der Themenkreise und damit zusammenhängend auch die Vielfalt der Antworten auf die Suche nach der Lebensessenz den einzelnen Bereich bzw. die einzelne Antwort relativiert und entwertet – aber nur als absolute Antwort. Die Entwertung ist relativ, vergleichbar mit zwei Gewichten einer Waage, die sich zwar ausbalancieren, aber ihr Gewicht behalten, es nicht verlieren. Die Gleichwertigkeit der verschiedenen Themenkreise impliziert keine Gleichgültigkeit im Sinne von Unwichtigkeit. Die Zuwendung zu mehreren verschiedenen Lebensbereichen wie z. B. zur Natur, zu anderen Menschen oder zum eigenen Ich bedeutet demnach keine absolute Entwertung des einzelnen Bereichs, sondern zeigt die Relativität des einzelnen im Kontext des Ganzen und die Interdependenz der verschiedenen Teile auf, die *insgesamt* eine – vielschichtige, partiell ambivalente – Totalität bilden.

³⁶⁴ Vietta, S.; Kemper, H.-G.: Expressionismus, a. a. O., S. 274. Die hier geäußerte Meinung findet sich auch schon im Aufsatz zu Stadler und Heym in Kemper, H.-G.: Vom Expressionismus zum Dadaismus. Eine Einführung in die dadaistische Literatur, Kronberg 1974, S. 60ff.

Auch werden diese Themenbereiche nicht nacheinander durchschritten und dann abgelehnt. Zunächst ist festzuhalten, daß entsprechend der in der Moderne insgesamt dominierenden Tendenz der Auflösung narrativ-linearer Strukturen keine durchgängig-epischen Sinnbezüge erkennbar sind, weder hinsichtlich einzelner Gedichtabfolgen noch hinsichtlich der vier Unterzyklen. So sind z. B. die Natur wie auch die Liebe in allen vier Zyklusteilen von Bedeutung. Die zyklische Darstellung verweist auf ein immer neues, wenn auch variiertes Durchschreiten verschiedener Daseinsbereiche. Die erkennbaren thematischen Schwerpunkte der Unterzyklen implizieren keine Entwertung des ersteren durch das nächste, sondern zeigen die Erweiterung der Perspektive des Ich, seine zunehmende Fokussierung des anderen, der Menschen, des natürlichen Lebens und einer lebenszugewandten Kunst. KEMPER faßt das im Verlauf des Zyklus wie auch in einzelnen Gedichten erkennbare Entwicklungsmoment anders auf, nämlich als zunehmende Abstrahierung von der Realität:

Auch für Stadler ist die Wirklichkeit des ‚Lebens‘, auf die er sich zunächst in den verschiedensten Konkretionen einläßt, schließlich nur Mittel und Substrat zur Überwindung, zum Aufschwung in immer weitere und höhere Dimensionen, wobei die anfangs noch festen Konturen der [...] Wirklichkeit zunehmend unbestimmt werden und sich schließlich nur noch als leerer Begriff ‚Leben‘ darstellen.³⁶⁵

Laut KEMPER weist Stadler nun in „diesem Endpunkt aber, in der Leere des Lebens“ eine Affinität zu Heyms „Destruktionstendenzen“³⁶⁶ auf.

In manchen Gedichten findet sich zum Gedichtende hin tatsächlich eine Loslösung vom ‚realen‘ Kontext, aber da diese Transzendierung der Realität, wie sie vor allem im Rausch zu finden ist, nur momentelang andauert, ist auch die Entwertung oder Entleerung der Wirklichkeit nur momentan. Betrachtet man diese Gedichte nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit benachbarten Gedichten, zeigt sich zudem, daß diese die Überschreitung des Realen zusätzlich negieren oder relativieren, indem sie den Alltag thematisieren: „Solche Kritik erkennt, daß bei Stadler die Alltagswirklichkeit der bleibende Gegenpol zur ekstatisch erlebten Entgrenzung ist. Die Spannung zwischen Alltagswirklichkeit und der Vision eines ganz anderen Zustandes entläßt sich in einzelnen herausgehobenen Momenten, baut sich aber immer neu wieder auf“³⁶⁷. Sogesehen ist die punktuelle Wirklichkeitstranszendenz in die antinomische Lebensbewegung integriert. Die Transzendierung wird gleichsam immer wieder zurückgeführt in die Wirklichkeit. Dies geschieht besonders offensichtlich im dritten Teil, in dem fast naturalistisch anmutende Spiegelungen von Welt neben welttranszendierenden Hymnen³⁶⁸ zu finden sind.

Eine Entwicklung von einem relativ konkreten Ausgangspunkt hin zu einem Endpunkt der abstrakten Leere des Lebens im poetischen Ablauf ist insofern fraglich, als gerade im letzten Teil keine oder kaum eine Realitätsüberschreitung durch Rausch oder Traum erkennbar wird. Die Ausweitung der Perspektive, die Thematisierung des Lebens ‚an sich‘ bleibt

³⁶⁵ Vietta, S.; Kemper, H.-G.: Expressionismus, a. a. O., S. 276.

³⁶⁶ Beide Zitate ebd., S. 278.

³⁶⁷ Viering, J.: „Aufbruch“ und „Einkehr“, a. a. O., S. 197.

³⁶⁸ Auch innerhalb dieser Hymnen wie „Meer“ und „Fahrt über ...“ findet sich schon die Rückbindung der Rauschmomente an die Realität. An anderer Stelle wurde zudem verdeutlicht, daß die sogenannte Transzendenz von Welt auf ihr tieferes Erfassen derselben abzielt.

deutlich in der konkreten Realität verankert, in Vorgängen der Natur ebenso wie in an der Natur, an den Menschen orientierter Kunst. Die ‚Erweiterung‘ der Themenbereiche, unterstützt auch durch den Wandel in der Sprechsituation bzw. der Ausrichtung des Sprechers auf ein Gegenüber, läßt eine Öffnung des Ich zum Dasein als Ganzem erkennen – und ist somit keine Manifestation seiner Entwertung. Dies wird auch durch das progressive Element in der Motivik bestätigt, die eine Akzentverlagerung vom Traum, von lebensfern-gekünsteltem Sein hin zum tatsächlichen, realen, natürlichen Sein erkennen ließ. Zudem wurde eine zunehmende Einsicht in die Zusammengehörigkeit der Grundpole des Lebens, Aufbruch und Einkehr festgestellt, die sich in einem gehäuften harmonischen Ineinander des Gegensätzlichen zum Ende des Zyklus hin manifestiert. Das moderne Moment der Suche, motivisch als ‚Aufbruch und Einkehr in der Suche nach dem Wesentlichen im Leben‘ charakterisierbar, scheint sich – dislinear und schwankend – am Ende dem Ziel anzunähern.

Abgesehen von diesen *Tendenzen* progredierender Entwicklung des Ich dominiert im Zyklus allerdings in vielgestaltiger, variiertes Form die ‚Wiederkehr des Gleichen‘, die als ihm zugrundeliegendes Lebenskonzept erkennbar wird. Unter Einbeziehung aller partialanalytischen Resultate ergibt sich der Gesamtbefund, daß der Gedichtband in seiner Darstellung der Mannigfaltigkeit des Lebens ein ganzheitlich zyklisches Lebensverständnis offenbart. Das Verständnis des Lebens als eines gesetzmäßig-natürlichen Kreislaufes, in den Werden und Vergehen, Ruhe und Bewegung, in den insgesamt alle disparaten Lebensäußerungen und -bewegungen gleichermaßen eingebunden sind, zeigt sich zunächst hinsichtlich der verschiedenen formal-textuellen Einheiten: *Der Aufbruch* ist nicht nur in seiner wechselnden Abfolge tendenziell beruhigter bzw. bewegter Teile zyklisch; auch diese vier großen Abschnitte weisen in ihrer allgemein dislinearen, doch interdependenten Gedichtanordnung zyklische Züge auf; selbst innerhalb vieler Gedichte werden Aspekte der zyklischen Lebensbewegung, vor allem im dialektischen Verhältnis des Aufbruchs- und Einkehrmotivs deutlich. Verschiedene Zyklen können sich im Gedicht sogar überlagern. In „Simplicius ...“ wird beispielsweise der Kreis des menschlichen Lebens in Einkehr geschlossen, während der Zyklus des Lebens generell, hier versinnbildlicht im stürmischen jahreszeitlichen Aufbruch, fortschreitet und ein ewiges Weiter von Aufbruch und Einkehr impliziert.

Die Motive sind in ihren verschiedenen Ausprägungen Ausdruck dieser Lebensbewegung; sie stellen die unterschiedlichen Abschnitte des Lebensganges dar, wobei der Traum zumeist ein zu Überwindendes darstellt, das jeweilige Wesentliche den Zielpunkt bildet, die Lebensbewegung selbst sich jedoch (vereinfacht) vor allem als Schwanken zwischen den beiden Polen des Aufbruchs und der Einkehr darstellt. Die mannigfaltigen Ausformungen und Verknüpfungen der verschiedenen Motive verweisen dabei auf die Vielgestaltigkeit wie auf die Verbundenheit des Vielfältigen im hier zutage tretenden Lebensbild. Die Metaphern unterstützen – wie die Motive nicht nur in ihrer formalen Anordnung – das zyklische Lebensbild: zum einen, indem sie als Träger der Motive fungieren, die sie veranschaulichen, zum andern, indem einige selbst Zyklen darstellen, insbesondere die Bilder der Tages- und Jahreszeiten sowie das zentrale Bild des Meeres, das im ewigen Fließen Auf und Ab, Beruhigung und Bewegung des Lebens symbolisiert. Auf die enge Verbindung von Themen und Motiven wurde schon hingewiesen. In der Auseinandersetzung mit früherem Schaffen beispielsweise werden

die Lebenspole der Einkehr wie auch des Aufbruchs gegen den Traum, d. h. gegen den Lebensverlust der vergangenen Kunst gesetzt. Mit den Themen der Erotik und Religiosität sowie des Sozialen werden darüber hinaus existentielle, allgemeinmenschliche Antriebskräfte psychologischer bzw. soziologischer Art fokussiert, die Triebfedern der (menschlichen) Lebensäußerung darstellen. Somit dienen sie gleichsam als Motoren der motivisch-zyklischen Lebensbewegung des Menschen, die ja in den Kreislauf des Lebens allgemein integriert ist.

Die stark präsentische Zeiterfahrung verweist in ihrer Darstellung des gegenwärtig Seienden auf den Bezug des Dargestellten zum Jetzt, zum realen Leben. Die partiell festgestellte Ausweitung der Zeit zu einer sogenannten ewigen Gegenwart unterstützt das Bild des Lebens als eines ewigen Wechsels, einer ewigen Wiederkehr. Hinsichtlich der Sprechsituation indiziert die hervortretende Präsenz des Ich ferner die ausgeprägte Anteilnahme des Ich an den beschriebenen Lebenssituationen. Aber auch die Gedichte, in denen das Ich zurücktritt, lassen eine mehr oder minder starke Zuwendung des Ich zum jeweiligen Darstellungsobjekt erkennen. Analog der inhaltlichen Mannigfaltigkeit wird im formal-sprachlichen Bereich – sei es in der Rhythmik, der Gedichtunterteilung, der verschiedenen Stilfiguren u. a. – eine Vielfalt der Gestaltung sichtbar. Auch formal läßt sich in Entsprechung zum zyklischen Inhalt ein Schwanken zwischen Formwahrung und -lösung, zwischen Begrenzung und Ausweitung erkennen. Die inhaltlich-formale Kongruenz sowie die Hervorhebung bestimmter Inhalte mit Hilfe formaler Mittel wurden in allen die entsprechenden Aspekte betreffenden Partialanalysen herausgearbeitet.³⁶⁹

Schlußfolgernd kann also bekräftigt werden, daß der Gedichtband *Der Aufbruch* eine vielfältig-einheitliche, da durchgehend zyklische Lebenssicht abbildet, die keine Leere des Lebens und auch keine überhöhte Lebensfeier darstellt, sondern eine Schilderung des in seiner Essenz als zyklisch erfahrenen Lebens bildet, das Freude und Trauer, Rausch und Ernüchterung, Schönes und Häßliches usw. gleichermaßen beinhaltet. Die Ausformung dieses an der natürlichen Realität orientierten Lebenskonzepts verweist zusammen mit der Integration und Teilnahme des Ich an der wechselnden Bewegung des Seins auf eine tatsächliche Heiligung desselben. Der Wunsch nach einem Aufgehen in dieser Lebenstotalität und die in vielen Gedichten geäußerte Hingabe ans Leben in seiner Ganzheit unterstützt die Annahme, daß *Der Aufbruch* nicht nur eine Beschreibung, sondern auch eine Bejahung des Daseins impliziert. Stadlers Aussage über die „Besten“ der Literaten, die „die Hingabe an alles, alles Irdische, die Befreiung aus wählerischem Geschmäclertum, die Heiligsprechung jeder Form des Lebens, diese neue Weltfreudigkeit [suchen]“³⁷⁰, kann demnach mit gewissen Einschränkungen auch hinsichtlich seines eigenen Werkes bestätigt werden. Auch wenn die Lösung vom Traum teilweise noch im Vollzug ist, auch wenn manchmal eine bewußte Transzendenz der Wirklichkeit angestrebt wird, bildet die Realität doch keinesfalls ein Durchgangsstadium, sondern wird in ihrem Wesenskern affirmiert. In der Bejahung des Lebens werden oft gerade die

³⁶⁹ Offenheit gegenüber einer Vielfalt der Stile und zugleich die Analogie von Form und Inhalt wird übrigens auch in einem frühen Aufsatz HILLERS von 1911 zum entstehenden Expressionismus in Berlin proklamiert (vgl. **Hiller, K.:** Die Jüngst-Berliner, Sonderabdruck S. 2-6, in: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 - 1920, Hrsg.: T. Anz; M. Stark, Stuttgart 1982, S. 34).

