Matthias Berning

Anemonenschwert und Lydditgranate

Gottfried Benns inszenierte Dichtergenese im Ersten Weltkrieg

Wallstein

Matthias Berning
Anemonenschwert und Lydditgranate

Matthias Berning

Anemonenschwert und Lydditgranate

Gottfried Benns inszenierte Dichtergenese im Ersten Weltkrieg

WALLSTEIN VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2021
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Sabon und der Myriad
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,
unter Verwendung der Tuschfederzeichnung *Schützengraben*
von Ludwig Meidner (1914), © Ludwig Meidner-Archiv,
Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main;
Gottfried Benn, ca. 1915, © Deutsches Literaturarchiv Marbach

ISBN (Print) 978-3-8353-3945-3
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-4668-0

Inhalt

Einleitung 9

I. Analysebegriffe der Interpretation 21

1. Zur Wahl der Analysebegriffe ›Material‹, ›Montage‹, ›Einfluss‹, ›Inszenierung‹, ›Begleitumstände des Schreibens‹, ›fiktive‹ und ›imaginäre Räume‹ 26
2. ›Material‹ 28
3. ›Montage‹ 45
4. ›Einfluss‹ 89
5. ›Inszenierung‹ 97
6. ›Begleitumstände des Schreibens‹ 115
7. Fiktive und imaginäre Räume 126

II. Zwischen »Anemonenschwert« und »Lydditgranate« – Benns Brüsseler Werk als inszenierte Künstlergenese 129

1. Historische und werkbiographische Kontexte 129
   1.1 Die Chronik der Spiegelgasse 129
   1.2 Melancholie und Weltkrieg 138
   1.3 Benns Zeugenschaft bei einer militärischen Exekution zwischen Erinnerung und Inszenierung 159
   1.4 Die rhetorische Deutung des Krieges in *Das moderne Ich* 175
   1.5 Zwei exemplarische Dokumente aus dem »Auge des Hurrikans«: Eine Reise von Brüssel nach Brügge an Allerheiligen 1915; Der *Soldatenführer durch Brüssel* 185

2. Literarische Entwicklungslinien: Benns Lyrik am Scheideweg und die frühen Texte vor *Gehirne* . . . 189
   2.1 Die frühen Essays zur Psychiatrie 190

2.2 *Unter der Großhirnrinde* 199
2.3 *Nocturno* 206
2.4 *Heinrich Mann. Ein Untergang* 210
2.5 Lyrische Sackgasse 221

3. Rönnes erster Auftritt und die Frage nach den Grenzen der Erkenntnis 230
3.1 *Ithaka* – Wissenschaft, Gewalt, Studentenrevolte, Kriegsahnung 230
3.2 Ignorabimus und Kant-Krise. Problemgeschichtliche Einordnung 240
3.3 Philosophische Kontexte um 1900 I: Naturalistische Positionen 250
3.4 Philosophische Kontexte um 1900 II: Antinaturalistische Positionen 259

4. *Gehirne* 274
4.1 Die Herkunft des Namens »Rönne« 275
4.2 Gattungsproblematik: *Gehirne* als Novellensammlung 278
4.3 Biographischer Hintergrund 284
4.4 *Gehirne* – Jahrhundertgeste und Anemonenschwert 288

5. Die Brüsseler Dramen: Die Szenen *Etappe*, *Der Vermessungsdirigent* und *Karandasch* 325
5.1 *Etappe* 326
5.2 *Der Vermessungsdirigent* 333
5.3 *Karandasch* 346

6. Die Brüsseler Kernerzählungen: *Die Eroberung*, *Die Reise*, *Der Geburtstag* 362
6.1 *Die Eroberung* – »Ich wollte eine Stadt erobern …« 362
6.2 Die Eroberung der Stadt Brüssel: Der Zusammenhang von Raum und Sprache und die Konstruktion von imaginären und fiktiven Räumen 373
6.3 Formzwang – Wolfgang Isers und Gottfried Benns Begriffsverwendung 386

6.4 *Die Reise* – Kasinoszene und Kinoszenen 391
6.5 Gedankengang und Stadtrundgang –
Rönne, Flaneur zweier Sphären 409
6.6 *Der Geburtstag* –
ein Flötenlied im Quartier des Marolles 418
6.7 Die drei Brüsseler Novellen als Materialmontage . . 442

7. Die Brüsseler Lyrik 447
7.1 Griechenland in Brüssel:
Ikarus, *Karyatide*, *Kretische Vase* 447
7.2 Bezugssystem, Euklid, Copernikus –
Reise, *Aufblick*, *Durch's Erlenholz kam sie entlang gestrichen* – – – – 470
7.3 *Der Arzt*, *Fleisch* 482
7.4 *Cocain*, rapider Drogentrip: Entformtes formen? . . 487
7.5 Der Psychiater-Zyklus
(1. *Der Psychiater* bis 6. *Pappel*) –
Weltzugang und Dichtergenese 494
7.6 *Rückfall* (*O Geist*), *Synthese* 508
7.7 *Dunkler Sommer* 514
7.8 Benns explizite Bezugnahmen auf Hölderlin 519
7.9 Oskar Loerkes kritisch-freundliche Rezension
von Benns Lyrik 525

8. *Die Insel* – Behaupteter Mythos 531

9. Die Novellen *Diesterweg*, *Phimose* (*Querschnitt*)
und *Alexanderzüge mittels Wallungen* –
Abschluss der Genese 550
9.1 *Diesterweg* –
Kriegsimpressionen und Berliner Staatsbibliothek 550
9.2 *Querschnitt* (*Phimose*) –
Die lyrische Prosa als Material der Selbstinszenierung 562
9.3 *Alexanderzüge mittels Wallungen* –
vorläufiger Abschied von der Figur Rönne,
dem Dichter 568

10. Anemonenschwert und Lydditgranate – Ambivalenz als Substanz 576

Literatur 593
Register 615
Dank 624

Einleitung

»Es gibt zwei Sorten von Schriftstellern«, stellte Gottfried Benn in seinem einzigen vor der Kamera geführten Interview zwei Monate vor seinem Tod fest: »Die einen schreiben furchtbar viel, aber über die wird wenig geschrieben. Und dann gibt es welche, die schreiben sehr wenig, aber über diese wird unglaublich viel geschrieben. Zu den letzteren gehöre merkwürdigerweise ich.«[1] Dies konstatierte er angesichts der ihm bekannten Forschungsliteratur um das Jahr 1956 – seitdem hat der Umfang der Deutungen zu Benn exponentiell zugenommen.[2]

Die Gedichte, mit denen Gottfried Benn einen festen Platz in der Literaturgeschichte eingenommen hat, erschienen 1912 noch in Form von schmalen Heftchen als Flugblätter in einem Kleinverlag. Franz Kafkas Erzählungen *Das Urteil* und *Die Verwandlung* dagegen, Gedichte von Trakl, Texte von Walter Hasenclever erschienen im Kurt Wolff Verlag, dem damals wichtigsten Buchverlag des literarischen Expressionismus. Zwar schafften seine Texte bald den Weg in zentrale expressionistische Zeitschriften wie *Die Aktion* und *Die weißen Blätter*, aber eine Publikation seiner Gedichte im Kurt Wolff Verlag war ihm nicht möglich. Benn hatte sich im literarischen Feld noch nicht durchgesetzt, als 1914 der Erste Weltkrieg ausbrach und er als Sanitätsoffizier eingezogen und nach ersten Eroberungen in Belgien schließlich in Brüssel einquartiert wurde. In der vorliegenden Arbeit wird der Weg verfolgt, wie Benn während des Ersten Weltkriegs seine Genese als Dichter in der Literatur wie im Literaturbetrieb inszeniert, die sicherlich einen Teil dazu beigetragen hat, dass er als Klassiker der Moderne gelesen wird.

1 Ein Fernsehinterview mit Gottfried Benn von Thilo Koch. Sendung: 3. Mai 1956 im Deutschen Fernsehen. Archiv: Sender Freies Berlin. In: Thilo Koch: Gottfried Benn. Ein biographischer Essay. Frankfurt a. M. 1986, S. 108.

2 Vor allem seit Abschluss der Stuttgarter Ausgabe (SW) und der Übergabe eines Koffers mit Büchern aus Benns Bibliothek ins Deutsche Literatur-Archiv Marbach erscheinen viele Monografien, zuletzt vermehrt mit wissenshistorischer Ausrichtung.

Was ist der Grund für die Wahl der Brüsseler Werkphase Benns als Forschungsgegenstand? Zwei Phasen waren für Benns Entwicklung als Dichter von besonderer Bedeutung: die Zeit nach dem fast zufälligen literarischen Durchbruch 1912, dem eine schöpferische Phase folgte, in der Benn nach den Möglichkeiten seines Schreibens suchte, denn nach dem ersten Erfolg als Lyriker im kleinen Rahmen der Berliner Avantgarde stagnierte seine Gedicht-Produktion, »da sie nach der zweiten Veröffentlichung (*Söhne*) bei Alfred Richard Meyer 1913 im Ton des seit dem *Morgue*-Zyklus Erprobten stecken«[3] blieb. Diese Werkphase erstreckte sich bis etwa Anfang der zwanziger Jahre und hatte ihren Höhepunkt in den drei Jahren in Brüssel. Die andere wichtige Zeit, in der sich neue Entwicklungen in seiner Lyrik vollzogen, war die in Hannover von 1935/36 an, wo einige seiner vielleicht bedeutendsten (späteren) Gedichte entstanden wie *Astern*, *Turin*, *Anemone*, *Einsamer nie –, Leben, niederer Wahn*. Eine dritte produktive Zeit war in Landsberg 1943/44 mit dem *Roman des Phänotyp* und *Statische Gedichte*, *Chopin*, *September*. Die drei Werkphasen fielen in eine Zeit, in der Benn seinen Dienst als Offizier beim Militär leistete und ein weitaus radikaleres Doppelleben führte, als man von einem niedergelassenen Arzt in Berlin erwartete. Aber im Gegensatz zu der Zeit in Hannover und Landsberg war sich Benn in Brüssel seines eigenen Schreibens noch gar nicht sicher – der eigene Schreibprozess[4] wurde noch deutlich im Werk selbst reflektiert – zudem war für Benn diese Zeit schöpferisch die vielleicht wichtigste in seinem Dichterleben, wie er in vielen Selbstzeugnissen bekundet. In dieser Arbeit soll der Vorgang vom Einfall, der Inspiration durch Lektüren literarischen und außerliterarischen Materials und durch sinnliche

3 Joachim Dyck: Gottfried Benn. Einführung in Leben und Werk. Berlin, New York 2009, S. 41.

4 Der Begriff fasst den schöpferischen Vorgang wie die Begleitumstände und/oder Voraussetzungen des Schreibens zusammen und ist daher etwas anders gefasst als jener des Forschungsprogramms »Schreibszene«, wo »die historisch und individuell von Autor zu Autor veränderliche Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von der Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt, ohne daß sich diese Faktoren selbst als Gegen- oder Widerstand problematisch würden«. Martin Stingelin (Hg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München 2004, S. 15.