³⁷⁰ **Stadler, E.:** Fritz Lienhard, in: Ders: Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 305.

Schattenseiten, seine generell mißachteten Objektivationen hervorgehoben. Der Einfluß Nietzsches, in dessen Werk vielfach ein hinnehmendes Jasagen zum Dasein als Ganzem als erstrebenswert dargestellt wird³⁷¹, auf das sich hier äußernde Lebensverständnis ist unverkennbar.

Auch Stadlers Aussagen über Nietzsche verraten seine Übernahme gewisser Ansichten des Philosophen, so z. B.: „Aber dieses dionysische Weltgefühl bedingt zugleich ein neues Verhältnis zum Leben. Der Begriff des Lebens enthält eine nie geahnte Wichtigkeit. [...] Bei Nietzsche zuerst findet sich jene Verherrlichung des Lebens, die nachher und bis zum heutigen Tag immer stärker in der Dichtung aller Länder wiederkehrt“³⁷². Die Übereinstimmung mit Nietzsches Verhältnis zum Leiden in der Welt erklärt die Einstellung zum Leiden, die hier hervortritt und die sowohl eigenes Leiden bewußt herausfordert als auch keine Überwindung fremden Leidens erstrebt: „Nicht eine Hinnahme des Leidens, sondern ein leidenschaftlicher *Wille* zum Leiden ist auf dem Grunde der Nietzscheschen Lebensphilosophie. Daher etwa die Verachtung für eine Lehre, die, wie die sozialistische, die Welt vom Leiden zu erlösen verspricht“³⁷³. Wenn auch der Wille zum Leiden in *Der Aufbruch* seltener hervortritt und in der partiell festgestellten Verharmlosung eine gewisse Beschönigung des Leidens liegt, so ist die ähnliche Grundkonzeption bezüglich der Bejahung des Lebens sowie der Haltung der Mitfreudig- und Mitleidigkeit, die keine Änderung des Bestehenden sucht, doch ersichtlich. Die theoretisch geäußerte Anerkennung Nietzsches (vgl. 5.1.1) wird demnach auch poetisch umgesetzt. Der Gedichtband *Der Aufbruch* stellt insgesamt eine subjektive Sicht des Soseins des Lebens dar, wobei dieses Sosein akzeptiert werden soll. Die Aufgabe des Ich liegt darin, sich den verschiedenen Formen des Daseins nicht zu verschließen, sondern sich ganz und gar darauf einzulassen. Das vielfach thematisierte Prinzip der Erneuerung manifestiert sich einzig in der erneuerten Haltung des Ich, die – analog der Intention, die im Expressionismus insgesamt hervortritt – das Wesentliche künstlerisch zu erfassen, zu ergründen und sich diesem zu verbinden sucht.

³⁷¹ Die erstrebte Haltung ist die eines Kindes: „Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen.“ (**Nietzsche, Friedrich:** Also sprach Zarathustra, a. a. O., S. 27.) Und das Dionysische ist „ein verzücktes Jasagen zum Gesamtcharakter des Lebens, als dem in allem Wechsel Gleichen, Gleich-Mächtigen, Gleich-Seligen; die große pantheistische Mitfreudigkeit und Mitleidigkeit, welche auch die furchtbarsten und fragwürdigsten Eigenschaften des Lebens gutheißt und heiligt“ (zitiert nach **Gerhard, C.:** Das Erbe der ‚Großen Form‘, a. a. O., S. 68).

³⁷² **Stadler, E.:** Geschichte der deutschen Lyrik der neuesten Zeit, in: Ders.: Dichtungen, Schriften, Briefe, a. a. O., S. 455f.

³⁷³ Ebd., S. 456.

6. Schluß

Der Zyklus stellt eine charakteristische Kompositionsform der literarischen Moderne dar: Die Plausibilität dieser der Arbeit zugrunde liegenden These wurde am Beispiel expressionistischer Zyklen eingehend dargelegt. Anhand der Kurzanalysen wurde zunächst das Spektrum zyklischer Gestaltung im Expressionismus skizziert. Die im Mittelpunkt der Untersuchung stehenden ausführlichen Analysen von Benns *Gehirne* und Stadlers *Der Aufbruch* bestätigten und detaillierten den Befund des Zyklus als einer ‚multifunktionalen‘, d. h. in mehrfacher Hinsicht adäquaten Ausdrucksform der Moderne – wenn auch auf unterschiedliche Weise.

Beide Werke, wie auch die anderen analysierten Zyklen, sind der Kategorie des Variationszyklus zuzuordnen. *Gehirne* läßt insgesamt eher eine Tendenz zu leichter Variation erkennen. Die geringfügige Variation wird zum einen ‚modern‘ genutzt, indem sie Rönnes Lage in ihrer modifizierten Wiederkehr als Modellsituation kenntlich macht und damit das Experimentelle, Zufällige, die bloße Möglichkeit anstelle der Faktizität der dargestellten Wirklichkeit vor Augen führt. Zum anderen dient sie dazu, das in den einzelnen Novellen aufscheinende Bruchstückhafte, Sinnlose, Krisenhafte etc. zu intensivieren und so die Bedeutung und Aporie der Problematik – Heyms negativer Grundaussage vergleichbar – zu akzentuieren. Die Krise erscheint damit als existentielle, nicht nur episodische, als sich an diversen Orten, zu unterschiedlichen Zeiten etc. wiederholende, *generelle* Problematik – zumal Rönne mehr als Demonstrationsfigur denn als Individuum auftritt. Eine solche Tendenz zur Verallgemeinerung des Gesagten wurde auch in den anderen expressionistischen Zyklen und in *Der Aufbruch* festgestellt. In letzterem wird die Grundthematik von Aufbruch und Einkehr anhand verschiedener mittelalterlicher wie zeitgenössischer Figuren und Lebensläufe, diverser Situationen und natürlicher Prozesse als zeitlos gültiges Lebensprinzip demonstriert. In diesem erkennbaren Zusammenhang des Disparaten manifestiert sich bei Stadler die Einheit des Zyklus – wenn diese einheitsstiftende semantische Essenz auch weniger düster scheint als bei Benn.

Allerdings dominiert in *Der Aufbruch* insgesamt die Darstellung des Diversen und Disparaten. Wie bei Stramm und Werfel liegt hier ein deutlich ausgeprägter Variationszyklus vor. Die inhaltlich erweiterte Fremdreferenz zeigt sich dabei in der Erfassung moderner Themen wie z. B. sozialer Außenseiter und des Großstadtlebens, aber auch in der Spiegelung moderner Wirklichkeitsfragmentierung anhand der Schilderung verschiedenster Wirklichkeitspartikel. Verstärkt wird der Eindruck des Vielfältigen durch die sprachlich-stilistisch heterogene Gestaltung. Stadler nutzt also die Komplexität der zyklischen Form, um die disparat anmutende, aber auch tiefgründig als zusammenhängend angesehene Mannigfaltigkeit des Lebens poetisch abzubilden. Benn hingegen gestaltet die Vieldimensionalität des Wirklichen indirekter, weniger in der Abbildung von Bruchstücken verschiedener Lebenswelten als in der Darstellung des hieraus für seinen ‚Helden‘ resultierenden Problems des Wirklichkeitsverlustes und – damit zusammenhängend – der Erfahrung seiner Depersonalisation. Anstelle der fragmenta-

rischen Vielfalt wird die (hier) aus ihr folgende Problematik fokussiert. Indem diese allerdings in ihrer Vielschichtigkeit und Komplexität dargestellt wird und die Lösungsansätze ebenfalls deutlich divergieren, ist auch hier eine gewisse Variationsbreite unverkennbar.

Analog dazu sind in beiden Werken die für die meisten modernen Zyklen bezeichnenden, anderen modernen Techniken vergleichbaren, strukturellen Modifikationen ersichtlich. Während die Einzeltexte traditionell mittels epischer Kontinuität bzw. finaler Entwicklung o. ä. deutlich ins Zyklusganze integriert sind, hat hier eine Auflösung logisch-sukzessiver, narrativer zugunsten assoziativer, semantisch offenerer Verknüpfungen stattgefunden. Das narrativ-explikative Rahmenelement traditioneller Prosazyklen ist entsprechend verschwunden. Die bei beiden Zyklen ersichtliche indirektere Kontinuität bzw. die versteckteren Sinnbezüge bewirken eine größere Selbständigkeit des Einzelnen, eine gesteigerte Mehrdeutigkeit des poetischen Ablaufs und damit einhergehend eine modernere, da eher ‚simultan‘ ausgerichtete Art der Rezeption. Bei Benn ist darüber hinaus eine Implementierung der verwandten Verfahren der Montagetechnik, des Fragmentarismus sowie der Assoziation in die einzelnen Novellen sichtbar, während Stadler zwar viele Bilder verwendet, doch das ambige Potential moderner Bildlichkeit weniger extensiv nutzt. Der bei beiden modifizierte poetische Ablauf spiegelt zum einen den Verlust des Glaubens an Teleologie, an Fortschritt wider. Zum anderen ist er als struktureller Ausdruck des bereits auf semantischer Ebene – bei Stadler insbesondere in der Disparität des Dargestellten, bei Benn in der Thematisierung des Ich- und Wirklichkeitszerfalls, aber auch in der Fragmentierung des Protagonisten und der Fabel – erkennbaren Totalitätsverlustes zu verstehen. Die Zyklen formieren so recht offene Werke, deren Zusammenhang sich vor allem aus den mittelbaren semantischen Rekurrenzen der Texte konstituiert.

Diese Interdependenzen sind bei beiden Autoren insgesamt bzw. vereinfacht dargestellt meist kontrastiver Natur. Bei Benn sorgt vor allem der wechselnde Schwerpunkt von Krise und Lösung und der divergierenden Lösungsarten im poetischen Ablauf für Relativierungseffekte. Allerdings wird die relativierende Wirkung partiell eingeschränkt durch die Präferenz der transzendenten gegenüber den rekonstituierenden Lösungsansätzen. Die besondere ‚Eignung‘ der zyklischen Form, Relativierungen vorzunehmen, Widersprüchliches nebeneinander bestehen zu lassen und solcherart ambige und ambivalente Sinnzuschreibungen zu provozieren, wird von Stadler noch stärker genutzt. Aufbruch und Einkehr bilden gleichwertige Pole, die dadurch, daß in manchen Gedichten der eine, in anderen der andere Pol als ‚Lösung‘ erscheint und dadurch, daß sie sowohl als sich ausschließende Antithesen als auch als zusammengehörige Prinzipien konfigurieren, polyvalent werden. Das paradoxe Ineinander der Gegensätze ist hier, wie bei den meisten anderen expressionistischen Zyklen, deutlich erkennbar. Auch die vielfältigen Antworten auf die Suche nach der Lebensessenz entwerfen gewissermaßen die einzelne Antwort. Allerdings nehmen hier die tieferen Verbindungen verschiedener Antworten und die Tendenz zur Erfassung des Wesentlichen im Schwanken zwischen den Polen bzw. im Ineinander des Gegensätzlichen die Relativierungseffekte wieder etwas zurück. Dadurch formiert auch dieser Zyklus eine eigentümliche – partiell widersprüchliche und mehrdeutige – neue Einheit.