Wahrnehmung bis zum Schreiben und zur Inszenierung des Schreibens und der Autorschaft in der Rückschau nachvollzogen werden. Die Rekonstruktion des textgenetischen Prozesses ist nur bruchstückhaft möglich, weil nur wenige Dokumente aus der Zeit existieren. Dass diese zu untersuchende Zeit, in der dieser entscheidende Prozess zur autonomen Autorschaft (oder dessen Inszenierung) gerade der Erste Weltkrieg war, ist ein Begleitumstand, wie er in seiner Widersprüchlichkeit für Benns Leben und Werk prägend ist. Während in Europa eine sich immer weiter selbst überbietende Materialschlacht wütete, der auch ein Bruder Gottfried Benns zum Opfer fiel, empfand er in der autobiografischen Retrospektive die Kriegszeit in Brüssel als die schöpferischste und freieste seines Lebens:

> Ich approbierte, promovierte, doktorierte, schrieb über Zuckerkrankheit im Heer, Impfungen bei Tripper, Bauchfellücken, Krebsstatistiken, erhielt die Goldene Medaille der Universität Berlin für eine Arbeit über Epilepsie; was ich an Literatur verfaßte, schrieb ich, mit Ausnahme der »Morgue«, die 1912 bei A. R. Meyer erschien, im Frühjahr 1916 in Brüssel. Ich war Arzt an einem Prostituiertenkrankenhaus, ein ganz isolierter Posten, lebte in einem konfiszierten Haus, elf Zimmer, allein mit meinem Burschen, hatte wenig Dienst, durfte in Zivil gehen, war mit nichts behaftet, hing an keinem, verstand die Sprache kaum; strich durch die Straßen, fremdes Volk; eigentümlicher Frühling, drei Monate ganz ohne Vergleich, was war die Kanonade von der Yser, ohne die kein Tag verging, das Leben schwang in einer Sphäre von Schweigen und Verlorenheit, ich lebte am Rande, wo das Dasein fällt und das Ich beginnt. Ich denke oft an diese Wochen zurück; sie waren das Leben, sie werden nicht wiederkommen, alles andere war Bruch. (PuA, S. 269)

Auch wenn auf Benns Gedächtnis wenig Verlass ist (er schrieb keineswegs alle Texte im Jahr 1916), so bleibt die erstaunliche Feststellung aus der Rückschau von 1927, dass gerade die Zeit, die er im besetzten Brüssel verbrachte, »das Leben« war und für sein Frühwerk die schöpferisch fruchtbarste. Und in der Tat geben die Jahre 1912 bis 1916/17 mit den Gedichten des *Morgue*-Zyklus und der frühen Prosa, in deren Mittelpunkt die Erzählungen über den Arzt Rönne

stehen, die Richtung für die folgenden Werke und das literarische Selbstverständnis des Autors vor. Nimmt man den Titel der Erzählung *Der Geburtstag* aus dem »Novellenband« *Gehirne* ernst, so lässt sich in diesem Text die Geburt des Künstlers – oder wenigstens die Geburt des aus sich selbst schöpfenden Künstlertums nachvollziehen. Bis zu dieser Selbstvergewisserung brauchte es eine Entwicklung, die sich von den ersten publizierten Prosaversuchen wie *Nocturno* und *Heinrich Mann, ein Untergang* bis zu den Texten über den Arzt Rönne erstreckte. War die Veröffentlichung von *Morgue und andere Gedichte* bei A. R. Meyer im Jahr 1912 der Durchbruch als Lyriker, so bedeuteten die produktiven Jahre in Brüssel die endgültige Entscheidung in Benns Kunstauffassung. Vor allem die Rönne-Prosa ist ein Dokument dieses Prozesses. Doch ganz so isoliert, wie Gottfried Benn sich in seinen Erinnerungen von 1927 äußert, war er während der Jahr 1914 bis 1917/18 nicht. In dieser Zeit hielt sich ebenfalls Carl Einstein dort auf, mit dem Benn in den zwanziger Jahren eine enge Freundschaft verband. Sie hatten sich in Berlin kennengelernt, veröffentlichten bei denselben Verlagen, lasen am selben Abend auf einer Veranstaltung der Zeitschrift *Aktion*. Nicht unweit von Brüssel, in La Hulpe, wohnte das wohlhabende Ehepaar Carl und Thea Sternheim, das oft Gäste in ihr Anwesen einlud – unter anderen auch Gottfried Benn und Carl Einstein. Zu dritt plante man ein literarisches antibürgerlich ausgerichtetes Projekt, das schließlich nicht zustande kam. So wurde Brüssel zu einer kleinen Kolonie der Berliner Moderne. Die Grundfrage nach der Genese von Benns Dichtung, die Thea Sternheim bereits nach einer der ersten Begegnungen mit dem 31-jährigen Autor gestellt hatte – »Wie kommt sein Wortschatz so ins Blühen?« lässt sich daher exemplarisch am Brüsseler Werk verfolgen.

Diese besonders schöpferische Phase in Gottfried Benns Werkbiografie soll nachvollzogen und die dabei entstandenen literarischen Prosatexte, Kurzdramen und die bekanntesten Gedichte möglichst bis ins Detail analysiert werden, wobei die Begleitumstände des literarischen Schreibens miteinbezogen werden müssen.[5] Eine aus-

5 Auf diese Notwendigkeit wurde früh verwiesen: »An Rönnes Schöpfungen sind nicht ihre determinierten Einzelheiten von Bedeutung, schon eher der Prozeß der Entstehung.« Jürgen Fackert: Nachwort. In: Gottfried Benn: Gehirne. Stuttgart 1974, S. 82. Unter anderem hat Marcus Hahn jedoch gezeigt, dass diese »Einzelheiten«, also das Material, aus dem Benns Texte geformt sind, für den Ent-

führliche, also zitatreiche und oft kontroverse Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur wird dabei nötig sein.[6] Darüber hinaus finden die örtlichen räumlichen Begebenheiten Brüssels und das Leben als Teil des Militärs ihren Niederschlag in drei der Erzählungen, die Gottfried Benn zum »Novellenband« *Gehirne* zusammenfasste. Ein wichtiger Gesichtspunkt ist dabei: Benn befand sich bei der Niederschrift in Brüssel sozusagen in einem abgeschlossenen Raum, der *Etappe*, in der er wie in Laboratmosphäre seine Dichtung unter Einbezug der ihn beschäftigenden Themen entwickeln konnte: »Die Schattenseiten der transzendentalen Obdachlosigkeit ebenso wie deren potentielle Überwindung, die Flucht in die Kunst, führt Benn am Assistenzarzt Rönne vor, in dessen Figur moderne Wissenschaft und traditionelle Sinnsuche gegeneinander geführt werden, *als handele es sich um einen Laborversuch*.«[7] So gilt es, alle auf Brüssel bezogenen autobiografischen Äußerungen Benns zu berücksichtigen – allerdings auch diese immer innerhalb des biographischen Kontextes, in dem sie entstanden. Benns Selbstdeutungen können in der Interpretation eines Lesers leicht missverstanden werden, schließt man den performativen Hintergrund aus, vor dem Benn die Geschichte seiner Künstlerbiographie schreibt. Denn Benn hat mit seiner Inszenierungspraxis, die

stehungsprozess wie für eine adäquate Deutung dieser unumgänglich sind. Vgl. Marcus Hahn: Gottfried Benn und das Wissen der Moderne. 2 Bde. Göttingen 2011. Wenn in dieser Arbeit kritisch auf einzelne Thesen Hahns eingegangen wird, so betrifft dies immer nur Detailfragen – meist unter dem Gesichtspunkt, dass die von Hahn überzeugend herausgearbeiteten wissenschaftlichen Quellen hier stets als den literarischen Prätexten gleich- und manchmal nachrangig einbezogen werden, weil die vorliegende Arbeit auf das Poetologische fokussiert ist.

6 Dabei konnte die nach 2014/15 erschienene Literatur nicht mehr im gleichen Maße berücksichtigt werden.

7 Michaela Kopp-Marx: Die Wirklichkeit des Meeres. Gottfried Benns Dualismen. In: Friederike Reents (Hg.): Gottfried Benns Modernität. Göttingen 2007, S. 134. Hervorhebung nicht im Original. Dieter Wellershoff: Gottfried Benn: Phänotyp dieser Stunde. Eine Studie über den Problemgehalt seines Werkes. Köln 1958, S. 15 spricht bereits von »Modellsituationen«, die Figur Pameelen aus den Kurzdramen nennt er eine »Marionette«. Das Format der literarischen Experimentalanordnung war im expressionistischen Jahrzehnt durchaus gängig, wie ein Blick auf die *Gas*-Dramen Georg Kaisers zeigt. Diese sind nicht nur von der Forschung als »szenisches Experiment« bezeichnet worden, auf Kaiser selbst geht die Zuschreibung des »Denk-Spiels« zurück. Vgl. Harro Segeberg: Simulierte Apokalypsen. Georg Kaisers ›Gas‹-Dramen im Kontext expressionistischer Technik-Debatten. In: Götz Grossklaus und Eberhard Lämmert (Hg.): Literatur in einer industriellen Kultur. Stuttgart 1989, S. 294 ff., hier S. 298 und 299.

in den Briefen an Oelze wie vor allem in seinen Reden nach 1945 deutlich wird, in der Literaturwissenschaft eine Rezeptionslenkung betrieben, die bemerkenswert ist. Begriffe wie »Montage«, »Süd-Komplex«, »Regression«, »Nihilismus«, um nur einige wenige zu nennen, die allesamt das Vokabular der Benn-Forschung bestimmen, hat Benn selbst geprägt. Zudem hat er das Treiben der Philologen zunehmend kommentiert.[8] In *Altern als Problem für Künstler* stellt sich Benn beispielsweise gegen die Praxis, Werkepochen innerhalb der künstlerischen Schaffensphase herauszuarbeiten: »Ich denke manchmal, der Drang der Forscher, den Künstler in Phasen zu sehen und darzustellen, scheint ein spezifischer deutsch-idealistischer Drang zu sein.« (EuR, S. 573 f.) Es gibt eine Vielzahl von Beispielen, in denen Benn versucht, das Arbeiten der Germanistik zu kommentieren, zu lenken, zu beeinflussen. Dies zeigt schon die nacherzählende Darstellung Hillebrands, wenn es um die Kommentierung von Forschung geht:

> In einem Brief etwa an Dieter Wellershoff, der damals die erste Doktorarbeit über ihn schrieb, wirbt Benn fast flehentlich um ein erweitertes Verständnis, nachdem er einen Auszug aus der Arbeit gelesen hatte. Speziell geht es um Rönnes existentielle Situation. Wie kann er leben, da er in einem fundamentalen Sinne aus der Welt herausgekippt ist? fragt Benn. Helfen kann nur die neue Wirklichkeit der Kunst, eine künstliche Wirklichkeit, halluzinativ beschworen. [Es folgt das vielzitierte Zitat Benns zur »Elevation durch das Wort«]. Eindringlicher kann man die existentielle Notlage nicht vermitteln. Benn stellt in diesem Brief die für ihn fundamentale Frage: »Hat die Sprache überhaupt noch einen *dialogischen* Charakter im *metapyhsischen* Sinne?«[9]

Damit hat Benn den Weg der Deutung der Rönne-Prosa in der Forschungsliteratur für das nächste halbe Jahrhundert vorgegeben – was

8 Auch zur Einfluss-Forschung gibt es von ihm ein einschlägiges Zitat: »Ich glaube, daß die Beeinflussung von zur Produktion veranlagten jungen Leuten durch die frühere Literatur nicht so groß ist, wie vielfach angenommen wird (wahrscheinlich zum Leidwesen der Literarhistoriker).« (EuR, S. 415)

9 Bruno Hillebrand: Gottfried Benn: Gehirne. In: Otto Grosse (Hg.): Interpretationen. Erzählungen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1988, S. 193.

natürlich nur möglich war, weil die Selbstdeutung durchaus plausibel ist. Trotzdem muss immer berücksichtigt werden, wenn man mit dem von Benn selbst entwickelten Vokabular arbeitet, dass es u. a. auch der Rezeptionslenkung diente.

Ein weiterer Verdacht drängt sich bei der Beschäftigung mit der Brüsseler Werkphase auf: Es scheint nicht nur, dass eine Möglichkeit der »Flucht in die Kunst« – später wird er sie immer wieder als »letzten metaphysischen Akt« überhöhen – in den Rönne-Texten erprobt wird, in den Pameelen-Dramen Ratio und Irrationalität des Schöpferischen gegenübergestellt, in der Lyrik die Themen der ersten Publikationen fortgeführt werden, vielmehr erhärtet sich der Eindruck, dass trotz des quantitativen Übergewichts der Prosa und Dramatik, das eigentliche Thema der Brüsseler Zeit *die Entwicklung einer neuen, eigenständigen lyrischen Sprache ist, einer neuen Metaphorik und Transformation des Vorgefundenen ins poetische Sprechen*.[10]

Diese Entwicklung ist die Genese des Dichters, die dem Leser der Brüsseler Texte von Benn strategisch vor Augen geführt wird. Dem entspricht das Bild des »Schreiblabors«, das wiederum Teil von Benns Inszenierungspraxis ist: Es gibt einige Fotografien, die Benn am Mikroskop zeigen,[11] zudem prägt er in *Probleme der Lyrik* selbst das Bild vom Dichter, der die Verse unters Mikroskop legt (vgl. EuR, S. 515).

So könnte man die Erzählungen über den Arzt Rönne als poetologische Experimentalprosa mit epistemologischen Einschlag bezeichnen, eine Prosa jedoch in einem deutlich expressionistischen Stil, jenem der zeitgenössischen Prosatexte der Einstein-Schule ähnelnd, den Sokel von der Stilistik Döblins unterschied.[12] Daher muss im Zusammenhang mit der expressionistischen Prosa Benns unbedingt Einfluss-Forschung betrieben werden. Nachdem Reinhold Grimm bereits 1963 auf scheinbare Ähnlichkeiten zwischen der Diktion Benns und Einsteins hingewiesen hat, die sich jedoch nicht erhärten

10 Daher wird bei der Deutung aller relevanten poetischen Texte ein ›close reading‹ angewendet, wie das bei der Einzelinterpretation von Gedichten üblich ist – auch wenn dies möglicherweise methodisch überholt erscheint.

11 Vgl. Wolfgang Emmerich: Gottfried Benn. Reinbek 2006, S. 6, Holger Hof: Gottfried Benn. Der Mann ohne Gedächtnis. Stuttgart 2011, S. 384 f.

12 Walter H. Sokel: Die Prosa des Expressionismus. In: Wolfgang Rothe (Hg.): Expressionismus als Literatur. Bern, München 1969, S. 153 ff.

ließen,[13] ist trotzdem zu überdenken, ob es für die Prosa ähnliche stilistische Einflüsse gibt wie ganz offensichtlich für die Kurzdramen, für die Carl Sternheims Drama *Die Hose* das Vorbild gab. Benns spezifische Schreibweise, sein Montageverfahren, das jedoch wenig mit dem Montagebegriff zu tun hat, den Benn selbst in Szene setzt, erfordert ebenso einen eigenen, spezifischen methodischen Zugang wie daraus folgend auch seine Inszenierungspraxis (wie in dieser Arbeit deutlich gemacht werden soll), die zum einen eine rhetorische Schreibweise, zum anderen eine über das Textuelle hinausgehende Handlungsweise meint.

Die Frage, welche Einflüsse und Umstände Benns Schreiben und somit die abgeschlossenen Texte bestimmt haben, soll in dieser Arbeit anhand der Brüsseler Werkphase, mithin seiner Zeit als in Brüssel stationiertem Militärarzt während des Ersten Weltkrieges (zwischen Herbst 1914 und Herbst 1917, am 1. November bezog er in Berlin eine Wohnung) berücksichtigt werden. Dabei muss zwingend auch das vorausgegangene Werk in der Hinsicht betrachtet werden, welche Ausprägungen, die im Brüsseler Werk zutage treten, vorgeformt wurden. Später entstandene Werke sind nur dann Forschungsgegenstand, wenn sie auf die Brüsseler Zeit direkt oder indirekt Bezug nehmen. Als Exempel für diese Art des Vorgehens soll die Erzählung *Diesterweg* (1918) gelten. Die ersten beiden Kapitel, die untersucht werden, spielen in Brüssel, das dritte, das in Berlin spielt, ist vor allem im Detail von Interesse, weil dort auf ein Buch Semi Meyers angespielt wird, das für die Deutung der Rönne-Novelle *Die Insel* von Belang ist. Die Erzählung *Querschnitt* ist relevant, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu den Rönne-Novellen, sowie die thematische Fortführung einmal formulierter Problemfelder zu analysieren. Die kurze Erzählung *Alexanderzüge mittels Wallungen* zeigt den etwas älteren Rönne und kann als *Zielpunkt* der inszenierten Dichtergenese gelesen werden, weil dort eine Dichterfigur geschildert wird, die jederzeit in der Lage ist, schöpferisch tätig zu sein.

13 Trotzdem bezeichnet Joachim Dyck die Rönne-Texte als »lyrisch erhöhte[-] Prosa, die in André Gides *Paludes* und Carl Einsteins *Bebuquin* ihr Vorbild hat«, eine späte Äußerung Benns im Zusammenhang mit seinen Gedanken zur absoluten Prosa aufgreifend, die dieser selbst erst mit der Erzählung *Der Radardenker* zu schreiben versuchte. Dyck (2009), S. 48.

Das Ziel der Analyse von Benns 1914–1918 entstandenem Textkorpus ist es, die Doppelstrategie einer inszenierten Dichtergenese anschaulich zu machen: Zum einen wird die Geburt des Dichters in der Rönne-Prosa, aber auch im *Psychiater*-Zyklus literarisch inszeniert, zum anderen inszeniert Benn sich als aufstrebender Dichter mit der Publikation der Bände *Gehirne* und *Fleisch* im literarischen Feld. Beides gehört eng zusammen. Damit wird jedoch auch eine gewisse phänomenologische Offenheit des Interpretierens ermöglicht: Da eine bestimmte Praxis, aber keine Theorie über die Bedeutung(en) sämtlicher Einzeltexte des Korpus im Fokus des Deutens steht, kann versucht werden, möglichst jedes Textphänomen in seiner Eigenart, aber auch in seiner textuellen Verwobenheit innerhalb des Werkkontextes zu analysieren. Die inszenatorische Praxis wiederum kann nur mittels *Rekonstruktion des Kontextes*, etwa des *politisch-historischen*, des *wissenshistorischen* (Politik und Wissenschaft finden in der im Korpus zweifach erwähnten Lydditgranate zusammen), der *biographischen* und *materiellen Begleitumstände des Schreibens* und des *literarischen Wissens* (verdichtet etwa in der Metapher »Anemonenschwert«) erörtert werden – in einer Synthese aus immanentem und kontextorientiertem Vorgehen. Ein Weiteres kommt hinzu und wird häufig aus dem Blick gelassen: Neben dem Wissen, das sicherlich stets innerhalb eines sozialen Systems verortet werden kann, tritt die Kategorie des künstlerischen Könnens auf – und diese lässt sich keineswegs mit Systemen o. Ä. begründen, denn sonst wäre es potenziell auf gleiche Weise wie Wissen reproduzierbar. Diese Kategorie gehört zum Bereich des produktionsästhetischen Interesses der vorliegenden Studie – es ist die alte und stets aktuelle Frage, wie Kunst überhaupt entstehen kann.

Was ist also »neu« in der vorliegenden Arbeit? Ein synoptischer Blick auf alle Brüsseler Texte, der versucht, allen inneren Verweisen nachzuspüren mit der dabei angewendeten Kombination aus Wissenspoetik, Poetologie, Feldtheorie, Medientheorie (›Inszenierung‹) sowie Ideen- und Zeitgeschichte findet sich bisher in der Benn-Forschung nicht. Die Frage, welche Rolle die Rezeptionsspuren mittels Anstreichungen in Benns Bibliothek, die in den vergangenen Jahren ausgewertet wurden, Rückschlüsse auf eine Autorintention heben, wird aus hermeneutischer Sicht erörtert. Es wird aus der verdienstvollen und wichtigen 2016 erschienenen Edition der Briefe Benns

und F. W. Oelzes zitiert, wobei eine eingehende Durchsicht aller Briefe nicht möglich war, weil die Hauptarbeit am vorliegenden Buch zwischen 2012 und 2015 stattgefunden hat. Hinzu kommt die neue Briefedition von Holger Hof von 2017, die berücksichtigt wurde.

Ein kleiner Wegweiser durch die verschiedenen Kapitel sei hier gegeben: Im ersten Teil werden die für die Studie wichtigen Analysebegriffe wie ›Montage‹ oder ›Begleitumstände des Schreibens‹ in einer z. T. diachronen Vorgehensweise erläutert (I). Im zweiten Teil folgt die Analyse des Textkorpus‹, wobei zuerst der historische Kontext des Ersten Weltkrieges, in dem Benn als Sanitätsoffizier ein Akteur war, beleuchtet wird (II, 1.1–1.2), wie auch Benns eigene Äußerungen zu dieser Zeit (II, 1.3–1.5). Darauf werden die literarischen Vorbedingungen des Brüsseler Werks untersucht, die dieses zum Teil prägen (II, 2.1–2.5). Mit Rönnes erstem Auftritt im Kurzdrama *Ithaka* wird der problemgeschichtliche Horizont erörtert (II, 3.1–3.4), bevor mit *Gehirne*, in dem die Folgen der Naturalisierung des Geistes als Problem für die Dichtung in Szene gesetzt werden, der bekannteste Text des Korpus behandelt wird, der allerdings noch in die Zeit vor dem Weltkrieg zurück- und als Einzeltext zur Inszenierung einer Dichtergenese nicht hinreicht (II, 4.1–4.4). Die Brüsseler Kurzdramen inszenieren vor allem zwei Konflikte: den der empfindsamen Dichterfigur mit Autoritäten, medizinischen wie militärischen, und den Konflikt zwischen Rausch und Ratio, ohne eine Lösung anzubieten (II, 5.1–5.3). Die drei Brüsseler Kernerzählungen bieten in Prosa die Inszenierung der Dichtergenese, den *Geburtstag* des Dichters (II, 6.1–6.4). In der Lyrik wird wieder die Frage nach Rausch und Ratio, aber wie in der Rönne-Prosa auch die nach der Realität der Außenwelt gestellt, um schließlich im *Psychiater*-Zyklus nun auf lyrischem Wege die Dichterwerdung zu beschwören (II, 7.1–7.7). *Die Insel*, ursprünglich zum Brüsseler Novellenzyklus gehörend, offenbart die wissensgeschichtlichen Hintergründe, endet jedoch zu ambivalent, bzw. ratlos im Duell zwischen Rausch (Dichtung) und Ratio (Wissenschaft), um der Textstrategie der anderen Texte voll entsprechen zu können (II, 8). Mit dem Blick auf die nicht mehr in Brüssel entstandenen Erzählungen von *Diesterweg* bis *Alexanderzüge mittels Wallungen* wird der Zielpunkt der Inszenierungsstrategie verfolgt (II, 9.1–9.3), bis abschließend in feldtheoretischen und problemgeschichtlichen Überlegungen versucht wird, Benns Position im literarischen und

bürgerlichen Feld und der Wissensgeschichte in der Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg zu bestimmen, bevor Benn in den 1920er Jahren und folgend zum Klassiker der Moderne wurde (II, 10). Von seinen meistdiskutierten Gedichten sind die wichtigsten vorher (der *Morgue*-Zyklus) oder ab Mitte der 1920er entstanden, ebenso seine Essays. Die Brüsseler Zeit erweist sich werkbiografisch als eine der Suche – »klassische« Texte aus dem Korpus sind vor allem *Gehirne* und aus der Lyrik *Karyatide* sowie die beiden Kokain-Gedichte.