Diese Einheit manifestiert sich, zusammenhängend mit dem nicht-teleologischen, durch (mehr oder weniger deutlich) variierende Rekurrenzen des Gleichen gekennzeichneten poetischen Ablauf auch in der bei beiden – nicht nur innerhalb der Zyklen – in vielfacher Hinsicht ästhetisch realisierten Zyklik. Indem es letztlich um das Dasein als solches geht, bei Benn exemplarisch im Rönneschen Versuch der Lebensbewältigung, bei Stadler in der Erfassung der diversen Formen und Gestalten zugrunde liegenden Lebenskräfte, tritt ein zyklisches Daseinsverständnis in den Zyklen zutage. In der Zyklik als grundlegendem Lebensprinzip ist wiederum eine deutliche Gemeinsamkeit mit den anderen untersuchten Werken gegeben. Allerdings ist die zyklische Wiederkehr bei Benn und Stadler, wie die Analysen dokumentieren, in detail ganz unterschiedlich gestaltet und wird divergierend bewertet. So bedeutet sie bei Stadler ein Verständnis des Lebens als gesetzmäßig-natürlicher Kreislauf, in den Ruhe und Bewegung, Werden und Vergehen, in den insgesamt alle disparaten, auch widersprüchlichen Lebensäußerungen gleichermaßen integriert sind. Das Ich bejaht diese zwar im einzelnen extrem vielgestaltige, letztendlich aber – gerade im natürlichen Wechsel – als Einheit gesehene Lebenstotalität. Insofern Zyklik hier eine Rekurrenz auf elementare, natürlich-biologische Lebensstrukturierung impliziert, ist ihr eine positiv ordnungsstiftende Funktion inhärent. Die Akzeptanz des derartig verstandenen Lebens erscheint daher weniger als unumgängliches Muß denn als freudige Entscheidung. Das zyklische Prinzip in *Gehirne* bezieht sich zwar auch auf das Leben des modernen Menschen und das Leben generell, zunächst jedoch auf das Dasein Rönnes. Dieses ist durch die immer wiederkehrende Schwankung zwischen Krise und Lösung, Transzendenz- und Rekonstitutionsversuch seiner selbst und seiner Lebenswirklichkeit, Autonomie und Integration, Lethargie und blindem Aktivismus und durch das reflektierende Umsichselbst-Kreisen gekennzeichnet. Diese Zyklik erscheint als Monotonie, als nihilistische Ausweglosigkeit, als ein an Sisyphos gemahnender Fluch. Eine etwaige haltgebende Funktion des so verstandenen und erlebten Daseins ist hier undenkbar; die logische Konsequenz dessen ist vielmehr die (implizit) negative Wertung des zyklischen Daseins.

Neben der dominanten zyklischen Wiederkehr des Gleichen bzw. Ähnlichen sind in *Der Aufbruch* und *Gehirne* (wie auch den anderen betrachteten Zyklen) Entwicklungsmomente feststellbar. Hierin manifestiert sich primär der Aspekt moderner Sinnsuche, der Versuch neuer Ganzheits- und Sinnstiftung, eng zusammenhängend mit dem in beiden Werken faßbaren Totalitätsverlust. Indem dieser sich bei Benn als Verlust seiner Lebens(um)welt und seiner Identität als in ihr verankerter Person erweist, ist hier zum einen eine absolute Notwendigkeit der Überwindung dieser Problematik gegeben, zum anderen scheint eine Lösung mittels Reintegration in die verlorene Lebenswelt nicht mehr möglich zu sein. Hier ist die progressive Tendenz entsprechend die einer verstärkten Zuwendung zur Kunst im Sinne einer sprachschöpferisch-imaginativ erzeugten (Gegen-)Wirklichkeit, worin sich auch die moderne Tendenz zur Selbstbezüglichkeit und Autonomisierung der Kunst zeigt. Ein dauerhafter Ausbruch aus dem oben erläuterten zyklischen Wechsel ist allerdings nicht möglich. Da das poetische Ich bei Stadler weder derart ‚lebensunfähig‘ ist wie Rönne und auch die Lebenswirklichkeit eher als herausfordernd, nicht als überfordernd, eher als vielgestaltig, nicht als heillos zerrissen etc. erfährt, sieht das progressive Moment dieses Zyklus ganz anders aus. Zugespitzt kann

man die Richtung als entgegengesetzt bezeichnen: Anstelle der (Flucht in die) Kunst bzw. anstelle des Traums ist hier das reale Leben das Ziel. So findet eine Erweiterung der Perspektive als Ausdruck einer zunehmenden Öffnung gegenüber dem Leben und einer korrelativ zunehmenden Loslösung von lebensfremder hin zu lebensnaher Kunst statt.

Abschließend kann resümiert werden, daß beide Zyklen auf einer abstrakten Ebene durchaus Affinitäten in der Nutzung der Möglichkeiten zyklischer Gestaltung aufweisen, wobei Gattungsunterschiede diesbezüglich keine Rolle spielen. Jeweils in geringerer oder stärkerer Ausprägung steht in Benns und Stadlers Werken die zyklische Variation im Sinne einer Spiegelung komplexer Thematiken, einer Relativierung, aber auch im Sinne einer Verstärkung der Einzelaussagen im Vordergrund. In beiden realisiert sich – pointiert formuliert – der Verlust linearer zugunsten dislinearer, finaler zugunsten zyklischer, narrativer zugunsten assoziativer, eindeutiger zugunsten mehrdeutiger Verknüpfungen und Sachverhalte. Der für die Moderne charakteristische Totalitätsverlust ist bei beiden in unterschiedlicher Akzentsetzung in der zyklischen Realisierung der Fragmentarisierung, der Simultaneität und Gleich-Gültigkeit des Disparaten, der Zerstörung alter Sinnkonzepte bzw. potenziertes Ambiguität und Ambivalenz deutlich erkennbar. Die für die Moderne gleichermaßen charakteristische Suche nach neuer Bindung und Verbindlichkeit bzw. der sich neben semantischen Rekurrenzen und ‚rahmender‘ Funktion des Anfangs- und Schlußtextes vor allem im Progressionsmoment manifestierende Versuch neuer Totalitätsstiftung wird ebenfalls in beiden Zyklen dokumentiert.

Allerdings zeigen sich, wie die Analysen demonstriert haben, eklatante Differenzen in der konkreten Ausgestaltung dieser zyklischen Funktionen und Möglichkeiten. Als wichtigstes Fazit der einzelnen Divergenzen kann festgehalten werden, daß in *Der Aufbruch* die divergierend-disparaten Lebensäußerungen in einer umfassenden Weltanschauung als Momente des einen Lebensstroms begriffen werden können und so eine sinnvolle Zusammenfügung des im einzelnen Inhomogenen zu einer literarisch imaginierten Lebenstotalität (noch) möglich ist. In *Gehirne* hingegen ist der Verlust des sogenannten archimedischen Punktes, von dem aus letztendlich alle „Dinge transzendent und bindend werden“ (EuR, S. 501) irreversibel, so daß letztlich nur in der Transzendenz der empirischen Lebenswelt, im Substitut einer Kunstwelt – und auch dort nur für Momente – der ‚volle Lebensstrom‘ erfahrbar ist. Insgesamt machen sich beide Werke auf je eigene Weise die zyklische Form im Sinne einer adäquaten Realisierung ihrer jeweiligen Aussagen zunutze. In ihren spezifischen Gemeinsamkeiten und Differenzen können *Der Aufbruch* und *Gehirne* gleichsam als symptomatisch für das Spektrum zyklischer Gestaltung im literarischen Expressionismus generell angesehen werden. Als solche sind sie gleichzeitig aufschlußreiche Exempel des Zyklus in der literarischen Moderne, d. h. des Zyklus als charakteristischer ‚multifunktionaler‘ Kompositionsform einer entsprechend facettenreichen Epoche.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur: Werke und Textsammlungen

- Adler, Jeremy (Hrsg.):** August Stramm: Alles ist Gedicht. Briefe, Gedichte, Bilder, Dokumente, Zürich 1990.
- Benn, Gottfried:** Briefe an F. W. Oelze, Hrsg.: Harald Steinhagen; Jürgen Schröder, Bd. 1 (1932–1945), Wiesbaden; München 1977.
- Benn, Gottfried:** Ausgewählte Briefe, Wiesbaden 1957.
- Benn, Gottfried:** Briefe an F. W. Oelze, Hrsg.: Harald Steinhagen; Jürgen Schröder, Bd. 2, Teile 1-2 (1945–1949; 1950-1956), Wiesbaden; München 1979/1980.
- Benn, Gottfried:** Briefe, Bd. 3 (Briefwechsel mit Paul Hindemith), Hrsg.: Ann Clark Fehn, Wiesbaden; München 1978.
- Benn, Gottfried:** Das gezeichnete Ich : Briefe aus den Jahren 1900-1956, Hrsg.: Max Rychner, München, 3. Aufl. 1975.
- Benn, Gottfried:** Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, Hrsg.: Bruno Hillebrand, Frankfurt/M. 1989. Bände: Bd. 1: Gedichte, Bd. 2: Prosa und Autobiographie, Bd. 3: Essays und Reden, Bd. 4: Szenen und Schriften.
- Benn, Gottfried (Hrsg.):** Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada, Wiesbaden, 5. Aufl., 1974.
- Conradi, Hermann:** Lieder eines Sünders, in: Gesammelte Schriften, Bd. 1., München und Leipzig 1911, S. 39-201.
- Edschmid, Kasimir:** Die sechs Mündungen, Leipzig 1915.
- Einstein, Carl:** Werke, Bd. 1 (1907-1918), Hrsg.: Hermann Haarmann (u. a.), Berlin 1994.
- George, Stefan:** Das Jahr der Seele, Bd. 4 der Gesamtausgabe, 4. Aufl., Düsseldorf; München 1964.
- Heine, Heinrich:** Sämtliche Schriften, Bd. 1, Hrsg.: Klaus Briegleb, München 1968.
- Heym, Georg:** Der Dieb: ein Novellenbuch, Hrsg.: Hans Günter Holl, Frankfurt a. M. 1984 (gedruckt nach Vorlagen der Erstausgabe von 1913).
- Heym, Georg:** Der ewige Tag, in: Georg Heym, Hrsg.: Karl Ludwig Schneider; Gunter Martens, München 1971, S. 7-50.
- Heym, Georg:** Dichtungen und Schriften, Bd. 3 (Tagebücher Träume Briefe), Hrsg.: Karl Ludwig Schneider, Hamburg (u. a.) 1960.
- Hoddis, Jakob van:** Dichtungen und Briefe, Hrsg.: Regina Nörtemann, Zürich 1987.

- Jung, Carl Gustav:** Beiträge zur Symbolik des Selbst, in: Welt der Psyche, 4. Aufl., München 1973, S. 65-106.
- Kafka, Franz:** Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten, Band 1 der Gesammelten Werke in zwölf Bänden, Hrsg.: Hans-Gerd Koch, Frankfurt a. M. 1994.
- Kandinsky, Wassily:** Über das Geistige in der Kunst, 9. Aufl. Bern 1970.
- Keller, Gottfried:** Sämtliche Werke, Bd. 6, Hrsg.: Dominik Müller, Frankfurt/M. 1991.
- Lasker-Schüler, Else:** Dichtungen und Dokumente, München 1973.
- Musil, Robert:** Der Mann ohne Eigenschaften, Hrsg.: Adolf Frisé, Reinbek 1978.
- Nietzsche, Friedrich:** Werke, Kritische Gesamtausgabe, Hrsg.: Giorgio Colli; Mazzino Montinari, Band 3, Berlin (u. a.) 1972.
- Nietzsche, Friedrich:** Werke, Kritische Gesamtausgabe, Hrsg.: Giorgio Colli; Mazzino Montinari, Band 6, Berlin (u. a.) 1968.
- Nietzsche, Friedrich:** Werke, Kritische Gesamtausgabe, Hrsg.: Giorgio Colli; Mazzino Montinari, Band 7, Berlin (u. a.) 1972.
- Pinthus, Kurt (Hrsg.):** Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung, Berlin 1920.
- Raabe, Paul:** Gottfried Benn: Den Traum alleine tragen: Neue Texte, Briefe, Dokumente, Hrsg.: Ders.; Max Niedermayer, S. 15-40.
- Stadler, Ernst:** Dichtungen, Schriften, Briefe, Kritische Ausgabe, Hrsg.: Klaus Hurlebusch; Karl Ludwig Schneider, München 1983.
- Stramm, August:** Du. Liebesgedichte, in: August Stramm: Das Werk, Hrsg.: René Radrizzani, Wiesbaden 1963, S. 7-42.
- Trakl, Georg:** Werke, Entwürfe, Briefe, Hrsg.: Hans-Georg Kemper; Frank Rainer Max, Stuttgart bibl. erg. Aufl. 1995.
- Vaihinger, Hans:** Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus, Neudruck der 10. Aufl. (1927) Aalen 1986.
- Vietta, Silvio (Hrsg.):** Lyrik des Expressionismus, Tübingen 1976.
- Werfel, Franz:** Wir sind, Leipzig, 3. Aufl. 1914.
- Worringer, Wilhelm:** Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, München (Neuausgabe) 1959.