Symbol für all die Anknüpfungspunkte, die Begleitumstände seines dichterischen Schreibens, die sich aus Benns Aufenthalt während des die Genese der Texte maßgeblich prägenden Krieges in Brüssel ergeben, ist seine poetische Umwidmung eines noch heute ganz besonderen Viertels in Brüssel, des Quartier des Marolles – fast zentral in Brüssel gelegen, an dessen Rand sich prominent der Justizpalast (durch seine Baugeschichte ein Symbol für zentralistische Gewaltpolitik) abhebt, ein vor allem von Migranten besiedeltes buntes Viertel mit einer eigentümlichen Sprachmischung: Gottfried Benn nennt es in der zentralen Erzählung seines Novellenbandes *Gehirne* das »Morellenviertel« – und diese Art der *Transformation des Real-Räumlichen in poetischen Text*, der sich in fließenden Übergängen zwischen Imagination und äußerer Wahrnehmung vollzieht, soll untersucht werden, um der doppelt inszenierten Genese von Benns dichterischer Sprache nachzugehen:

> Was aber ist mit dem Morellenviertel, fragte er sich bald darauf? Hinter dem Palast, um dessen Pfeiler Lorbeer steht, brechen Gassen in die Tiefe, den Hang hinunter steht Haus bei Haus klein herab. (PuA, S. 47)

I. Analysebegriffe der Interpretation

In ihrer Vorgehensweise ist die vorliegende Studie nicht auf eine bestimmte Methode festgelegt. Ein Grund liegt in der Annahme, dass Theorien (als Beispiel sei etwa eine diskursanalytische Literaturtheorie oder eine systemtheoretische genannt) generell gegenüber den potenziell beschreibbaren Phänomenen unterbestimmt sind. Diese These findet sich etwa in der Philosophie des Geistes, wo einer ihrer Vertreter, Dieter Sturma, hinsichtlich der Versuche, den Geist zu naturalisieren (also der naturwissenschaftlichen Empirie vollständig zuzuführen), betont:

> Gegen die starken eliminativstischen Ausdeutungen von Reduktionsverfahren ist daran zu erinnern, dass Tatsachen und Theorien sich wechselseitig unterbestimmen. Keine Tatsache determiniert eine Theorie, und keine Theorie verfügt über ein Erklärungspotential, dass die Welt in der Gesamtheit ihrer Ergebnisse erfassen könnte.[1]

Da Literatur stets die Folge von geistigen Prozessen ist (selbst dann, wenn ein Algorithmus der »Autor« wäre, hat schließlich jemand diesen programmiert), lässt sich diese These von der Philosophie auf die Literatur übertragen. Für die Mathematik hat das Problem der Unterbestimmtheit von Theorie Kurt Gödel mit seinem Unvollständigkeitssatz bewiesen, der u. a. zeigt, dass es Sätze (Aussagen) gibt, die nicht innerhalb der Theorie liegen, also nicht beweisbar sind. Das häufig gewählte sprachliche Beispiel ist der unentscheidbare Satz: »Ich sage jetzt nicht die Wahrheit.«[2] Auch die Russel'sche Antinomie,

1 Dieter Sturma: Philosophie des Geistes. Stuttgart 2005, S. 44. Vgl. auch ders.: Ausdruck von Freiheit. Über Neurowissenschaften und die menschliche Lebensform. In: Ders.: Philosophie und Neurowissenschaften. Frankfurt a. M. 2006, S. 199.

2 Vgl. Wolfgang Stegmüller: Unvollständigkeit und Unentscheidbarkeit. Die metamathematischen Resultate von Goedel, Church, Kleene, Rosser und ihre erkenntnistheoretische Bedeutung. Wien 1973. Vgl. auch: Jürgen Mittelstraß: Was ist ein philosophisches Problem? In: Ders.: Der philosophische Blick. Elf Studien über Wissen und Denken. Berlin 2015, S. 121 f.

dass es keine Klasse (Menge) geben kann, die alle Klassen (Mengen) umfassen kann, da sie sich dann auch selbst umfassen müsste, geht in diese Richtung. Den Übertrag von der Mathematik auf andere Wissenschaften findet man in Hans Magnus Enzensbergers Gedicht *Hommage à Gödel* so zusammenfasst:

> Du kannst deine eigene Sprache
> in deiner eigenen Sprache beschreiben:
> aber nicht ganz.
> Du kannst dein eigenes Gehirn
> mit deinem eigenen Gehirn erforschen:
> aber nicht ganz.[3]

Ein Beispiel für Grenzen von Literaturtheorie sei in diesem Zusammenhang herausgegriffen: Clemens Kammler, der sich eingehend um die Integration der Theorien Michel Foucaults in die deutsche Philosophie und Literaturwissenschaft bemüht hat, beschreibt diese Unterbestimmtheit im Hinblick auf die Diskursanalyse: Foucaults *Archäologie des Wissens* wird, so Kammler, durch ihre Kritik am Textkommentar, der in der vorliegenden Arbeit zu Benns inszenierter Dichtergenese ein zentrales methodisches Element ist, »stumpf gegenüber der Bedeutungsfülle, die literarische Texte gerade auszeichnet«, das »Diskursmodell […] stößt hier an seine Grenzen«.[4]

Anders gelagerte Hinweise auf Lücken verschiedener Theorien ließen sich ebenso exemplarisch nennen. Angesichts einer derartigen Problemlage ließe sich Paul Feyerabends berühmtes Diktum des »anything goes« anbringen, das er in seinem Buch *Wider den Methodenzwang* formuliert,[5] wobei das nicht heißen soll, dass Beliebigkeit

3 Hans Magnus Enzensberger: Elixiere der Wissenschaft. Frankfurt a. M. 2002, S. 9.

4 Clemens Kammler: Die Abwesenheit der Theorie. In: Klaus-Michael Bogdal und Achim Geisenhanslüke (Hg.): Die Abwesenheit des Werkes: nach Foucault. Heidelberg 2006, S. 237 f.

5 Paul Feyerabend: Wider den Methodenzwang – Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie. Frankfurt a. M. 1976. Das oftmals von vielen Seiten in diesem Zusammenhang bemühte »anything goes« Feyerabends ist jedoch nicht postmodern, sondern eine Anwendung des kritischen Rationalismus auf sich selbst. Es ist u. a. auch die häufig formulierte These, dass es neben der wissenschaftlichen Rationalität, die sich u. a. auf das Konzept der Falsifizierbarkeit beruft, andere Ontologien wie Religion oder Mythos gibt und die Wissenschaft in ihrer Selbstbegründung an

bei der Methodenwahl vorliegt, sondern keine Methode ein Primat postulieren kann, weil jede irgendwo ihren blinden Fleck hat. Eine Konsequenz, die in der vorliegenden Untersuchung daraus gezogen wird, ist eine Kombination von verschiedenen Aspekten von Methoden, die sich für die Interpretation von Benns Texten als nützlich erweisen. Dieser Umstand, die »makkaronisch-individuelle[n]«[6] Kombination von verschiedenen Theorieelementen, ist zum einen eine weit verbreitete literaturwissenschaftliche Vorgehensweise (Moritz Baßler betont: »Theorie-Debatten werden in der Praxis entschieden«)[7], zum anderen Teil einer mindestens zweihundert Jahre bestehenden hermeneutischen Topik, die auf die Fragmentarizität des eigenen hermeneutischen Systems wie auf den daraus folgenden Eklektizismus (der Kombination verschiedener Interpretationsansätze) verweist.[8]

In dieser Arbeit haben vorhergehende Lektüren des Textkorpus zu der Entscheidung geführt, verschiedene Analysebegriffe ausführlich herzuleiten, um sie daraufhin auf das Textkorpus anzuwenden. Hinzu kommen zwei Praktiken der Einordnung: Zum einen eine bruchstückhafte Rekonstruktion einer Problemgeschichte um 1900, zum anderen ein Versuch einer feldtheoretischen Beschreibung von Benns sozialer Rolle und seiner Inszenierungspraxis. ›Problemgeschichte‹ ist hier jedoch weder an dessen Erfinder Rudolf Unger orientiert,[9] noch an kürzlichen Forschungsdiskussionen,[10] sondern definiert sich in dieser Arbeit so: Es ist die diachrone Darstellung, wie sich ein

Grenzen stößt, die verdeutlichen, dass ihr Hoheitsanspruch auf metaphysischen Argumenten fußt. Vgl. zum Begründungsproblem der Naturwissenschaft z. B. Kurt Hübner: Kritik der wissenschaftlichen Vernunft. Freiburg, München 1978 oder Pirmin Stekeler-Weithofer: Empirische Realität und generische Wirklichkeit. Zu metaphysischen Fehldeutungen materialbegrifflicher Sinnbestimmung. In: Markus Gabriel (Hg.): Der neue Realismus. Berlin 2014, S. 313.

6 Vgl. Jost Schneider: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Methodengeschichte der Germanistik. Berlin 2009, S. 21.

7 Moritz Baßler: Stichwort Text. Die Literaturwissenschaft unterwegs zu ihrem Gegenstand. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 42 (1998), S. 475.

8 Vgl.: Mirco Limpinsel: Unfertige Hermeneutik. Zum hermeneutischen Topos der ›Fragment gebliebenen Theorie‹. In: Matthias Berning, Hans Kruschwitz und Stephanie Jordans: Fragment und Gesamtwerk. Relationsbestimmungen in Edition und Interpretation. Kassel 2015, S. 89 ff.

9 Rudolf Unger: Literaturgeschichte als Problemgeschichte. Zur Frage geisteshistorischer Synthese, mit besonderer Beziehung auf Wilhelm Dilthey. Berlin 1924.

10 Vgl. die Beiträge in Scientia Poetica 13 (2009), S. 255 ff. und Scientia Poetica 14 (2010), S. 238 ff.

philosophisches Problem in der Philosophie, der Literatur oder in anderen Künsten manifestiert. Ein philosophisches Problem ist dabei dadurch gekennzeichnet, dass dafür keine Lösung vorliegt, sondern nur verschiedene Lösungsvorschläge, die nie von allen Teilnehmern der philosophischen Debatte akzeptiert werden,[11] und dadurch, dass sie in der philosophischen Abstraktion (jedoch nicht in ihrer je spezifischen historischen Manifestation, die eine der Problemgeschichte beigestellte hermeneutische Analyse in den Blick nimmt) stets gleich bleiben. Das für Gottfried Benns Werk relevante Problem ist etwa das Leib-Seele-Problem (auch in der Form der Naturalisierung des Geistes durch die Naturwissenschaften um 1900) oder die Frage nach der Intentionalität des Bewusstseins, die Benn allerdings als solche offenbar erst weit nach 1920 erkannt hat. Die Feldtheorie Bourdieus, die zuletzt etwa in einer groß angelegten Studie zu Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* in der Literaturwissenschaft Anwendung gefunden hat,[12] wird in der vorliegenden Arbeit nur am Schluss und auch nur in Ansätzen bemüht, um neben eine problemgeschichtliche auch eine soziologische Einordnung des zuvor Analysierten zu versuchen – geprägt von der Auffassung, dass die kulturellen Manifestationen, die auf philosophische Problemstellungen rekurrieren, natürlich nur in einem sozialen Raum, Feld (oder System) stattfinden können.

Hauptsächlich wird der Blick in einer strukturellen Untersuchung des Textkorpus auf Benns *Rhetorik* der Inszenierung gelegt. Dabei wird von einem erweiterten Rhetorik-Verständnis ausgegangen, das nicht nur die klassische Rhetorik meint oder ausschließlich eine Pragmatik oder rhetorische Textanalyse,[13] wie sie in bzw. seit den 1970ern (weiter-)entwickelt wurde, sondern Rhetorik auch als Analyse der pragmatischen (C.S Peirce, C.W. Morris) Wortbedeutung

11 Vgl. dazu: Bertrand Russel: Probleme der Philosophie. Frankfurt a.M. 1967 (Problems of Philosophy. Oxford 1912), S. 142: »[M]an soll sich mit der Philosophie nicht so sehr wegen irgendwelcher bestimmter Antworten auf ihre Fragen beschäftigen – denn in der Regel kann man diese bestimmten Antworten nicht als wahr erkennen. Man soll sich um der Fragen selber willen mit ihr beschäftigen, weil sie unsere intellektuelle Phantasie bereichern und die dogmatische Sicherheit vermindern, die den Geist gegen alle Spekulation verschließt.«

12 Norbert Christian Wolf: Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts. Wien 2011.

13 Vgl. Dieter Breuer: Einführung in die pragmatische Texttheorie. München 1974; Heinrich F. Plett: Einführung in die rhetorische Textanalyse. Hamburg 1971.

(in Abgrenzung von der rein semantischen und syntaktischen Bedeutung), zudem als Teil des Wissens um das Performative der Sprache, was im fünften Produktionsstadium der antiken Rhetorik-Lehre, der ›actio‹, der Aufführung, als Aspekt bereits gegeben ist.

Auch die Analysebegriffe selbst sind zum Teil aus der Rhetorik entlehnt, bzw. mit ihr verknüpft. Dies beginnt bereits mit ›Montage‹, deren Herleitung mit einem Beispiel rhetorischer Intertextualitätsforschung begonnen wird. Ebenso ist ›Inszenierung‹ als eine rhetorische Strategie aufzufassen, zu der die Kategorie des Handlungsrahmens gehört, innerhalb dessen die Inszenierung stattfindet, bzw. der durch diese erzeugt wird. Ohne auf die Konzepte der Frame-Semantik (C. J. Fillmore) oder ›Frames‹ (M. Minsky) einzugehen,[14] wird jedoch der für Frame-Theorien zentrale Zusammenhang von Text und Kontext beleuchtet, wobei die Unterscheidung zwischen beiden Kategorien nicht, wie im Poststrukturalismus etwa von Jonathan Culler, völlig aufgehoben wird.

Man könnte vielleicht sogar behaupten, dass das rhetorische Wissen, das seit der Antike systematisch gesammelt wurde, bereits eine rudimentäre Form kognitionswissenschaftlicher Praxis war, wenn etwa die Affektenlehre der Rhetorik (oder in der Musik oder als Affektpoetik in der Aufklärung) erörterte, wie bestimmte Textstrategien gezielt Emotionen auslösen, also die Kognition der Rezipienten lenken können.[15] Auch die Metaphorntheorie versteht sich gegenwärtig u. a. als Instrument einer Kognitionswissenschaft und ist seit Aristoteles (dem »Urvater« der Pragmatik) ein Thema der Poetik und Philosophie.

Im Folgenden werden zunächst die Analysebegriffe, die sich für die vorliegende Untersuchung als hilfreich erwiesen haben, ausführlich hergeleitet, bevor im zweiten Teil dieser Arbeit die Textanalyse erfolgt.

14 Ein Titel aus der Zusammenführung von Frame-Begrifflichkeit und Literaturwissenschaft sei exemplarisch genannt: Werner Wolf und Walter Bernhart (Hg.): Framing Borders in Literatur and Other Media. Amsterdam, New York 2006.

15 Zur »kognitiven Emotion« in der literaturwissenschaftlichen Analyse vgl. Gesine Leonore Schiewer: Kognitive Emotionstheorien – Emotionale Agenten – Narratologie. Perspektiven aktueller Emotionsforschung für die Sprach- und Literaturwissenschaft. In: Martin Huber und Simone Winko (Hg.): Literatur und Kognition. Bestandsaufnahmen und Perspektiven eines Arbeitsfeldes. Paderborn 2009, S. 99 ff.

1. Zur Wahl der Analysebegriffe ›Material‹, ›Montage‹, ›Einfluss‹, ›Inszenierung‹, ›Begleitumstände des Schreibens‹, ›fiktive‹ und ›imaginäre Räume‹

»Zitate in meiner Arbeit sind wie Räuber am Weg, die bewaffnet hervorbrechen und dem Müßiggänger die Überzeugung abnehmen.«[1]

Als Holger Hof fünf Essays von Benn daraufhin untersuchte, in welchem Maße diese aus fremden Textquellen zusammenmontiert[2] sind, wurde die in der Forschung bereits lange existierende Vermutung[3] überprüfbar: Benns Texte, vor allem die Essays seit 1920, aber auch die Lyrik, Dramatik und Prosa hätten ohne die fremden Materialien nie diese Form erhalten, wobei gleichzeitig der charakteristische Benn-Sound durch die Fremdtexte unbeeinträchtigt bleibt. Dabei wusste Hof bereits jenseits der untersuchten Texte nachzuweisen, dass auch ein ganz früher Text wie *Gespräch* aus Zitaten aus Jens Peter Jacobsens *Niels Lyhne* und Hofmannsthals Terzinen montiert ist.[4] Sodann kommt er bereits auf die Rönne-Prosa, bei der er Assoziation und Montage in einen Zusammenhang stellt:

> Mit Montage als wichtigem poetischen Stilmittel kann bei der Rönne-Prosa insofern gerechnet werden, als sie sich sprachlich vor allem durch die Intensität und Treffsicherheit ihres assozia-

1 Walter Benjamin: Einbahnstraße. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band IV.1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a. M. 1972, S. 138.

2 Holger Hof: Montagekunst und Sprachmagie. Mainz 1991. Die dort zitierte Definition des Begriffs ›Montage‹ wird hier im Folgenden aufgegriffen: Nach Viktor Žmegač ist Montage als Verwendung von »Fertigteilen«, Materialien wie »fremden Texten oder Textteilen« zu verstehen. Ebd., S. 385.

3 Dazu Klaus Theweleit: 1. Orpheus und Eurydike. Frankfurt a. M., Basel 1988, und ders.: 2x. Orpheus am Machtpol. Frankfurt a. M., Basel. 1994, S. 904: »›*Der Benn hat alles abgeschrieben!*‹ flüstert es seit Jahren durch die Kulissen der Benn-Gemeinden und Anti-Gemeinden, ›*Der Beweis ist unterwegs!*‹«. Er bezieht sich dabei auf Hofs Studie.

4 Dabei beruft er sich auf: Horst Fritz: Gottfried Benns Anfänge. Zuerst in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 12 (1968), S. 385 ff.

tiven Materials auszeichnet. Ich bin sicher, daß intensives Forschen nach Textvorlagen auch hier Ergebnisse zu Tage fördern würde, die überraschen würden. Insgesamt muß aber gesagt werden, diese Prosa verträgt es, ohne die Kenntnis beeinflussender Vorlagen gelesen zu werden.[5]

Von Gerlinde Miller bis zu Marcus Hahn wurde in der Folge bereits viel nach Textvorlagen – vor allem wissenschaftlichen Texten – geforscht und über weitere literarische Einflüsse wie durch Carl Einstein oder Rilke (um nur die zeitgenössischen zu nennen) spekuliert. Dabei kann man Hof sicherlich so weit zustimmen, dass die Rönne-Prosa ohne das Wissen um Textvorlagen gelesen werden kann, aber ob Benns Prosa so einer hinreichenden Deutung unterzogen werden kann, ist zu bezweifeln. Die Forschungsliteratur hat viele Lesarten hervorgebracht, die sich inzwischen kaum noch halten lassen.[6] Die andere Frage, die sich bezogen auf Hofs Zitat stellen lässt, ist die, ob der Begriff ›Montage‹, also das Einarbeiten von Fremdmaterial, und der Begriff des Einflusses, den bereits existierende Literatur auf einen Autor ausübt, so deckungsgleich sind, wie sie hier verwendet werden. Hier sind Überlegungen zu den produktionsästhetischen Kategorien ›Material‹, ›Montage‹ ›Einfluss‹, und ›Begleitumstände des Schreibens‹ anzustellen, die den Weg bis zum »gemachten« und niedergeschriebenen literarischen Werk nachvollziehen. Hinzu kommen die Kategorien ›Inszenierung‹, die wiederum rezeptionsästhetisch aus Benns Montagetechnik, der Stilisierung des Lyrischen Ichs und aus seiner quasi Selbstinszenierung als Dichter zu entwickeln ist, und die der ›fiktiven‹ und ›imaginären Räume‹, die vor allem die Rönne-Prosa kennzeichnet und ohne die die sich ergänzenden Elemente von Perzeption und Konstruktion seiner Erzählungen nicht zu unterscheiden sind.

In den folgenden Kapiteln wird eine Reihe von Begriffen erörtert, anhand derer Benns Werk untersucht werden soll. Das Verständnis

5 Hof (1991), S. 394.

6 Es sind zu viele, um sie aufzuzählen, aber Hahn hat in seinem Aufsatz in der DVJS, der sich leicht überarbeitet in seiner Monografie wiederfindet, einige aufgezählt. Marcus Hahn: Autorschaft und Assoziation. Gottfried Benns Rönne- und Pameelen-Texte und die Psychologien Theodor Ziehens und Semi Meyers. In: DVJS (80) 2006, S. 245 ff. – Der Text ist leicht verändert in Hahn (2011) abgedruckt; aus beiden wird zitiert.

eines solchen Begriffs als eines textanalytischen Instruments wird sich an Verweyen/Wittings Artikel zum ›Cento‹ zeigen und tentativ auf Benns montierende Schreibweise angewendet. Anhand von Textbeispielen aus der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, mit denen die historische Entwicklung eines bestimmten Gedankens oder einer spezifischen Arbeitsweise nachvollzogen wird, soll jeder einzelne Analysebegriff entwickelt und in einem zweiten Schritt auf Benns Texte bezogen und diskutiert werden. Dabei handelt es sich in den folgenden Kapiteln nicht um Beispiele aus dem in Brüssel entstandenen Textkorpus. Diese werden erst in den Blick genommen, wenn die Begriffe entwickelt worden sind. Für das methodische Vorgehen im Rahmen der genauen Textanalyse (›close reading‹) sei angemerkt, dass diese Begriffe *nicht schematisch* zur Anwendung kommen, sondern nur, wenn sie für die Deutung eines spezifischen Textphänomens hilfreich sind. Den Primat besitzt wie bereits ausgeführt die genaue Spurensuche in Benns Rhetorik, mithin eine Beobachtung der Mikro- und Makrostruktur des Textkorpus.

2. ›Material‹

Der ›Material‹-Begriff ist vor allem dem der ›Montage‹ untergeordnet. Das Einmontieren von sprachlichem Material, fremdem und eigenem, ist prägender Bestandteil von Benns Schreibverfahren. Es ist jedoch wichtig, zu zeigen, dass seine eigene Verwendung oder Definition von ›Material‹ hinterfragbar ist. In *Lebensweg eines Intellektualisten* formuliert er seine Vorstellung, die er zu verschiedenen Gelegenheiten wiederholt:

> Der Kunstträger ist statistisch asozial, weiß kaum etwas von vor ihm oder nach ihm, 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 ganz uninteressiert an Verbreiterung, Flächenwirkung, Aufnahmesteigerung, an Kultur. Er ist kalt, das Material muß kaltgehalten werden […] (PuA, S. 330)

Die Außenwelt liefert Eindrücke, die dem inneren, dem psychischen Material als Katalysator dienen. Das Material der Psyche, des Instinktes, des Unterbewussten soll daraufhin in eine künstlerische Form überführt werden, was nur geht, wenn dieses kalt gehalten wird. Dieses Konzept ist eine Variante seiner These von der monologischen Kunst, die nur auf sich selbst, aber nicht intentional auf ein Gegenüber gerichtet ist. Es lässt sich allerdings die Frage stellen, ob das überhaupt möglich ist.