Sekundärliteratur

a) Literatur zu Gottfried Benn

- Alter, Reinhard:** Gottfried Benn: The Artist and Politics (1910-1934), München 1976.
- Arends, Isolde:** Die späte Prosa Gottfried Benns : Wirklichkeitserfahrung und Textkonstitution, Frankfurt/M. (u. a.) 1995.
- Balsler, Hans-Dieter:** Das Problem des Nihilismus im Werke Gottfried Benns, 2. Aufl. Bonn 1970.
- Bansberg, Dietger Heinz:** Interpretationen zur frühen Lyrik Gottfried Benn [sic], Mikrofilm der Cornell University 1970.
- Bendix, Konstantin:** Rauschformen und Formenrausch : Untersuchungen über den Einfluß von Drogen auf das Werk Gottfried Benns, Frankfurt/M. (u. a.) 1988.
- Bielefeld, Michael:** Bestätigung tiefster Zerrüttung. Zum Reise-Motiv und seiner Bedeutung bei Gottfried Benn, in: Text & Kritik, Hrsg.: Heinz Ludwig Arnold, Heft 44, 1985, S. 54-62.
- Bleinagel, Bodo:** Absolute Prosa : ihre Konzeption und Realisierung bei Gottfried Benn, Bonn 1969.
- Böhme, Hartmut:** Ich-Verlust und Melancholische Haltung bei Gottfried Benn, in: Gottfried Benn zum 100. Geburtstag : Vorträge zu Werk und Persönlichkeit, Hrsg.: W. Müller-Jensen (u. a.) , Würzburg 1988, S. 69-82.
- Bridgham, Fred:** Gottfried Benn's ‚Schutt‘, in: Gottfried Benn : the Galway Symposium, Hrsg.: Paul Foley Casey, Galway 1990, S. 75-92.
- Brode, Hanspeter:** Studien zu Gottfried Benn, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 46 (1972), S. 714-763.
- Buddeberg, Else:** Gottfried Benn, Stuttgart 1961.
- Buddecke, Wolfram:** Gottfried Benn, in: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, Hrsg.: Hartmut Steinecke, Berlin 1994, S. 270-294.
- Cedargren, Carl J.:** Sprache und Struktur in der dichterischen Prosa Gottfried Benns, Boston 1975.
- Dickhoff, Wilfried W.:** Zur Hermeneutik des Schweigens: ein Versuch über das Imaginäre bei Gottfried Benn, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1987.
- Dierick, Augustinus P.:** Nihilism and ‚tierische Transzendenz‘ in Gottfried Benn's *Gehirne*, in: Orbis Litterarum 36, 1981, S. 211-221.
- Doktor, Thomas; Spies, Carla:** Gottfried Benn – Rainald Goetz : Medium Literatur zwischen Pathologie und Poetologie, Opladen 1997.

- Düppe, Stephan:** „Am Anfang war das Wort.“ Zu Gottfried Benns Bildtheorie, in: Denkbilder : Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne, Hrsg.: Ralph Köhnen, Frankfurt/M. (u. a.) 1996, S. 235-258.
- Ehrsam, Thomas:** Das Gedicht als Prozess. Versuch einer Interpretation von Benns Zyklus „Schutt“. In: Gottfried Benn: 1886 - 1956; Referate des Essener Colloquiums zum hundertsten Geburtstag, Hrsg.: Horst Albert Glaser, Frankfurt/M. (u. a.) 1989, S. 177-200.
- Eifler, Margret:** Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik : ihre Existenzialität und Anti-Narrativik am Beispiel von Rilke, Benn und Handke, Tübingen 1985.
- Ewig, Steffen:** Gottfried Benns Selbstdeutung in der Autobiographie „Doppelleben“ : Ein Beitrag zum kritischen Verständnis von Benns dichtungstheoretischen Aussagen, München 1977.
- Fackert, Jürgen:** Nachwort in: Gottfried Benn: Gehirne, Hrsg.: Ders., Stuttgart 1974. (fac)
- Franzen, Erich:** Gesammelte Prosa (1929), in: Über Gottfried Benn : Kritische Stimmen 1929-1956, Hrsg.: Bruno Hillebrand, Frankfurt/M. 1987, S. 59-61.
- Grimm, Reinhold:** Gottfried Benn. Die farbliche Chiffre in der Dichtung, Nürnberg 1958.
- Hamburger, Michael:** A proliferation of poets. Essays on German writers from Nietzsche to Brecht, Manchester 1983.
- Hartmann, Hans A.:** Gottfried Benn: ‚Morgue‘ und andere Gedichte, in: Große Werke der Literatur : eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg, Hrsg.: Hans Vilmar Geppert, Tübingen; Basel 1995, S. 209-238.
- Hillebrand, Bruno:** Artistik und Auftrag : zur Kunsttheorie von Benn und Nietzsche, München 1966.
- Hillebrand, Bruno:** Benn, Frankfurt/M. 1984.
- Hillebrand, Bruno:** Gottfried Benn: *Gehirne*, in: Erzählungen des 20. Jahrhunderts, Bd. 1, Stuttgart 1996, S. 178-200.
- Hillebrand, Bruno:** Gottfried Benn heute (1982), in: Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1957 – 1986, Hrsg.: Ders., Frankfurt/M. 1987, S. 154-174.
- Hilton, Jan:** Gottfried Benn, in: Denken in Widersprüchen : Korrelarien zur Gottfried-Benn-Forschung, Hrsg.: Wolfgang Peitz, Freiburg (Br.) 1971, S. 52-73.
- Hof, Walter:** Der Weg zum heroischen Realismus: Pessimismus und Nihilismus in der deutschen Literatur von Hamerling bis Benn, Bebenhausen 1974.
- Hohendahl, Peter Uwe:** The Loss of Reality: Gottfried Benn's Early Prose, in: Modernity and the text: Revisions of German Modernism, Hrsg.: Andreas Huyssen, New York 1989, S. 81-94.
- Hohmann, Werner:** Vier Grundthemen der Lyrik Gottfried Benns : gesehen unter der Wirkung der Philosophie Nietzsches, Essen 1986.
- Holthusen, Hans Egon:** Gottfried Benn : Leben, Werk, Widerspruch; 1886 - 1922, Stuttgart 1986.
- Huber-Thoma, Erich:** Die triadische Struktur in der Lyrik Gottfried Benns, Würzburg 1983.

- Ihekweazu, Edith:** Wandlung und Wahnsinn: zu expressionistischen Erzählungen von Döblin, Sternheim, Benn und Heym, in: *Orbis Litterarum* 37, 1982, S. 327-344.
- Irle, Gerhard:** Rausch und Wahnsinn bei Gottfried Benn und Georg Heym, in: *Literatur und Schizophrenie: Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets*, Hrsg.: Winfried Kudszus, München 1977, S. 104-112.
- Jaeger, Michael:** Vom Geschichtsglauben zur Geschichtsverachtung - das zweifache Geschichtsbild in Gottfried Benns Autobiographie „Doppelleben“, in: *Autobiographie und Geschichte : Wilhelm Dilthey, Georg Misch, Karl Löwith, Gottfried Benn, Alfred Döblin*, Stuttgart; Weimar 1995, S. 213-280.
- Kaußen, Wolfgang:** Spaltungen. Zu Benns Denken im Widerspruch, Bonn 1981.
- Kent Casper, M.:** The Circle and the Centre: Symbols of Totality in Gottfried Benn, in: *German Life & Letters* XXVI (1972/73), S. 288-297.
- Konitzer, Ulrich:** Gottfried Benn: Der Zerfall der Wirklichkeit, in: *Klassiker heute: Die Zeit des Expressionismus*, Hrsg.: Brigitte Dörrlamm (u. a.), Frankfurt a. M. 1981.
- Krull, Wilhelm:** Die Welt - hinter den Augen des Künstlers? Eine Skizze zu Gottfried Benns „Gehirne“, in: *Text & Kritik*, Hrsg.: Heinz Ludwig Arnold, H. 44, 1985, S. 63-74.
- Krusche, Dietrich:** Kommunikation im Erzähltext, Bd. 1: Analysen, München 1978, bes. S. 48-190.
- Kügler, Hans:** Weg und Weglosigkeit. Neun Essays zur Geschichte der deutschen Literatur im zwanzigsten Jahrhundert, Heidenheim 1970.
- Lehmann, Claudia:** Die mittelmeeerische Welt als geistige Landschaft und Geschichtsraum im Frühwerk von Albert Camus : mit Ausblicken auf Paul Valéry, Giuseppe Tomasi di Lampedusa und Gottfried Benn, Frankfurt/M. (u. a.) 1998.
- Liewerscheidt, Dieter:** Gottfried Benns Lyrik : eine kritische Einführung, München 1980.
- Martini, Fritz:** Gottfried Benn: *Der Ptolemäer*, in: *Das Wagnis der Sprache*, Hrsg: Ders., Stuttgart 1970, S. 465-517.
- Meister, Ulrich:** Sprache und lyrisches Ich : zur Phänomenologie des Dichterischen bei Gottfried Benn, Berlin 1983.
- Meyer, Theo:** Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn, Köln 1971.
- Miller, Gerlinde F.:** Die Bedeutung des Entwicklungsbegriffs für Menschenbild und Dichtungstheorie bei Gottfried Benn, New York (u. a.) 1990.
- Modick, Klaus:** Formenpräger der weißen Spur. Benns Konzeption des produktiven Rausches, in: *Text & Kritik*, Hrsg.: Heinz Ludwig Arnold, H. 44, 1985, S. 47-53.
- Müller-Jensen, Will:** Gottfried Benns Rönne-Figur und Autopsychotherapie, in: *Gottfried Benns absolute Prosa und seine Deutung des „Phaenotyps dieser Stunde“ : Anmerkungen zu seinem 110. Geburtstag*, Hrsg.: Ders., Würzburg 1999, S. 89-94.
- Müller-Seidel, Walter:** Zwischen Darwinismus und Jens Peter Jacobsen. Zu den Anfängen Gottfried Benns, in: *Fin de siècle: Zu Naturwissenschaft und Literatur der Jahrhundertwende im deutsch-skandinavischen Kontext*, Hrsg.: Klaus Bohnen (u. a.), München 1984, S. 147-171.

- Nef, Ernst:** Das Werk Gottfried Benns, Zürich 1958.
- Oehlenschläger, Eckart:** Provokation und Vergegenwärtigung. eine Studie zum Prosastil Gottfried Benns, Frankfurt a. M. 1971.
- Ohde, Horst:** „Nur noch alles Welle und Spiel und Schilfgeflüster und Libellen“. Melancholie und Geschichte bei Gottfried Benn, in: Gedächtnis und Erinnerung in der Literatur, Hrsg.: Karol Sauerland, Warschau 1996, S. 155-177.
- Østbø, Johannes:** Expressionismus und Montage. Über Gottfried Benns Gedichtstil bis 1932, Oslo 1981.
- Otterson, J. Winston:** Gottfried Benn: Nihilism and Äesthetic Theory in the Prose Works, Ann Arbor 1981.
- Pauler, Thomas:** Schönheit und Abstraktion. Über Gottfried Benns ‚absolute Prosa‘, Würzburg 1992.
- Plusa, Czeslaw:** Es gibt kein Weltende, es gibt eine neue Existenz. Zu dem Werk von Gottfried Benn, in: Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur, Hrsg.: Joanna Jablowska, Łódz 1996, S. 206-217.
- Purekevich, Renata:** Dr. med. Gottfried Benn: Aus anderer Sicht, Bern 1976.
- Raabe, Paul:** Der frühe Benn und die Veröffentlichung seiner Werke. in: Gottfried Benn: Den Traum alleine tragen: Neue Texte, Briefe, Dokumente, Hrsg.: Ders.; M. Niedermayer, Max. S. 15-40.
- Rankl, Maximilian:** Rönne als Nihilist der Schwäche. Gottfried Benns frühe Prosa im Licht der Philosophie Nietzsches, in: Romantik und Moderne : neue Beiträge aus Forschung u. Lehre, Hrsg.: Erich Huber-Thoma; Ghemela Adler, Frankfurt/M. (u. a.) 1986, S. 375-397.
- Ray, Susan:** Gottfried Benn: Geschichtspessimismus und Moralvorstellung, Bern 1982.
- Rosbacher, Karlheinz:** Leiden an der Individualität. Probleme des Ich in Gottfried Benns ‚D-Zug‘ und Paul Wiens’ ‚Stoffwechsel‘, in: Festschrift für Adalbert Schmidt zum 70. Geburtstag, Hrsg. Gerlinde Weiss, Stuttgart 1976, S. 361-387.
- Rübe, Werner:** Provoziertes Leben: Gottfried Benn, Stuttgart 1993.
- Rühmkorf, Peter:** Und aller Fluch der ganzen Kreatur (1976), in: Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1957 – 1986, Hrsg. Bruno Hillebrand, Frankfurt/M. 1987, S. 101-107.
- Rumold, Rainer:** Gottfried Benn und der Expressionismus: Provokation des Lesers, absolute Dichtung, Königsstein 1982.
- Sahlberg, Oskar:** Gottfried Benn, in: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur 1984, S. 1-18.
- Schlesier, Renate:** „Dionysische Kunst“. Gottfried Benn auf Nietzsches Spuren, in: Modern Language Notes, Bd. 108 (1993), S. 518-528.
- Scholz, Ingeborg:** Gottfried Benn : Lyrik und Prosa, 2. Aufl. Hollfeld 1992.
- Schröder, Jürgen:** Gottfried Benn: Poesie und Sozialisation, Stuttgart (u. a.) 1978.
- Schünemann, Peter:** Gottfried Benn, München 1977.
- Schulz Heather, Barbara:** Gottfried Benn: Bild und Funktion der Frau in seinem Werk, Bonn 1979.

- Siemon, Johann:** Die Formfrage als Menschheitsfrage : die Genese des künstlerischen Weltbilds in der Prosa Gottfried Benns, München 1997.
- Steinmetz, Martin:** Fernando Pessoa und Gottfried Benn : eine vergleichende Studie zur Identitätsproblematik in der Dichtung des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/M. (u. a.) 1995.
- Stephan, Renate Michaela:** Probleme autobiographischer Repräsentation. Zur frühen Prosa Gottfried Benns, Ann Arbor 1995.
- Theweleit, Klaus:** Kunst, Autobiographie des Körpers: „Artographie“, in: Gottfried Benns absolute Prosa und seine Deutung des „Phaenotyps dieser Stunde“ : Anmerkungen zu seinem 110. Geburtstag, Hrsg.: Wolfgang H. Zangemeister, Würzburg 1999, S. 17-38.
- Uhlig, Helmut:** Gottfried Benn, 3. überarb. Aufl. Berlin 1996.
- Vahland, Joachim:** Gottfried Benn, der unversöhnte Widerspruch, Heidelberg 1979.
- Völker, Ludwig:** Gottfried Benn: Sprache - Form - Wirklichkeit, Münster 1990.
- Wellershoff, Dieter:** Gottfried Benn: Phänotyp dieser Stunde, München 1976.
- Weiler, Klaus:** Das Mystische im Werk Gottfried Benns, in: Neue Deutsche Hefte, Hrsg.: Joachim Günther, Heft 3, 1989, S. 414-443.
- Wirtz, Ursula:** Die Sprachstruktur Gottfried Benn. Ein Vergleich mit Nietzsche, Göttingen 1971.
- Wodtke, Friedrich Wilhelm:** Gottfried Benn, 2. überarb. u. erg. Aufl., Stuttgart 1970.
- Wolf, Andreas:** Ausdruckswelt. Eine Studie über Nihilismus und Kunst bei Benn und Nietzsche, Hildesheim (u. a.) 1988.
- Zangemeister, Wolfgang H.:** Prismatischer Infantilismus. Ein neuropsychologischer Stil des 21. Jahrhunderts?, in: Gottfried Benns absolute Prosa und seine Deutung des „Phaenotyps dieser Stunde“ : Anmerkungen zu seinem 110. Geburtstag, Hrsg.: Ders., Würzburg 1999, S. 61-66.
- Zimmermann, Christel M. A.:** Gottfried Benn. Sein Werk in der Dimension von „Wort“ und „Gestaltung“, Bonn 1987.
- Zimmermann, Werner:** Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts, Teil 1, 4. Aufl. Düsseldorf 1974, zu Gottfried Benns *Gehirne* S. 218-236.

b) Literatur zu Ernst Stadler

- Brown, Russell E.:** Time of Day in Early Expressionist Poetry, in: PLMA, Bd. 84, Wisconsin 1969, S. 20-28.
- Buch, Hans Christoph:** Poetische Flammenschrift, in: 1000 Gedichte und ihre Interpretationen. Von Georg Trakl bis Gottfried Benn, Bd. 6, Hrsg.: Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt a. M.; Leipzig 1994, S. 124-126.
- Chick, Jean M.:** Form as Expression. A Study of the Lyric Poetry Written Between 1910 and 1915 by Lasker-Schüler, Stramm, Stadler, Benn and Heym, New York u. a. 1988.
- Conrady, Karl Otto:** Ernst Stadler. Vorfrühling, in: Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte, Hrsg.: Benno von Wiese, Düsseldorf 1970, S. 389-400.

- Eberling, Rudolf David:** Studien zur Lyrik des Expressionismus, Dissertation, Freiburg im Breisgau 1951.
- Froehlich, Jürgen:** Liebe im Expressionismus. Eine Untersuchung der Lyrik in den Zeitschriften *Die Aktion* und *Der Sturm* von 1910-1914, New York 1990.
- Gier, Helmut:** Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich. Die literarische Entwicklung Ernst Stadlers, München 1977.
- Großmann, Bernhard:** Vorfrühling. Betrachtung einer Reihe themengleicher Gedichte als Einübung in die Lektüre neuerer Lyrik, in: *Wirkendes Wort*, Jahrgang 9, Düsseldorf 1959.
- Haupt, Jürgen:** Ernst Stadler und Hugo von Hofmannsthal. Die Ambivalenz einer literarischen Beziehung, in: Ders.: *Konstellationen Hugo von Hofmannsthals*, Salzburg 1970, S. 82-123.
- Heintz, Günter:** Stadlers George-Nachfolge, in: Ders.: *Stefan George. Studien zu seiner künstlerischen Wirkung*, Stuttgart 1986, S. 74-106.
- Hermann, Jost:** Stadlers stilgeschichtlicher Ort, in: Ders.: *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*, Frankfurt 1972, S. 253-265.
- Heselhaus, Clemens:** Ernst Stadlers Essay-Gedichte, in: Ders.: *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll*, 2. Aufl., Bonn 1962, S. 193-205.
- Höllerer, Walter:** Provinz und Weltliteratur, in: Ders.: *Zurufe, Widerspiele*, Berlin 1992, S. 114-118.
- Hucke, Karl-Heinz:** Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik, Tübingen 1980.
- Hurlebusch, Klaus:** Ernst Stadler – Autor expressiver Verhaltenheit und literarischer Vermittlung, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 114 (1995), S. 219-240.
- Kasack, Hermann:** Mosaiksteine. Beiträge zu Literatur und Kunst. Ernst Stadlers Dichtungen, Frankfurt a. M. 1956, S. 189-197.
- Kemper, Hans-Georg:** Erinnerung und Wiederkehr oder die Rache des Mythos (Stadler und Heym), in: Ders.: *Vom Expressionismus zum Dadaismus. Eine Einführung in die dadaistische Literatur*, Kronberg 1974, S. 60-73.
- Kohlschmidt, Werner:** Ernst Stadler, in: *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, Hrsg.: Wolfgang Rothe, Bern 1969, S. 277-294.
- Kohlschmidt, Werner:** Die Lyrik Ernst Stadlers, in: *Der deutsche Expressionismus*, Hrsg.: Hans Steffen, 2. Aufl., Göttingen 1970, S. 25-43.
- Korte, Hermann:** Aufbruchsutopie und poetischer Eskapismus: Ernst Stadler, in: Ders.: *Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas*, Bonn 1981, S. 58-74.
- Martens, Gunter:** Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive, Stuttgart 1971.
- Meurer, Reinhard:** Ernst Stadler: Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht, in: Ders.: *Gedichte des Expressionismus*, München 1988, S. 29-33.

- Minaty, Wolfgang:** Ernst Stadler und die erotische Motivik in seiner ‚Aufbruch‘-Dichtung, in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft, Jahrgang 5, 1974, S. 33-48.
- Rölleke, Heinz:** Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl, Berlin 1966.
- Ross, Werner:** Ernst Stadler: Mythische Lokomotive, in: 1000 Gedichte und ihre Interpretationen, Bd. 6., Hrsg.: Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt a. M.; Leipzig 1994, S. 115f.
- Schirokauer, Arno:** „Gegen Morgen“ von Ernst Stadler, in: begegnung mit gedichten. 66 interpretationen vom mittelalter bis zur gegenwart, 3. Aufl., Bamberg 1977, S. 244-246.
- Schirokauer, Arno:** Über Ernst Stadler, in: Ders.: Germanistische Studien, Hamburg 1957, S. 417-434.
- Schneider, Karl Ludwig:** Die Dichtungen Ernst Stadlers, in: Ernst Stadler: Dichtungen, Schriften, Briefe, Kritische Ausgabe, Hrsg.: K. L. Schneider und Klaus Hurlbusch. München 1983, S. 849-889.
- Schneider, Karl Ludwig:** Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus, Heidelberg 1968.
- Schneider, Karl Ludwig:** Hinwendung zu den Erniedrigten, in: 1000 Gedichte und ihre Interpretationen. Von Trakl bis Benn, Bd. 6, Hrsg.: Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt a. M.; Leipzig 1994, S. 119-121.
- Schneider, Karl Ludwig:** Kunst und Leben im Werk Ernst Stadlers, in: Ders.: Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus, Hamburg 1967, S. 173-191.
- Schneider, Nina:** Ernst Stadler und seine Freundeskreise. Geistiges Europäertum zu Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts, Hamburg 1993.
- Schürer, Ernst:** Ernst Stadler. Der Spruch, in: Gedichte der Menschheitsdämmerung. Interpretationen expressionistischer Lyrik, Hrsg.: Horst Denkler, München 1971, S. 1-17.
- Schumann, Detlev W.:** Ernst Stadler and German Expressionism, in: The Journal of English and Germanic Philology, Bd. 29, 1930, S. 510-534.
- Sternheim, Carl:** Zeitkritik. Ernst Stadler, in: Carl Sternheim Gesamtwerk., Bd. 6, Hrsg.: Wilhelm Emrich, Neuwied; Berlin 1966, S. 23f.
- Swiecka (Thorn), Klaudia:** Das Pathos des neuen Menschen in der Dichtung Ernst Stadlers und Georg Heyms, in: Melancholie und Enthusiasmus: Studien zur Literatur- u. Geistesgeschichte der Jahrhundertwende, Hrsg.: Karol Sauerland, Frankfurt a. M. 1988, S. 147-162.
- Thomke, Hellmut:** Hymnische Dichtung im Expressionismus, Bern 1972.
- Viering, Jürgen:** „Aufbruch“ und „Einkehr“. Über Ernst Stadlers „Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht“, in: Gedichte und Interpretationen. Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte, Hrsg.: Harald Hartung, Stuttgart 1983, S. 185-198.
- Wolfe, Donald S.:** Ernst Stadler's ‚Aufbruch‘: Rejection or Renewal?, in: Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages, 1988, S. 55-61.

c) Literatur zur literarischen Moderne

- Adorno, Theodor W.:** Ästhetische Theorie, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 7, Hrsg.: Rolf Tiedemann, 6. Aufl. Frankfurt/M. 1996, S. 7-387.
- Anz, Thomas:** Gesellschaftliche Modernisierung, literarische Moderne und philosophische Postmoderne, in: Die Modernität des Expressionismus, Hrsg: Ders., Stuttgart (u. a.) 1994, S. 1-8.
- Baßler, Moritz:** Die Entdeckung der Textur : Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910 – 1916, Tübingen 1994.
- Becker, Sabina:** Urbanität und Moderne: Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900 – 1930, St. Ingbert 1993.
- Benjamin, Walter:** Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 3. Aufl., Frankfurt/M. 1969.
- Bohrer, Karl Heinz:** Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin, Frankfurt/M. 1996.
- Brinker-Gabler, Gisela:** Feminismus und Moderne: Brennpunkt 1900, in: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 8, Hrsg.: Walter Haug; Wilfried Barner, Tübingen 1986, S. 228-234.
- Bode, Christoph:** Ästhetik der Ambiguität : zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne, Tübingen 1988.
- Bollenbeck, Georg:** Avantgarde, in: Moderne Literatur in Grundbegriffen, Hrsg.: Dieter Borchmeyer; Viktor Zmegac, 2. Aufl. Tübingen 1994, S. 41-47.
- Bürger, Peter:** Moderne, in: Fischer Lexikon Literatur, Bd. 2, Hrsg.: Ulfert Ricklefs, Frankfurt a. M. 1996, S. 1287-1319.
- Bürger, Peter:** Prosa der Moderne, Frankfurt/M. 1988.
- Durzak, Manfred:** Zwischen Symbolismus und Expressionismus: Stefan George, Stuttgart 1974.
- Eberhard, Hans-Joachim:** Intellektuelle der Kaiserzeit. Ein sozialpsychologischer Streifzug durch Naturalismus, Antinaturalismus und Frühexpressionismus, Frankfurt a. M. u. a. 1991.
- Faas, Egbert:** Offene Formen in der modernen Kunst und Literatur. Zur Entstehung einer neuen Ästhetik, München 1975.
- Fähnders, Walter:** Avantgarde und Moderne 1890 - 1933, Stuttgart; Weimar 1998.
- Falk, Walter:** Der kollektive Traum vom Krieg: epochale Strukturen der deutschen Literatur zwischen „Naturalismus“ und „Expressionismus“, Heidelberg 1977.
- Forte, Luigi:** „Die verspielte Totalität“: Anmerkungen zum Problem der Prosa der historischen Avantgarde, in: Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert, Hrsg.: Rolf Kloepfer; Gisela Janetzke-Dillner, Stuttgart (u. a.) 1981, S. 385-395.
- Fues, Wolfram Malte:** Text als Intertext: zur Moderne in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, Heidelberg 1995.