Hans Magnus Enzensberger sieht Benns Auffassung kritisch, und befindet, dass Benns ›Material‹-Begriff »[z]uwenig« beinhaltet und so nicht hinreichend definieren kann, »was da auf dem Amboß des Verseschmiedes liegt«.[7] Nicht nur die Sprache ist das Material des »Gedichteschreibers«, sondern auch der Gegenstand, »jawohl, der vorsintflutliche, längst aus der Mode gekommene Gegenstand, ist ein unentbehrliches Material der Poesie. Ich kann, wenn ich einen Vers mache, nicht reden, ohne von etwas zu reden. Und dieses Etwas, so gut wie die Sprache, die davon spricht, ist mein Material.«[8] Dass, was Benn »Eindrücke« nennt, ist für Enzensberger der »Gegenstand«, er meint damit die Wirklichkeit, speziell die politisch-soziale Realität. Wendet man Enzensbergers Gedanken, der an Jürgen Links Definition des Interdiskurses erinnert, wonach Literatur immer über etwas reden muss, also notwendig den literarischen mit anderen Diskursen verknüpft, auf Benns Konzept an, so lässt sich feststellen, dass nicht nur das psychische Material, sondern auch die Eindrücke »von außen« Material der Dichtung sind – auch und trotz aller Bekundungen vonseiten Benns. Der ›Material‹-Begriff hat offenbar etwas mit der Frage nach Wirklichkeit zu tun. Dies sei an einem Dialog nach einem Vortrag Maurizio Ferraris' bei einer Kasseler Tagung (*Speculations on anonymous Materials*) veranschaulicht: Ferraris betont dort die Materialität aller Kunst, selbst die Welt des Internets bestehe nicht aus körperlosen Zeichen (oder frei flottierenden Signifikanten). Eine Zuhörerin wendet ein, dass Kunst eine Form der Kommunikation sei und somit linguistisch untersucht werden könne. Als Teil eines kommunikativen Prozesses brauche die Kunst kein Ding (gemeint ist, dass

7 Hans Magnus Enzensberger: Scherenschleifer und Poeten. In: Hans Bender (Hg.): Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten. München 1964, S. 144.
8 Ebd., S. 144f.

sie nicht an Material gebunden sein muss). Ferraris antwortet darauf mit: »Art requires things.« Nach einer Weile fährt er fort: »You will never find a single example of artwork which has nothing to do with sensibility.« Zur Zuhörerin sagt er: »If you are able to show me one example, you will win the battle.«[9] Dass er den Begriff »battle« in dem Zusammenhang verwendet, deutet darauf hin, dass es hier im Kern um die Frage nach Realismus (Ferraris Position) und Skeptizismus geht. Dies erklärt das Unbehagen der Teilnehmerin, die wahrscheinlich dahinter eine Rückkehr des Substanz-Begriffes befürchtet.

So sehr etwa die Dekonstruktion den Begriff der ›Materialität‹ für sich entdeckt hat, so sehr ist er jedoch (wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird) mit der Frage des epistemologischen Realismus verbunden. Im Folgenden fällt nicht zufällig mehrfach der Begriff »antiidealistisch«.[10] Die andere Frage, die in diesem Zusammenhang wichtig wird, ist die, ob der Künstler über das Material frei verfügen kann oder ob die Beschaffenheit des Materials dem Kunstwerk eine nichtkontingente Prägung verleiht. Dies würde auch für das Sprachmaterial gelten, das Benn so häufig in seinem Werk verwendet und einmontiert.

›Material‹ und Schreibprozess

Will man nun die Umstände berücksichtigen, die zum endgültigen Text führen, muss man den Schreibprozess, in dem das fremde Material sich mit dem Eigenen verbindet, untersuchen, bzw. zu rekonstruieren versuchen. Zu diesem Prozess gehört zumeist der Lektürevorgang, denn die Textgenese hat »mit dem Aufschlagen eines Buches und des dazugehörigen Notizheftes bereits begonnen«.[11] Die Erwähnung des Notizbuches gehört dabei bereits zur Schreibszene –

9 https://www.youtube.com/watch?v=WUgBt_1N8s8 (Min. 49:18 ff.) Stand: 1.8.2014. Vgl. Susanne Pfeffer (Hg.): Speculations on Anonymous Materials. Berlin 2016. (Noch nicht erschienen.)

10 Natürlich greift es zu kurz, Idealismus und Realismus als Gegensatzpaare zu konstruieren, aber auf derartige Reflexionen über die Philosophiegeschichte kann hier nicht eingegangen werden. Eine Position, die realistisch ist und auf den deutschen Idealismus rekurriert, vertritt z.B. Ian Hamilton Grant: Philosophies of Nature After Schelling. London, New York 2006. Dieser hat auch an der Kasseler Tagung teilgenommen.

11 Hof (1991), S. 397 f.

und damit zu den ›Begleitumständen‹. Um wiederum zwischen ›Montage‹ und ›Einfluss‹ zu unterscheiden, ist der Begriff ›Material‹ von zentraler Bedeutung. Denn während eine Montage sich in bewusster Absicht und entweder in der annähernden Gleichzeitigkeit von Lesen und Schreiben vollzieht oder aus dem Gedächtnis heraus, aber immer mit direkter oder indirekter Absicht, eine Anspielung oder ein Zitat in den Text einzuflechten, man also stets von einer »actio« sprechen kann, handelt es sich beim Einfluss meist um eine komplexe passive ›reactio‹ auf Texte, deren Machtanspruch man sich stellen kann oder zu entziehen versucht.

Zuerst muss jedoch im Zusammenhang mit der Schreibtechnik der Montage geklärt werden, was denn ›Material‹ im künstlerischen, speziell im literarischen Schaffensprozess überhaupt historisch bedeutet, eine im Gegensatz zur Bildenden Kunst oder Architektur deutlich schwierigere Frage.

›Material‹ ist in der Literatur- oder Kulturwissenschaft seit den 1980er Jahren oft an das Medium der Kommunikation gekoppelt worden, man spricht in diesem Zusammenhang von *Materialität der Kommunikation.*[12] Dabei soll der Begriff in Gegensatz zu einer Traditionslinie der Interpretation gestellt werden, die rein auf den geistigen Gehalt eines Werkes oder Textes reduziert zu sein scheint und den materiellen Gegebenheiten, die den »Transport« des geistigen Inhalts vom Verfasser zum Leser ausmachen, kaum Aufmerksamkeit zuwendet. Gleichermaßen kann die Frage nach der Materialität auch schon für die Entstehung eines Textes gelten – auch hier spielen andere als rein geistige Umstände eine Rolle, seien es soziologische und politische, die Umstände des Schreibens selbst wie Schreibmaterialien, Schreiborte und dergleichen mehr, die vor allem das Interesse einer materialistischen, aber auch der positivistischen Literaturwissenschaft geweckt hatten.[13]

12 Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt a. M. 1988. Dieser Sammelband ist auch ein Dokument, wie der Diskurs um Körper-Geist-Dichotomien, angefacht durch Spekulationen der Neurowissenschaften (mit Bezug auf Roth, vgl. S. 25) eine Aufmerksamkeit wie zu Benns Studienzeiten wiedergewonnen hat.

13 Vgl. Rainer Rosenberg: Die Sublimierung der Literaturgeschichte oder: ihre Reinigung von den Materialitäten der Kommunikation. In: Gumbrecht/Pfeiffer (1988), S. 107–120.

Allerdings kommt ein weiterer Aspekt hinzu: Auch der geistige Gehalt kann durch das Material, über das er diesen Inhalt kommuniziert, (vor)geprägt sein, das Kunstwerk wird durch sein Material, aus dem es besteht, bestimmt. Diese Beobachtung nimmt in den letzten zwei Jahrzehnten der Literatur- und Kulturwissenschaft zunehmend Raum ein.[14] Wie dieser Gedanke Eingang in die Literatur fand, soll exemplarisch bei Goethe, Büchner, Rilke und Kurt Schwitters veranschaulicht werden, der Vorgang wird in vorliegender Arbeit als »Wendung zur Materialästhetik« beschrieben und sein Verlauf vom 19. Jahrhundert bis in die Epoche, als Benns Brüsseler Werke entstanden, exemplarisch dargestellt. Es ist dies auch eine Wendung von der Anschauung der Materialien der bildenden Kunst zur Materialität der Sprache. Sprachliche Äußerungen sind schließlich das Material, aus dem Montagetexte zusammengesetzt werden – daher erhält der Begriff des Materials in diesem Kontext eine etwas andere Bedeutung als in den strukturalistischen und poststrukturalistischen Theorien der Literaturwissenschaft.[15] Vor allem die Frage, welche Funktion das Material, das Benn mit erstaunlicher Regelmäßigkeit in seine Texte montiert, innerhalb

14 Hierzu: Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolff (Hg.): Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Berlin 2005, Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott (Hg.): Poetiken der Moderne. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie. Freiburg im Breisgau, Berlin 2005 und Erich Kleinschmidt (Hg:): Die Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs. Berlin 2009.

15 Vgl. hierzu die Artikel Roxana Ghita: Die Theorie der materiellen Imagination bei Gaston Bachelard. Grundlagen und produktionsästhetische Relevanz, S. 21 ff., Caroline Torra-Mattenklott: Von den sinnlichen Qualitäten zur geometrischen Anthropologie. Cartesianische Denkfiguren im Strukturalismus, S. 37 ff. und Elisabeth Strowick: Lesen als *material event*. Materialität in Literatur und Literaturtheorie, S. 77 ff. Alle in: Strässle/Torra-Mattenklott (2005). Hingewiesen sei dabei noch auf den von »J. Kristeva u. a. gebrauchte[n] Begriff der Materialität der Sprache, die jeder Sinngebung vorausliegende und sie durchkreuzende eigene (Text-)Produktivität der *chaine significante*. Materialität ist dieser Theorie zufolge wesentlich ein prozessualer, handlungsorientierter Begriff (›das Arbeiten der Sprache‹), dessen mögliche Nähe zur Marxschen Analyse des Warenfetischismus explizit hergestellt wurde«. Karlheinz Barck: Materialität, Materialismus, *performance*. In: Gumbrecht/Pfeiffer (1988), S. 131. Von da aus ist es kein weiter Schritt zurück zu Benjamins Beobachtungen im *Passagen-Werk*, in dem wiederum einerseits das Zitat als Denk-Werkzeug und ein Werk rein aus Zitaten als Zielvorstellung formuliert und andererseits der Warencharakter der Gegenstände der Kultur analysiert wird. Kristevas Ansatz engt den Terminus Material hinsichtlich Benns Montagetechnik zu sehr ein und findet daher hier keine Verwendung.

seines Werkes einnimmt und ob und wie dies zu Bedeutungsverschiebungen bei der interpretierenden Lektüre führt,[16] macht einen Überblick über Aspekte der Materialästhetik hinsichtlich Benns eigenen Verständnisses von Material als Quelle der Literatur sinnvoll.

Eine kaum der Erläuterung bedürftige Feststellung ist, dass eine Materialästhetik im deutschen Idealismus, speziell in den ästhetischen Schriften bei Kant und Hegel,[17] völlig ausgeschlossen war. Hier galt es, das Materielle zu überwinden. Die Hinwendung zum Material im ästhetischen Diskurs kann daher auf das 19. Jahrhundert und den Beginn der industriellen Revolution eingegrenzt werden, wenngleich es bereits frühere materialästhetische Äußerungen gibt. Von zentraler Bedeutung ist aus dem Feld der Literatur sicherlich neben Goethes Äußerungen zum *Material der Bildenden Kunst* (1788) dessen *Novelle*[18] zu nennen. In dem älteren Dokument, ganz von den Erlebnissen seiner Reise und seines Aufenthaltes in Italien geprägt, findet sich eine Auffassung, die man klar Hegels Auffassung gegenüberstellen kann:

> Kein Kunstwerk ist unbedingt, wenn es auch der größte und geübteste Künstler verfertigt: er mag sich noch so sehr zum Herrn der Materie machen, in welcher er arbeitet, so kann er doch ihre Natur nicht verändern. Er kann also nur in einem gewissen Sinne und unter einer gewissen Bedingung das hervorbringen, was er im Sinne hat, und es wird derjenige Künstler in seiner Art im-

16 Damit ist der Leser/Interpret sofort wieder auf die Frage zurückgeworfen, ob die Kenntnis des Ursprungsmaterials (also der Quellentexte z. B.) für eine »verstehende« Lektüre notwendig sei oder nicht. Tief greifender ist noch die Überlegung, ob die dichterische Sprache Benns durch das Material vorbestimmt ist oder nicht.