- Grimminger, Rolf:** Aufstand der Dinge und der Schreibweisen. Über Literatur und Kultur der Moderne, in: Literarische Moderne, Hrsg.: Ders. (u. a.), Reinbek bei Hamburg 1995, S. 12-40.
- Grimminger, Rolf:** Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende, in: Literarische Moderne, Hrsg.: Ders. (u. a.), Reinbek bei Hamburg 1995, S.169-200.
- Großklaus, Götz; Lämmert, Eberhard (Hrsg.):** Literatur in einer industriellen Kultur, Stuttgart 1989, Vorbemerkungen S. 7-19.
- Grubacic, Slobodan:** Simultane Welt, in: Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert, Hrsg.: Rolf Klopfer; Gisela Janetzke-Dillner, Stuttgart (u. a.) 1981, S. 477-489.
- Gumbrecht, Hans Ulrich:** Modern, Modernität, Moderne, in: Geschichtliche Grundbegriffe, Hrsg.: Otto Brunner, Stuttgart 1978, S. 93-131.
- Heintz, Günter:** Stefan George. Studien zu seiner künstlerischen Wirkung, Stuttgart 1986.
- Hemmerich, Gerd:** Überlegungen zum Phänomen der Moderne und ihrer Geschichte, in: Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung, Hrsg.: Ders.; Theo Elm, München 1982, S. 23-41.
- Horch, Hans Otto:** Experiment, in: Moderne Literatur in Grundbegriffen, Hrsg.: Dieter Borchmeyer; Viktor Zmegac, 2. Aufl. Tübingen 1994, S. 139-141.
- Japp, Uwe:** Kontroverse Daten der Modernität, in: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 8, Hrsg.: Haug, Walter; Barner, Wilfried, Tübingen 1986, S. 125-134.
- Japp, Uwe:** Literatur und Modernität, Frankfurt/M. 1987.
- Jauß, Hans Robert:** Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, Frankfurt/M. 1989.
- Kaempfer, Wolfgang:** Die zerbrochene Zeit. Zum Ausfall des Zeitgetriebes in der europäischen Moderne, in: Entzauberte Zeit : Der melancholische Geist der Moderne, Hrsg: Ludger Heidbrink, München; Wien 1997, S. 120-143.
- Kaiser, Gerhard:** Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart, Bd. 2., Frankfurt a. M. 1991.
- Kemper, Dirk:** Ästhetische Moderne als Makroepoche, in: Ästhetische Moderne in Europa: Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik, Hrsg.: Ders.; Silvio Vietta, München 1997, S. 97-126.
- Kemper, Dirk; Vietta, Silvio:** Einleitung, in: Ästhetische Moderne in Europa: Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik, Hrsg.: Dieselben, München 1997, S. 1-55.
- Kieruj, Mariusz:** Zeitbewußtsein, Erinnern und die Wiederkehr des Kultischen : Kontinuität und Bruch in der deutschen Avantgarde 1910 – 1930, Frankfurt/M. 1995.
- Klinger, Cornelia:** Flucht, Trost, Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten, Wien 1995.

- Köster, Udo:** Die Moderne, die Modernisierung und die Marginalisierung der Literatur. Anmerkungen zu einigen Hypothesen über Literatur und Gesellschaft in Deutschland um 1900, in: Polyperspektivik in der literarischen Moderne: Studien zur Theorie, Geschichte u. Wirkung d. Literatur, Hrsg.: Jörg Schönert (u. a.), Frankfurt/M. (u. a.) 1988, S. 353-380.
- Kreuzer, Helmut:** Eine Epoche des Übergangs (1870-1918), in: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 18, Hrsg.: Klaus von See, Wiesbaden 1976, S. 1-31.
- Kreuzer, Helmut:** Zur Periodisierung der ‚modernen‘ deutschen Literatur, in: Zur Lyrik-Diskussion, Hrsg.: Reinhold Grimm, Darmstadt 1974, S. 498-529.
- Lethen, Helmut:** Freiheit von Angst. Über einen entlastenden Aspekt der Technik-Moden in den Jahrzehnten der historischen Avantgarde von 1910-1930, in: Literatur in einer industriellen Kultur, Hrsg.: Götz Großklaus; Eberhard Lämmert, Stuttgart 1989, S. 72-98.
- Lobsien, Eckhard:** Das literarische Feld. Phänomenologie der Literaturwissenschaft, München 1988.
- McFarlane, James:** The Mind of Modernism, in: Ders.; Bradbury, Malcolm: Modernism 1890 - 1930, London (u. a.), 2. Aufl. 1991.
- Meyer, Theo:** Nietzsche als Paradigma der Moderne, in: Die literarische Moderne in Europa, Hrsg.: Piechotta, Hans Joachim (u. a.), Opladen, Bd. 1 (Die Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende) 1994, S. 136-170.
- Müller, Harro:** Giftpfeile : zu Theorie und Literatur der Moderne, Bielefeld 1994.
- Müller-Seidel, Walter:** Wissenschaftskritik und literarische Moderne, in: Die Modernität des Expressionismus, Hrsg.: T. Anz; M. Stark, Stuttgart (u. a.) 1994, S. 21-43.
- Pachter, Henry:** Theorien und Ideologien, in: Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus (Deutsche Literatur Bd. 8), Hrsg.: Frank Trommler, Reinbek 1982, S. 33-50.
- Petersen, Jürgen H.:** ‚Das Moderne‘ und ‚die Moderne‘. Zur Rettung einer literarästhetischen Kategorie, in: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 8, Hrsg.: Walter Haug; Wilfried Barner, Tübingen 1986, S. 135-142.
- Petersen, Jürgen H.:** Der deutsche Roman der Moderne : Grundlegung – Typologie – Entwicklung, Stuttgart 1991.
- Piechotta, Hans Joachim:** Einleitung: Die Differenzfunktion der Metapher in der Literatur der Moderne, in: Die literarische Moderne in Europa, Hrsg.: Ders. (u. a.), Bd. 1 (Die Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende) Opladen 1994, S. 9-67.
- Plumpe, Gerhard:** Ästhetische Kommunikation der Moderne, Bd. 2: Von Nietzsche bis zur Gegenwart, Opladen 1993, S. 27-94.
- Plumpe, Gerhard:** Epochen moderner Literatur: ein systemtheoretischer Entwurf, Opladen 1995.
- Pütz, Peter:** Einleitung, in: Sprachproblematik und ästhet. Produktivität in der literarischen Moderne, Hrsg.: Japan. Gesellsch. für Germanistik, München 1994, S. 15-20.

- Pütz, Peter:** Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann: zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne, Bonn 1975.
- Ricklefs, Ulfert:** Heines Illusionismus. Die Ablösung des Transzendentalismus als Beginn der Moderne, in: Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung, Hrsg.: Gerd Hemmerich; Theo Elm, München 1982, S. 153-166.
- Riha, Karl:** Prämoderne – Moderne – Postmoderne, Frankfurt/M. 1995.
- Saul, Nicholas:** Experimentelle Selbsterfahrung und Selbstdestruktion: Anatomie des Ichs in der literarischen Moderne, in: Ästhetische Moderne in Europa: Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik, Hrsg.: Silvio Vietta; Dirk Kemper, München 1997, S. 321-342.
- Scherpe, Klaus:** Ausdruck, Funktion und Medium. Transformationen der Großstadterzählung in der deutschen Literatur der Moderne, in: Literatur in einer industriellen Kultur, Hg.: Götz Großklaus; Eberhard Lämmert, Stuttgart 1989, S. 139-161.
- Schnackertz, Hermann Josef:** Die Entwicklung der literarischen Moderne in der englischen Prosa: Henry James und Joseph Conrad, in: Die literarische Moderne in Europa, Hrsg.: Piechotta, Hans Joachim (u. a.), Opladen 1994, S. 185-218.
- Schönert, Jörg:** Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne, in: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft : Akten d. IX. Germanist. Symposiums d. Dt. Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986, Hrsg.: Christian Wagenknecht, Stuttgart 1988, S. 393-413.
- Schulz, Gerhard:** „Eine Epoche, die sobald nicht wiederkehrt“. Zu den Anfängen der Moderne in der deutschen Literatur um 1800, in: Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung, Hrsg.: Gerd Hemmerich; Theo Elm, München 1982, S.135-151.
- Seibert, Peter:** Ästhetischer Geselligkeitsraum: Romantischer Salon, Literatencafé, Cyber-Kommunikation, in: Ästhetische Moderne in Europa: Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik, Hrsg.: Silvio Vietta; Dirk Kemper, München 1997, S. 361-380.
- Soergel, Albert; Hohoff, Curt:** Dichtung und Dichter der Zeit : Vom Naturalismus bis zur Gegenwart (Bd. 2), Düsseldorf 1963.
- Stanzel, F. K.:** Wandlungen des narrativen Diskurses in der Moderne, in: Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert, Hrsg.: Rolf Klopfer; Gisela Janetzke-Dillner, Stuttgart (u. a.) 1981, S. 371-383.
- Sulzgruber, Werner:** Georg Heym „Der Irre“ : Einblicke in die Methoden und Kunstgriffe expressionistischer Prosa, Wien 1997.
- Vietta, Silvio:** Die literarische Moderne : eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard, Stuttgart 1992.
- Vietta, Silvio:** Die Modernekritik der ästhetischen Moderne, in: Ästhetische Moderne in Europa: Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik, Hrsg.: Ders.; Dirk Kemper, München 1997, S. 531-549.

- Vietta, Silvio:** Zweideutigkeit der Moderne: Nietzsches Kulturkritik, Expressionismus und literarische Moderne, in: Die Modernität des Expressionismus, Hrsg: Thomas Anz, Stuttgart (u. a.) 1994, S. 9-20.
- Vondung, Klaus:** Mystik und Moderne : Literarische Apokalyptik in der Zeit des Expressionismus, in: Die Modernität des Expressionismus, Hrsg: Thomas Anz, Stuttgart (u. a.) 1994, S. 142-150.
- Welsch, Wolfgang:** Unsere postmoderne Moderne, 3. Aufl., Weinheim 1991.
- Worbs, Michael:** Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende, Frankfurt/M. 1983.
- Wuthenow, Ralph-Rainer:** Der Europäische Ästhetizismus, in: Die literarische Moderne in Europa, Hrsg.: Piechotta, Hans Joachim (u. a.), Bd. 1 (Die Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende) Opladen 1994, S.112-135.
- Wyss, Beat:** Trauer der Vollendung : Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne, München 1985.
- Zelle, Carsten:** Ästhetik des Häßlichen: Friedrich Schleges Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne, in: Ästhetische Moderne in Europa: Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik, Hrsg.: Silvio Vietta; Dirk Kemper, München 1997, S. 197-233.
- Zima, Peter V.:** Moderne – Postmoderne : Gesellschaft, Philosophie, Literatur, Tübingen 1997.
- Zmegac, Viktor:** „In Ketten tanzen“. Nietzsches literarhistorische Perspektiven, in: Leslie Bodi u. a. (Hrsg.): Weltbürger - Textwelten : Helmut Kreuzer zum Dank, Frankfurt/M (u. a.) 1995, S. 94-113.
- Zmegac, Viktor:** Moderne/Modernität, in: Moderne Literatur in Grundbegriffen, Hrsg: Ders.; Dieter Borchmeyer: 2. Aufl. Tübingen 1994, S. 278-285.
- Zmegac, Viktor:** Tradition und Innovation : Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende, Wien (u. a.) 1993.

d) Literatur zum Expressionismus

- Adler, Jeremy:** The Arrangement of the poems in Stramm's *Du/Liebesgedichte*, in: German Life & Letters, Bd. 33 (1979-1980), S. 124-134.
- Anz, Thomas:** Expressionismus, in: Moderne Literatur in Grundbegriffen, Hrsg.: Dieter Borchmeyer; Viktor Zmegac, Frankfurt/M. 1987, S. 130-140.
- Anz, Thomas; Stark, Michael (Hrsg.):** Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 - 1920, Stuttgart 1982.
- Anz, Thomas:** Hunger nach Leben. August Stramm und der Expressionismus, in: August Stramm: Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung, Hrsg.: Lothar Jordan, Bielefeld 1995, S. 53-60.

- Anz, Thomas:** Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus, Stuttgart 1977.
- Arnold, Armin:** Prosa des Expressionismus : Herkunft, Analyse, Inventar, Stuttgart (u. a.) 1972.
- Best, Otto F. (Hrsg.):** Theorie des Expressionismus, Stuttgart 1976.
- Blass, Ernst:** Franz Werfel, „Wir sind“, in: Die Argonauten I (1914), S. 44-47.
- Böschstein, Bernhard:** Fragment und Totalität bei Georg Trakl, in: Fragment und Totalität, Hrsg.: Lucien Dällenbach; Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt/M. 1984, S. 244-256.
- Bozzetti, Elmar:** Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms, Köln 1961.
- Braak, Ivo:** Gattungsgeschichte deutschsprachiger Dichtung in Stichworten, Teil II c (Lyrik). Vom Biedermeier bis zum Expressionismus, Kiel 1981.
- Braunroth, Manfred:** Einleitung, in: Ders. (Hrsg.): Prosa des Expressionismus, Stuttgart 1996.
- Bridgwater, Patrick:** Poet of Expressionist Berlin : The Life and Work of Georg Heym, London 1991.
- Brinkmann, Richard:** Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen, Stuttgart 1980. (Sonderband der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“).
- Daniels, Karlheinz:** Expressionismus, in: Expressionismus als Literatur, Hrsg.: Wolfgang Rothe, Bern 1969, S. 171-193.
- Doppler, Alfred:** Strukturformen der dreiteiligen Gedichtkompositionen Georg Trakls, in: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung, Hrsg.: Csúri Károly, Tübingen 1996, S. 217-226.
- Dürsteler, Heinz Peter:** Sprachliche Neuschöpfungen im Expressionismus, Dissertation, Bern 1954.
- Edschmid, Kasimir:** Expressionismus in der Dichtung, in: Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung, Hrsg.: Paul Raabe, Zürich 1987, S. 90-108.
- Engels, Günther:** Der Stil expressionistischer Prosa im Frühwerk Kasimir Edschmids, Köln 1952.
- Falk, Walter:** Impressionismus und Expressionismus, in: Expressionismus als Literatur, Hrsg.: Wolfgang Rothe, Bern 1969, S. 70-86.
- Foltin, Lore B.:** Franz Werfel, Stuttgart 1972.
- Hamann, Richard; Hermand, Jost:** Expressionismus, München 1976.
- Hatvani, Paul:** Versuch über den Expressionismus, in: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 - 1920, Hrsg.: Michael Stark und Thomas Anz. Stuttgart 1982, S. 38-42.
- Heitkamp, Helmut:** Poesie der Depression : Untersuchungen zur Raum- und Zeitdarstellung Georg Heyms, Frankfurt/M. 1989.

- Hering, Christoph:** Die Botschaft des Schweigens, in: August Stramm: kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters, Hrsg.: Jeremy D. Adler (u. a.), Berlin 1979, S. 14-30.
- Hillebrand, Bruno:** Expressionismus als Anspruch. Zur Theorie der expressionistischen Lyrik, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, Hrsg.: Hugo Moser und Benno von Wiese, Bd. 96, Berlin 1977, S. 234-269.
- Hiller, Kurt:** Die Jüngst-Berliner, Sonderabdruck S. 2-6, in: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 - 1920, Hrsg.: Thomas Anz und Michael Stark, Stuttgart 1982, S. 33-36.
- Jens, Inge:** Studien zur Entwicklung der expressionistischen Novelle, Tübingen 1953.
- Kemper, Hans-Georg:** Nachwort, in: Georg Trakl: Werke, Entwürfe, Briefe, Hrsg.: Ders.; Frank Rainer Max, Stuttgart 1984, S. 269-320.
- Knapp, Gerhard P.:** Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung - Bestandsaufnahme - Kritik, München 1979.
- Knopf, Jan:** „Expressionismus“ - kritische Marginalien zur neueren Forschung, in: Expressionismus und Kulturkrise, Hrsg.: Bernd Hüppauf und Helmut Kreuzer, Heidelberg 1983, S. 15-53.
- Korte, Hermann:** Georg Heym, Stuttgart 1982.
- Krull, Wilhelm:** Prosa des Expressionismus, Stuttgart 1984.
- Läufer, Bernd:** Jakob van Hoddiss: Der „Varieté“-Zyklus: ein Beitrag zur Erforschung der frühexpressionistischen Großstadtlyrik, Frankfurt a. M. u. a. 1992.
- Lehnert, Herbert:** Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil zum Expressionismus, Bd. 5, Stuttgart 1978.
- Liede, Helmut:** Stiltendenzen expressionistischer Prosa. Untersuchungen zu Novellen von Alfred Döblin, Carl Sternheim, Kasimir Edschmid, Georg Heym und Gottfried Benn, Freiburg 1960.
- Lohner, Edgar:** Die Lyrik des Expressionismus, in: Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien, Hrsg.: Wolfgang Rothe, Bern 1969, S. 107-126.
- Loquai, Franz:** Geschwindigkeitsphantasien im Futurismus und im Expressionismus, in: Die Modernität des Expressionismus, Hrsg.: Thomas Anz und Michael Stark, Stuttgart 1994, S. 76-94.
- Mandalka, Kristina:** August Stramm : Sprachskepsis und kosmischer Mystizismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert, Herzberg 1992.
- Martens, Gunter:** Im Aufbruch das Ziel. Nietzsches Wirkung im Expressionismus, in: Nietzsche : Werk und Wirkungen, Hrsg.: Hans Steffen, Göttingen 1974, S. 115-166.
- Martini, Fritz (Hrsg.):** Prosa des Expressionismus, Stuttgart 1970.
- Mautz, Kurt:** Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Hrsg.: Hugo Kahn und Friedrich Sengle, Bd. 31, Stuttgart 1957, S. 198-240.
- Muschg, Walter:** Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus, München 1963.

- Oehm, Heidemarie:** Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, München 1993.
- Paulsen, Wolfgang:** Deutsche Literatur des Expressionismus, 2. überarb. Aufl., Berlin, 1998.
- Philipp, Eckhard:** Expressionistische Lyrik, in: Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus (Deutsche Literatur Bd. 8), Hrsg.: Frank Trommler, Reinbek 1982, S. 313-326.
- Pinthus, Kurt:** Zur jüngsten Dichtung, (Nachdruck) in: Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung, Hrsg.: Paul Raabe, Zürich 1987, S. 68-79.
- Pokowitz, Thea:** August Stramm, in: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung, Hrsg.: Hermann Friedmann und Otto Mann, Heidelberg 1956, S. 116-128.
- Raabe, Paul:** Der Expressionismus als historisches Phänomen, in: Der Deutschunterricht, Bd. 17, Stuttgart 1965, S. 5-20.
- Radrizzani, René:** *Allmacht*. Ein Liebesgedicht, in: August Stramm: kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters, Hrsg.: Jeremy D. Adler (u. a.), Berlin 1979, S. 99-115.
- Radrizzani, René:** Nachwort, in: August Stramm. Dramen und Gedichte, Hrsg.: Ders., Stuttgart 1979, S. 76-86.
- Rothe, Wolfgang:** Tänzer und Täter: Gestalten des Expressionismus, Frankfurt a. M. 1979.
- Rusch, Gebhard; Schmidt, Siegfried J.:** Das Voraussetzungssystem Georg Trakls, Braunschweig 1983, bes. Kapitel 5 (Der zeitgenössische Kontext).
- Scheffer, Bernd:** Expressionistische Prosa, in: Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus (Deutsche Literatur Bd. 8), Hrsg.: Frank Trommler, Reinbek 1982, S. 297-312.
- Schneider, Karl-Ludwig:** Nachwort, in: Georg Heym, Hrsg.: Ders. (u. a.), München 1971, S. 255-269.
- Schneider, Karl Ludwig:** Themen und Tendenzen der expressionistischen Lyrik, in: Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart, Hrsg.: Hans Steffen, 2. Aufl., Göttingen 1967, S. 250-270.
- Schünemann, Peter:** Georg Heym, München 1986.
- Schulz, Eberhard Wilhelm:** Zeiterfahrung und Zeitdarstellung in der Lyrik des Expressionismus, in: Ders.: Wort und Zeit. Aufsätze und Vorträge zur Literaturgeschichte, Neumünster 1968, S. 131-160.
- Sokel, Walter H.:** Die Prosa des Expressionismus, in: Expressionismus als Literatur, Hrsg.: Wolfgang Rothe, Bern (u. a.) 1969, S. 153-170.
- Specht, Richard:** Franz Werfel : Versuch einer Zeitspiegelung, Berlin (u. a.) 1926.
- Steiner, Wilfried:** Rausch – Revolte – Resignation : eine Vorgeschichte der poetischen Moderne von Novalis bis Georg Heym, Wien 1993.
- Straube-Mann, Rotraut:** Franz Werfel, in: Expressionismus : Gestalten einer literarischen Bewegung, Hrsg.: Hermann Friedmann; Otto Mann, Heidelberg 1956, S. 129-139.
- Strohmeier, Klaus:** Zur Ästhetik der Krise. Die Konstitution des bürgerlichen Subjekts in der Aufklärung und seine Krise im Expressionismus, Frankfurt a. M. 1984, S. 97-322.

- Uhlig, Helmut:** Vom Ästhetizismus zum Expressionismus, in: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung, Hrsg.: Hermann Friedmann und Otto Mann, Heidelberg 1956, S. 84-115.
- Vietta, Silvio; Kemper, Hans-Georg:** Expressionismus, München 1975.
- Wagner, Fred:** ‚Das herrliche Verhängnis‘ – The Poetry of Franz Werfel, in: Franz Werfel: an Austrian writer reassessed, Hrsg.: Lothar Huber, München 1989, S. 37-54.
- Weissenberger, Klaus:** Das Sonett bei Franz Werfel: Von der Groteske zur metaphysischen Sinngebung, in: Unser Fahrplan geht von Stern zu Stern : zu Franz Werfels Stellung und Werk, Hrsg.: Joseph P. Strelka, Bern (u. a.) 1992, S. 141-164.

e) Literatur zu: Zyklus, literarischen Gattungen/Formen und Textanalyse

- Andreotti, Mario:** Die Struktur der modernen Literatur: Neue Wege in der Textanalyse, 2. überarb. Aufl., Bern; Stuttgart 1990.
- Aust, Hugo:** Novelle, 2. überarb. Aufl. Stuttgart (u. a.) 1995.
- Becker, Carl:** Das Buch Suleika als Zyklus, in: Studien zum West-östlichem Divan Goethes, Hrsg.: Edgar Lohner, Darmstadt 1971, S. 391-430.
- Belart, Urs Wilhelm:** Gehalt und Aufbau von Heinrich Heines Gedichtsammlungen, Bern 1925.
- Best, Otto F.:** Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele, Frankfurt am Main 1994.
- Biebuyck, Benjamin:** Die poetische Metapher : ein Beitrag zur Theorie der Figürlichkeit, Würzburg 1998.
- Binek, Melanie:** Eine Ordnung ‚zusammengebaut‘. *Die Elemente* von Annette von Droste-Hülshoff im Vergleich mit Harsdörffers Tageszeiten-Zyklus, in: Naturlyrik : über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine, Hrsg.: Gert Vonhoff, Frankfurt/M. (u. a.) 1998, S. 39-55.
- Birus, Hendrick; Fuchs, Anna:** Ein terminologisches Grundinventar für die Analyse von Metaphern, in: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft : Akten des IX. Germanistischen Symposiums d. Dt. Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986, Hrsg.: Christian Wagenknecht, Stuttgart 1988, S. 157-174.
- Bondy, François et alii (Hrsg.):** Harenbergs Lexikon der Weltliteratur. Autoren – Werke – Begriffe, Bd. 4, Dortmund 1989.
- Braak, Ivo:** Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung, 7. Aufl. (überarb. u. erweitert von Martin Neubauer), Unterägeri 1990.
- Braungart, Wolfgang:** Zur Poetik literarischer Zyklen. Mit Anmerkungen zur Lyrik Georg Trakls, in: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung, Hrsg.: Csúri Károly, Tübingen 1996, S. 1-28.
- Breuer, Dieter:** Deutsche Metrik und Versgeschichte, München 1981.

- Breuer, Dieter:** Rhetorische Figur: Eingrenzungsversuche und Erkenntniswert eines literaturwissenschaftlichen Begriffs, in: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft : Akten des IX. Germanistischen Symposiums d. Dt. Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986, Hrsg.: Christian Wagenknecht, Stuttgart 1988, S. 223-238.
- Bruch, Gracia:** „Mein Auge zündet sich – wo bin ich? – wo?“ *Ein Sommertagstraum* von Annette von Droste-Hülshoff, in: Naturlyrik : über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine, Hrsg.: Gert Vonhoff, Frankfurt/M. (u. a.) 1998, S. 67-79.
- Burdorf, Dieter:** Einführung in die Gedichtanalyse, Stuttgart 1995.
- Cervenka, Miroslav:** Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks, München 1978.
- Csúri, Károly:** Grundprinzipien in statu nascendi. Zyklus-Schemata und Transparenzstruktur in Trakls frühen Gedichten, in: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung, Hrsg.: Ders., Tübingen 1996, S. 49-86.
- Daemmrich, Horst S. und Ingrid:** Themen und Motive in der Literatur, 2. überarb. Aufl., Tübingen; Basel 1995.
- Daemmrich, Horst S. und Ingrid:** Themes and Motifs in Western Literature. A Handbook, Tübingen 1987.
- Delank, Claudia:** Die Struktur des Zyklus „Four Quartets“ von T. S. Eliot : eine Analyse der dichterischen Konstruktion auf textgenetischer Basis, Frankfurt/M. (u. a.) 1982.
- Denneler, Iris:** Textbegehrlichkeiten oder Was fasziniert am Zyklus? Zum Einfluß des Lesers auf die Textkonstitution am Beispiel von Georg Trakls Gedichtbänden, in: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung, Hrsg.: Csúri Károly, Tübingen 1996, S. 29-48.
- Dunn, Maggie; Morris, Ann:** The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition, New York; Toronto 1995.
- El-Hassan, Karla:** Die Kurzgeschichten Norman Levines. Ein Beitrag zum Problem des literarischen Zyklus, in: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, Heft 29, 1981, S. 154-166.
- Esselborn, Hans:** Wiederkehr und Ende. Zyklische und finale Strukturen in Gedichten Georg Trakls, in: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung, Hrsg.: Csúri Károly, Tübingen 1996, S. 87-106.
- Frenzel, Elisabeth:** Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, 3. Aufl., Stuttgart 1970.
- Frenzel, Elisabeth:** Vom Inhalt der Literatur. Stoff - Motiv - Thema, Freiburg im Breisgau 1980.
- Gerhard, Cordula:** Das Erbe der ‚Großen Form‘. Untersuchungen zur Zyklus-Bildung in der expressionistischen Lyrik, Frankfurt a. M. 1986.
- Gombert, Tobias:** Kurzzyklen als Ausdruck der Krise. Lenaus *Winternacht* und Annette von Droste-Hülshoffs *Am Weiher*, in: Naturlyrik : über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine, Hrsg.: Gert Vonhoff, Frankfurt/M. (u. a.) 1998, S. 56-66.

- Habicht, Werner; Lange, Wolf-Dieter (Hrsg.):** Der Literatur-Brockhaus, Mannheim 1988.
- Hawthorn, Jeremy:** Grundbegriffe moderner Literaturtheorie: ein Handbuch, Tübingen; Basel 1994.
- Ibler, Reinhard:** Iosif Brodskijs „Cast’ reci“ als lyrischer Zyklus, in: Neueste Tendenzen in der Entwicklung der russischen Literatur und Sprache, Hamburg 1992, S. 69-84.
- Ibler, Reinhard:** Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik. Dargestellt am Beispiel ausgewählter Gedichtzyklen Karel Tomans, Neuried 1988.
- Ihekweazu, Edith:** Goethes West-östlicher Divan. Untersuchungen zur Struktur des lyrischen Zyklus, Hamburg 1971.
- Ingram, Forrest L.:** Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre, New Orleans 1971.
- Jürgens, Dirk:** Der Schiffbruch des Ichs. Heines *Nordsee-Cyclus* als Teil des *Buchs der Lieder*, in: Naturlyrik : über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine, Hrsg.: Gert Vonhoff, Frankfurt/M. (u. a.) 1998, S. 119-160.
- Jürgens, Dirk:** „Im unbefriedeten Ganzen“ : Zyklen und Sequenzen in der Restaurationszeit, in: Naturlyrik : über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine, Hrsg.: Gert Vonhoff, Frankfurt/M. (u. a.) 1998, S. 9-17.
- Kasper, Karlheinz; Wuckel, Dieter (Hrsg.):** Grundbegriffe der Literaturanalyse, Leipzig 1982.
- Hatakeyama, Katsuhiko; Petöfi, Janos S.; Sözer, Emel:** Text, Konnexität, Kohäsion, Kohärenz, in: Kontinuität und Diskontinuität in Texten und Sachverhalts-Konfigurationen, Hrsg.: Maria-Elisabeth Conte, Hamburg 1989, S. 1-55.
- Kennedy, J. Gerald:** Toward a poetics of the short story cycle. In: Journal of the Short Story in English, Vol. 11, Nashville 1988, S. 9-25.
- Klein, Joachim:** Zur Einheitsproblematik von Jan Nerudas Prosastil. Die „Kleinseitner Geschichten“ als Zyklus, in: Die Welt der Slaven, Jg. 30, Heft 9, (München) 1985, S. 345-363.
- Klotz, Volker:** Erzählen als Enttöten – Vorläufige Notizen zu zyklischem, instrumentalem und praktischem Erzählen, in: Erzählforschung, Hrsg.: Eberhard Lämmert, Stuttgart 1982, S. 319-334.
- Kniprode, Dieter Stephan:** Das Problem des novellistischen Rahmenzyklus. Untersuchungen zur Geschichte einer Darbietungsform von Goethe bis Keller, Göttingen 1960.
- Kravar, Zoran:** Gattungen, in: Moderne Literatur in Grundbegriffen, Hrsg.: Dieter Borchmeyer; Viktor Zmegac, 2. Aufl. Tübingen 1994, S. 173-180.
- Küper, Christoph:** Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses, Tübingen 1988.
- Kunz, Josef:** Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert, Berlin 1977.

- Lohse, Nikolaus:** „Diss Leben kömmt mir vor alss eine Renne Bahn“. Poetologische Anmerkungen zu einem Sonett-Zyklus des Andreas Gryphius, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, Hrsg.: Werner Besch; Hartmut Steinecke, 110. Bd., 2. Heft, 1991, S. 161-180.
- Lorenz, Otto:** Kleines Lexikon literarischer Grundbegriffe, München 1992.
- Ludwig, Hans-Werner:** Arbeitsbuch Lyrikanalyse, Tübingen 1979.
- Ludwig, Hans-Werner:** Arbeitsbuch Romananalyse, Tübingen 1982.
- Ludwig, Kirsten:** Gegen das Genrebild angeschrieben. *Der Weiher* von Annette von Droste Hülshoff, in: Naturlyrik : über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine, Hrsg.: Gert Vonhoff, Frankfurt/M. (u. a.) 1998, S. 80-94.
- Manger, Klaus:** Novelle/Erzählung, in: Fischer Lexikon Literatur, Bd. 3, Hrsg.: Ulfert Ricklefs, Frankfurt a. M. 1996, S. 1434-1449.
- Mann, Susan Garland:** The short story cycle : a genre companion and reference guide, Westport 1989.
- Mertner, Edgar:** Kipling und die Gattung des Short-Story-Zyklus, in: Gattungsprobleme in der anglo-amerikanischen Literatur, Hrsg.: Raimund Borgmeier, Tübingen 1986, S. 140-154.
- Methlagl, Walter:** Zur „ewigen Wiederkehr“ in Trakls Lyrik, in: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung, Hrsg.: Csúri Károly, Tübingen 1996, S. 107-120.
- Meuthen, Erich:** Bogengebete : Interpretationsansätze zu George, Rilke u. Celan; Sprachreflexion u. zykl. Komposition in d. Lyrik d. Moderne, Frankfurt/M. (u. a.) 1983.
- Meyers Lexikonredaktion (Hrsg.):** Meyers großes Taschenlexikon: in 24 Bänden, Mannheim (u. a.), 5. überarb. Aufl. 1995.
- Meyers Lexikonredaktion (Hrsg.):** Meyers kleines Lexikon Literatur, Mannheim; Wien; Zürich 1986.
- Mölk, Ulrich:** Motiv, Stoff, Thema, in: Fischer Lexikon Literatur, Bd. 2, Hrsg.: Ulfert Ricklefs, Frankfurt a. M. 1996, S. 1320-1337.
- Mustard, Helen Meredith:** The Lyric Cycle in German Literature. New York 1946.
- Müller, Joachim:** Das zyklische Prinzip in der Lyrik, in: Germanisch-Romanische Monatschrift, Bd. 20., Heidelberg 1932, S. 1-20.
- Neuerburg, Waltraud:** Der graphische Zyklus im deutschen Expressionismus und seine Typen 1905-1925, Bonn 1976.
- Ohl, Hubert:** Das zyklische Prinzip von Gottfried Kellers Novellensammlung *Die Leute von Seldwyla*, in: Euphorion, 63. Bd., 1969, S. 216-226.
- Ort, Claus-Michael:** Zyklische Dichtung, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Hrsg.: Klaus Kanzog; Achim Masser, Bd. 4., 2. Aufl., Berlin; New York 1984, S. 1104-1120.
- Petersen, Jürgen H.:** Kategorien des Erzählens. Zur systematischen Deskription epischer Texte, in: Poetica 9, 1977, S. 167-195.

- Peterson, Leslie Bouton:** Heinrich Heine and Aleksandr Blok: Two Episodes in the Development of the Modern Lyric Cycle, Ann Arbor 1988.
- Plumpe, Gerhard:** Zyklisch als Anschauungsform historischer Zeit, in: Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen : Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jh., Hrsg.: Jürgen Link; Wulf Wülfing, Stuttgart 1984, S. 201-225.
- Pott, Hans-Georg:** Allegorie und Sprachverlust. Zu Kafkas Hungerkünstler-Zyklus und der Idee einer „Kleinen Literatur“, in: Euphorion, Bd. 73, 1979, S. 435-450.
- Poyntner, Erich:** Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. Blok, Slavistische Beiträge, Bd. 229, München 1988.
- Rau-Guntermann, Mechthild:** Die Einheit von W. B. Yeats' THE TOWER (1928). Zu einer Poetik des lyrischen Zyklus im Symbolismus, Köln 1974.
- Reitmeyer, Elisabeth:** Studien zum Problem der Gedichtsammlung mit eingehender Untersuchung der Gedichtsammlungen Goethes und Tiecks, Bern/Leipzig 1935.
- Ricklefs, Ulfert:** Bildlichkeit, in: Fischer Lexikon Literatur, Bd. 1, Hrsg.: Ders., Frankfurt a. M. 1996, S. 260-320.
- Rothschild, Thomas:** Dialektische Denkbewegung in lyrischer Gestalt. Zu Erich Fried's Zyklus „Überlegungen“, in: Text + Kritik, Hrsg.: Heinz Ludwig Arnold, Heft 91, 1986, S. 24-32.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich:** Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung, in: Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte, Hrsg.: Hans-Ulrich Gumbrecht; Ursula Link-Heer, Frankfurt/M. 1985, S. 213-233.
- Schultz, Hartwig:** Vom Rhythmus der modernen Lyrik. Parallele Versstrukturen bei Holz, George, Rilke, Brecht und den Expressionisten, München 1970.
- Schutte, Jürgen:** Einführung in die Literaturinterpretation, 3. überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart; Weimar 1993.
- Schweikle, Günther und Irmgard (Hrsg.):** Metzler-Literatur-Lexikon: Stichwörter zur Weltliteratur, Stuttgart 1984.
- Sowinski, Bernhard:** Stilistik: Stiltheorien und Stilanalysen, Stuttgart 1991.
- Sowinski, Bernhard:** Textlinguistik. Eine Einführung, Stuttgart (u. a.) 1983.
- Steinwachs, Burkhard:** Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen, in: Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte, Hrsg.: Hans-Ulrich Gumbrecht; Ursula Link-Heer, Frankfurt/M. 1985, S.312-323.
- Stierle, Karlheinz:** Walter Benjamin: Der innehaltende Leser, in: Fragment und Totalität, Hrsg.: Lucien Dällenbach; Christian L. Nibbrig, Frankfurt/M. 1984, S. 337-349.
- Träger, Claus (Hrsg.):** Wörterbuch der Literaturwissenschaft, 1. Aufl., Leipzig 1986.
- Vater, Heinz:** Einführung in die Textlinguistik: Struktur, Thema und Referenz in Texten, 2. Aufl., München 1994.

- Vonhoff, Gert:** Aus Zyklus wird Sequenz. Von Uhlands *Wanderliedern* zu Püttmanns *Wanderbildern*, in: *Naturlyrik : über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine*, Hrsg.: Ders., Frankfurt/M. (u. a.) 1998, S. 18-38.
- Weimar, Klaus:** *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft*, München 1980.
- Weissenberger, Klaus:** *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*, Bern; München 1969.
- Weltz, Friedrich:** *Vier amerikanische Erzählungszyklen*, München 1953.
- Wiethege, Katrin:** *Jede Metapher ein kleiner Mythos: Studien zum Verhältnis von Mythos und moderner Metaphorik in frühexpressionistischer Lyrik*, Münster (u. a.) 1991.
- Willems, Gottfried:** *Form/Struktur/Gattung*, in: *Fischer Lexikon Literatur*, Bd. 1, Hrsg.: Ulfert Ricklefs, Frankfurt a. M. 1996, S. 680-703.
- Wilpert, Gero von:** *Sachwörterbuch der Literatur*, 7. Aufl., Stuttgart 1989.
- Wolf, Ernest M.:** *Stone into poetry: the cathedral cycle in Rainer Maria Rilke's Neue Gedichte*, Bonn 1978.
- Wünsch, Marianne:** *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien „Literatur“ und „Realität“: Probleme und Lösungen*, Stuttgart (u. a.) 1975.
- Ziegner, Thomas:** *zu Tiecks Phantasmus: eine Analyse des Werks unter dem Blickwinkel der Geselligkeitsthematik*, Siegen 1984.
- Zirbs, Wieland (Hrsg.):** *Literaturlexikon: Daten, Fakten und Zusammenhänge*, Berlin 1998.