17 Bei Hegel heißt es folglich, »daß alles, was Materie heißt, so sehr es der Vorstellung Selbstständigkeit vorspiegelt, als ein gegen den Geist Unselbständiges erkannt wird«. Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Werke. Vollständige Ausgabe. Siebenter Band. Zweite Abtheilung. Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Dritter Theil. Die Philosophie des Geistes. Berlin 1845, S. 52.

18 Zur *Novelle* äußert sich auch Benn zweimal, das Ende der Erzählung jedoch nicht ganz richtig wiedergebend. Zuerst in *Weinhaus Wolf* (1936 entstanden, Erstdruck 1949) »[E]ine Menagerie fängt Feuer, die Buden brennen ab, die Tiger brechen aus, die Löwen sind los – und alles verläuft harmonisch. Nein, diese Epoche war vorbei, diese Erde abgebrannt, von Blitzen enthäutet, wund, heute bissen die Tiger.« (PuA, S. 135) In *Altern als Problem für Künstler* (1954, entstanden 1952–54), findet sich die Passage fast wortgleich (»wund« fehlt, statt des Konjunktivs »bissen« der Indikativ »beißen«) – hier wird ein Partikel des eigenen Werks zum montierten Material.

> mer der trefflichste sein, dessen Erfindungs- und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet, in welcher er zu arbeiten hat. Dieses ist einer der großen Vorzüge der alten Kunst; und wie Menschen nur dann klug und glücklich genannt werden können, wenn sie in der Beschränkung ihrer Natur und Umstände mit der möglichsten Freiheit leben; so verdienen auch jene Künstler unsere große Verehrung, welche nicht mehr machen wollten, als die Materie ihnen erlaubte, und doch eben dadurch so viel machten, daß wir mit einer angestrengten und ausgebildeten Geisteskraft ihr Verdienst kaum zu erkennen vermögen.[19]

In Goethes später und stark ins Symbolische gewendeten Erzählung *Novelle* entwickelt sich die Kunst im Symbol des Knaben, der einem entflohenen Löwen, abwechselnd auf der Flöte spielend und ein Lied singend, einen Dorn aus der Tatze entfernt, aus dem fiktiven Material aller Gegebenheiten (der alten ursprünglichen Burg auf dem Gipfel eines Granitfelsens, dem der Stadt zugewandten Schloss, der Mühle, der Kirche, dem französischen Garten und der Stadt selbst), die sie schließlich hinter sich zurücklässt.[20] Diese Entwicklung ist nicht nur eine historische, sondern auch ein qualitativer Fortschritt, der in der Dichtung, repräsentiert durch Flötenlied und Gesang, gipfelt und von der Materialität der Natur, hier des Felsens, ausgeht. Auf einer Zeichnung verdeutlicht der Fürst zu Beginn der *Novelle* den Ursprung dieses Vorgangs, auch wenn die Burg für eine überwundene Vergangenheit steht:

> Hier, wo man, den Hohlweg durch die äußern Ringmauern heraufkommend, vor die eigentliche Burg gelangt, steigt uns ein Felsen entgegen von den festesten des ganzen Gebirgs; hierauf nun steht gemauert ein Thurm, doch niemand wüßte zu sagen wo die Natur aufhört, Kunst und Handwerk aber anfangen.[21]

19 WA I, 47, S. 64 f.

20 Diese Einordnung folgt Michael Mandelartz: Vom Gestein zur Poesie. Zum Verfahren der Steigerung in Goethes Novelle. In: Herder-Studien, hg. von der Herder-Gesellschaft Japan, 5. Band 1999, S. 127 ff., allerdings nur hinsichtlich der Darstellung des Prinzips der Steigerung. Mandelartz' Deutung berücksichtigt die Bedeutung der Religion nicht und überbetont den Aspekt der Gewalt.

21 WA I, 18, S. 318 f.

Hier wird in symbolischer Erzählweise auch für die Poesie das ausgeführt, was bereits in *Material der bildenden Kunst* anklingt: »Gegenüber einer idealistischen Ästhetik betont Goethe in der *Novelle* die symbolische Bedeutung des Materials und relativiert das Gewicht von Ideen im Verhältnis zu der sich an dieser anlagernden Einbildungskraft.«[22]

Neben den eine Materialästhetik vorwegnehmenden Gedanken Goethes zwischen 1788 und 1828 finden sich in der Literatur des 19. Jahrhundert ähnliche dieser Kunstauffassung zugewandte Aussagen, so unter anderem auch bei Georg Büchner, insbesondere im berühmten Kunstgespräch in der Erzählung *Lenz*:

> Über Tisch war Lenz wieder in guter Stimmung, man sprach von Literatur, er war auf seinem Gebiete; die idealistische Periode fing damals an, Kaufmann war ein Anhänger davon, Lenz widersprach heftig. Er sagte: Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon, doch seien sie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten. Er sagte: Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll, und wir können wohl nicht etwas Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen. Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen. Übrigens begegne es uns nur selten, in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe manchmal entgegen. Alles übrige kann man ins Feuer werfen. Die Leute können auch keinen Hundsstall zeichnen. Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen.[23]

Dass es sich dabei nicht allein um eine Aussage der Figur Lenz (rekurrierend auf die Kunstauffassung von J. M. R. Lenz) handelt, zeigen

22 Franck Hofmann: Materialverwandlungen. In: Andreas Haus, ders. und Änne Söll (Hg.): Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Berlin 2000, S. 33. Mit der Referenz auf das Material besteht – gerade auch bei Goethe – eine Referenz zur Realität.

23 Georg Büchner: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden. Band 1: Dichtungen. Hg. von Henri Poschmann. Frankfurt a. M. 1992, S. 233 f.

Parallelstellen in Büchners Werk.[24] Deutlich wird eine antiidealistische Haltung, ein Plädoyer für eine Kunst »nach der Natur«, die sich dementsprechend nach den materiellen Gegebenheiten richtet – und damit gegen eine Kunst, die die Welt zeigt, wie sie sein sollte, und die Figuren von Menschen zu Marionetten an den Fäden des Autors degradiert. Büchner postuliert »mit seinen kunstkritischen ›Holzpuppen‹ ex negativo die vorurteilslose Orientierung des Dichters an der Wirklichkeit der Natur und des Menschen, seine ästhetischen Ansichten von einer moralischen Position aus vertretend, die das Gefühl des Lebendigseins als ›das einzige Kriterium in Kunstsachen‹ […] akzeptiert«.[25]

Während Büchner aus der Nähe zur Goethezeit die Moderne vorwegnimmt, häufen sich um die Wende zum 20. Jahrhundert die literarischen materialästhetischen Aussagen. Ein kleines Beispiel von Hugo von Hofmannsthal sei dazu angeführt. In *Poesie und Leben* (1896) vertritt er die Überzeugung,

> daß das Material der Poesie die Worte sind, daß ein Gedicht ein gewichtloses Gewebe aus Worten ist, die durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt, indem sie die Erinnerung an Sichtbares und Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen.[26]

Dazu bemerkt Heinz Hiebler: »Diesem Bewußtsein liegt ein Begriff der Materialität zugrunde, der im wesentlichen noch seine eigene Substanzlosigkeit beschwört.« Dieses »an der Grenze zur Metaphysik angesiedelte Verständnis der Poesie und ihrer ›substanzlosen Ma-

24 Nicht nur werden Marionetten, Holzpuppen und »hölzerne Kopien« bedeutungsgleich in *Dantons Tod* verwendet, auch in den Briefen an die Eltern finden sich Stellen mit gleicher Ausrichtung. Vgl. Rudolf Drux: »Holzpuppen«. Bemerkungen zu einer poetologischen ›Kampfmetapher‹ bei Büchner und ihrer antiidealistischen Stoßrichtung. In: Georg Büchner Jahrbuch (1999) hg. von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer. Berlin, New York 1999, S. 237 ff. Vgl. dazu den Brief vom 28. 7. 1835. Georg Büchner: Sämtliche Werke, Band 2: Schriften, Briefe, Dokumente, S. 409 ff.

25 Drux (1999), S. 253.

26 Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller. Band 1: Reden und Aufsätze. 1891–1913. Frankfurt a. M. 1979, S. 15 f.

terialität‹« ist letztlich eine »psychophysische Sichtweise des Lebens wie der Kunst«, die sich der Tendenz nach »gegen den analytisch zergliedernden Blick der Schrift richtet«. Damit ist Hofmannsthals Materialästhetik von der Rilkes, die auf die Materialität der Farben bei Cézanne rekurriert, und im Folgenden vorgestellt wird, zu unterscheiden, wie auch von der Benns, der einerseits ein ähnliches »an der Grenze zur Metaphysik angesiedeltes Verständnis der Poesie« besitzt,[27] aber nicht (wie zu sehen sein wird) mit einem im Verständnis Hofmannsthals (in der Interpretation Hieblers) »substanzlosen« Material arbeitet, sondern z. B. die materiale Eigenschaft der Sprache, die sich in ihrem Klang zeigt, zum Gegenstand seiner Dichtung macht, wenn er in der berühmtesten Rönne-Assoziation mit dem Namen der Zigarette »Maita« »Malta« assoziiert.

Bei Hofmannsthal, wie auch bei einigen anderen Autoren, werden diese Aussagen zum Material in der Regel durch den intellektuellen Umgang mit einem anderen Medium hervorgerufen, zumeist dem der Bildenden Kunst, der Malerei. Hier geben die Überlegungen Rainer Maria Rilkes zur Kunst Cézannes, die unmittelbar in seinen Roman *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* fließen, ein weiteres Dokument. In den nachträglich sogenannten *Briefen über Cézanne*, die während des Schreibprozesses am *Malte* entstanden, verdeutlicht Rilke, dass es ihm dabei um einen Wandel in der Kunst überhaupt geht, weniger um Fragen der Entwicklung in der Malerei: »Es ist gar nicht die Malerei, die ich studiere […]. Es ist die Wendung in dieser Malerei, die ich erkannte, weil ich sie selbst eben in meiner Arbeit erreicht hatte oder doch irgendwie nahe an sie herangekommen war, seit lange wahrscheinlich auf dieses Eine vorbereitet, von dem so vieles abhängt.«[28] Mit dieser Wendung sind, so Sabine Schneider, die »kopernikanische Blickwende gegen die Subjektzentriertheit in den Bildern«, in denen Cézanne schließlich die Gestaltungsmöglichkeiten des Kubismus vorwegnimmt, zudem die Wendung »zum Darstellen der Darstellung«, also auch ein Rückgriff auf das poetische Instrumentarium der Romantik, dem »die Rückwendung auf die Bedingungen des künstlerischen Materials« gleichkommt, und schließlich »die

27 Alle Zitate von Heinz Hiebler: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg 2003, S. 214.

28 Rainer Maria Rilke: Werke. Bd. 4: Schriften. Hg. von Manfred Engel u. a. Frankfurt a. M. 1996, S. 622.

Emanzipation vom fremden Medium des Bildes und Zuwendung zum eigenen Sprachmaterial« gleichermaßen formuliert.[29] Der Aspekt der Materialästhetik wird dabei (und damit ist man fast bei Goethe und dessen *Farbenlehre* und den verwandten Farbkreisen Philipp Otto Runges) an anderer Stelle deutlich:

> Ich wollte aber eigentlich noch von Cézanne sagen: daß es niemals noch so aufgezeigt worden ist, wie sehr das Malen unter den Farben vor sich geht, wie man sie ganz allein lassen muß, damit sie sich gegenseitig auseinandersetzen. Ihr Verkehr untereinander, das ist die ganze Malerei. Wer dazwischenspricht, wer anordnet, wer seine menschliche Überlegung, seinen Witz, seine Anwaltschaft, seine geistige Gelenkigkeit irgend mit agieren läßt, der stört und trübt schon ihre Handlung.[30]

Diese Wendung zum Material überträgt Rilke schließlich auch auf das Material seiner Dichtung, auf das Sprachmaterial. Konsequent durchgeführt wird dieses ästhetische Verfahren bei seinen *Neuen Gedichten* (1907) und *Der neuen Gedichte anderer Teil* (1908), speziell den Ding-Gedichten. Steht dort wirklich der lyrisch evozierte dingliche Gegenstand im Zentrum der sprachlichen Konstruktion? Denn es sieht so aus, als ließe sich auch folgende Aussage Rilkes verstehen als Hinwendung zur Materialität der Sprache als dem eigentlichen Stoff, der das Gedicht prägt, wenn er in einem Brief an seinen Verleger anmerkt, dass die Titel der *Neuen Gedichte* zwar einen Gegenstand anführen, im lyrischen Text jedoch etwas anderes verhandelt wird und daher bittet: »Wenn ich einen Wunsch äußern dürfte, so wäre es der: zu versuchen, ob nicht der Titel wenigstens der größeren oder wichtigeren Gedichte auf der rechten Seite eigener leerer Blätter angebracht werden könnte […] Das Gedicht wird dadurch – so scheint es mir – besser angemeldet, und es fängt mit sich selber an, was ihm so sehr angemessen ist.«[31] Strukturalistische Deutungen der

29 Vgl. Sabine Schneider: Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900. Tübingen 2006, S. 98. Der dort analysierten »Wendung zum Material« bei Rilke und Hofmannsthal folgt diese Arbeit im Fall Rilkes.

30 Rainer Maria Rilke. Schriften (1996), S. 627 f.

31 So im Brief an Anton Kippenberg vom 27. 7. 1907. In: Rainer Maria Rilke: Briefe an seinen Verleger 1906–1926. Bd. 1. Wiesbaden 1949, S. 27.

Neuen Gedichte durch Paul de Man[32] oder David Welberry[33] betonen die Rhetorizität dieser Gedichte, die damit weniger auf die im Titel der Gedichte angekündigten Dinge, als auf ihre eigene sprachliche Performanz verweisen. Das vorgefundene und schöpferisch zu bearbeitende Material ergibt sich also nicht durch den »angemeldeten« Gegenstand, sondern aus der Sprache selbst. Und zu dem Gedicht *Gazelle* aus den *Neuen Gedichten* stellt Rilke selbst den Bezug zur Malerei, speziell wieder zum Werk Cézannes her:

Die Gazelle
Gazella Dorcas

Verzauberte: wie kann der Einklang zweier
erwählter Worte je den Reim erreichen,
der in dir kommt und geht, wie auf ein Zeichen.
Aus deiner Stirne steigen Laub und Leier,

und alles Deine geht schon im Vergleich
durch Liebeslieder, deren Worte, weich
wie Rosenblätter, dem, der nicht mehr liest,
sich auf die Augen legen, die er schließt:

um dich zu sehen: hingetragen, als
wäre mit Sprüngen jeder Lauf geladen
und schösse nur nicht ab, solang der Hals

das Haupt ins Horchen hält: wie wenn beim Baden
im Wald die Badende sich unterbricht:
den Waldsee im gewendeten Gesicht.[34]

32 Paul de Man: Tropen (Rilke). In: Ders.: Allegorien des Lesens. Frankfurt a. M. 1979, S. 52 ff. Dazu eine plausible Kritik, sich allein auf den Tropus des Chiasmus festzulegen, wie in de Mans Deutung vollzogen: Anke Bosse: »Auch die sternische Verbindung trügt«. Aspekte der Rilke-Lektüre Paul de Mans. In: Germanistische Mitteilungen (54) 2001, S. 89 ff.

33 David Welberry: Zur Poetik der Figuration beim mittleren Rilke: ›Die Gazelle‹. In: Eugen Schwarz (Hg.): Zu Rainer Maria Rilke. Stuttgart 1983, S. 125 ff.

34 Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1974, S. 506.

Rilke unterstreicht selbst, dass dieses Gedicht dem Kunstanspruch und/oder der Kunstauffassung Cézannes am nächsten kommt, wenn er in den *Briefen über Cézanne* notiert:

> Daran, wieviel Cézanne mir jetzt zu tun gibt, merk ich, wie sehr ich anders geworden bin. Ich bin auf dem Wege, ein Arbeiter zu werden, auf einem weiten Wege vielleicht und wahrscheinlich erst bei dem ersten Meilenstein; aber trotzdem, ich kann schon den Alten begreifen […]. Ich war heute wieder bei seinen Bildern; es ist merkwürdig, was für eine Umgebung sie bilden. […] Als ob diese Farben einem die Unentschlossenheit abnähmen ein für allemal. Das gute Gewissen dieser Rots, dieser Blaus, ihre einfach Wahrhaftigkeit erzieht einen […]. Man merkt auch, von Mal zu Mal besser, wie notwendig es war, auch noch über die Liebe hinauszukommen; es ist ja natürlich, daß man jedes dieser Dinge liebt, wenn man es macht; zeigt man das aber, macht man es weniger gut […]. Dieses Aufbrauchen der Liebe in anonymer Arbeit, woraus so reine Dinge entstehen, ist vielleicht noch keinem so völlig gelungen wie dem Alten […]. Kann du dir denken, wie das ist und wie man das an ihm erlebt? Ich habe die ersten Korrekturen von der Insel. In den Gedichten sind instinktive Ansätze ähnlicher Sachlichkeit. Die »*Gazelle*« lasse ich auch stehen; sie ist gut. […][35]

Die Wirkung der Farben Blau und Rot in Cézannes Gemälden, die durch Sachlichkeit im künstlerischen Ausdruck entstanden sind, scheint mit der Wirkung von Rilkes Gedicht nach dessen eigener Meinung wenigstens ansatzweise zu korrelieren. Das scheint wichtiger zu sein als die darstellende Nachahmung des Dinges, hier der Gazelle. Denn was bleibt im Gedicht von ihr übrig? Sabine Schneider interpretiert diesen materialen Zusammenhang zwischen angekündigtem Ding und dessen sprachlicher Ausführung im lyrischen Text so: »Die Gazelle, deren Existenz den Vergleichen der Liebeslieder entspringt, ist die leibgewordene Flucht des imaginativen Bildes in die Zeichenlabyrinthe der Sprache. Das Dinggedicht ist poetologisch raffiniert, insofern es den scheinbar phänomenologischen eigenen

35 Rainer Maria Rilke. Schriften (1996), S. 616 f.

Anspruch, die vom Titel geweckte Dingerwartung, dekonstruiert.«[36] Die Hinwendung in der Darstellung geht damit deutlich in die Richtung, die Möglichkeiten des zur Verfügung stehenden Materials, also der lyrischen Sprache, auszuloten. Die Voraussetzung für ein Montageverfahren ist damit gegeben: die Handhabe eines in neue (literarische, soziale usw.) Kontexte zu überführenden Materials.

Dabei entfällt die Denotation – also die Referenz des sprachlichen Konstrukts, dessen Materialität von Dichtern erkundet und zum (nicht alleinigen) Thema ihrer Texte erkoren wird – keineswegs vollständig. Indem man das Potenzial der Referenz auf den Rezipienten überträgt, könnte eine für dieses Problem adäquate Definition hergeleitet werden: Denotation bedeutet Anschlussfähigkeit des Gelesenen mit der subjektiv erlebten Realität – somit enthält ein literarischer Text, der diese Anschlussfähigkeit bietet, einen realistischen Anteil.[37]

Es ist gefährlich, weiterhin beispielsweise Benns Rezeptionslenkung zu folgen, wenn dessen Aussage von 1919 für absolut genommen wird – und die in die vereinfachte Argumentation, dass dem Dichter nur das sprachliche Material, nicht jedoch Nachahmung der Wirklichkeit möglich sei, sich bestens fügt: »Mich sensationiert eben das Wort ohne jede Rücksicht auf seinen beschreibenden Charakter rein als assoziatives Motiv und dann empfinde ich ganz gegenständlich seine Eigenschaft des logischen Begriffs als den Querschnitt durch kondensierte Katastrophen.« (SuS, S. 153 f.) Wenn also z. B.

36 Sabine Schneider (2006), S. 239. Monika Fick widerspricht dieser Deutung, indem sie betont: »Der Zeichencharakter der sinnlichen Wahrnehmung ist für ihn nun keineswegs ein Anlass, sie als chimärisch, illusorisch, ohne entsprechende Wirklichkeit einzustufen, im Gegenteil: Dass die Sinnesempfindungen Zeichencharakter besitzen, entfesselt für Rilke die künstlerische Aufgabe, nämlich die Zeichen und Äquivalente für die verborgenen Seiten der Wirklichkeit zu finden, sie dadurch sichtbar zu machen. […] Dass die poetischen Bilder und Zeichen – ›Reim‹, ›Laub und Leier‹ – niemals die Ebene des Indirekten verlassen können, ist von Anfang an signalisiert; aber die metaphorische Sprache eröffnet einen neuen Bezug zu dem, wofür hier Äquivalente und Gleichnisse gefunden wurden.« Monika Fick: Zeichensprache – »Die Gazelle« (2006). http://susy.germlit.rwth-aachen.de/literatur/fiktlit1900/rilke/zeichensprachegazelle/index.html (14. 5. 2013).

37 So wird in Rilkes Konstruktion die Erwartung an das Ding-Gedicht tatsächlich destruiert, wie Sabine Schneider betont, durch eine aus der Wendung zum Material gefundene neue Weise des lyrischen Sprechens (hier: die Hinwendung zur Metapher) wird Denotation jedoch wieder ermöglicht – wenn auch indirekt.

Fred Lönker[38] ganz im Sinne der Argumentation dieses Material-Kapitels formuliert: »Das Gedicht soll nicht eine vorgängige Realität irgendwie poetisch darstellen, sondern vielmehr Sinn und Bedeutung eben der Worte entfalten, in denen es seinen Ursprung hat.«[39] Unter dieser Voraussetzung darf nicht davon ausgegangen werden, dass grundsätzlich jeder Text ohne Denotation auskommt, weil Denotation offenbar grundsätzlich zum materiellen Konzept von Sprache dazugehört.

Aber im Hinblick auf Rilkes neuartige aus der Materialität der Kunst und Sprache entstandene Schreibweise ist es vielleicht kein Zufall, dass ausgerechnet er mit den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) einen Roman verfasst, der als Erzähltechnik das Verfahren der Montage von nur lose zusammenhängenden Textpassagen wählt. »Das Montageverfahren des Romans, das auf Arrangements beruht, in denen sich die Einzelteile durch ihre Konstellation mit unkonventioneller Bedeutung aufladen, hebt jegliches kausal verknüpfende, epische Kontinuum auf.«[40]

Auch bei Kurt Schwitters findet sich eine Hinwendung zum Material der Sprache. In seinem poetologischen Dada-Manifest *Konsequente Dichtung* von 1924 vertritt er eine entsprechende Ästhetik:

> Nicht das Wort ist ursprünglich Material der Dichtung, sondern der Buchstabe. Wort ist:
> 1. Komposition von Buchstaben.
> 2. Klang.
> 3. Bezeichnung (Bedeutung).
> 4. Ideenassoziationen.[41]

Diese Ausrichtung auf das Material verwundert bei einem in Literatur und bildender Kunst gleichermaßen beheimateten Schwitters

38 Vgl. Fred Lönker (Hg.): Erläuterungen und Dokumente. Gottfried Benn. 10 Gedichte. Stuttgart 2010.

39 Ebd., S. 9.

40 Dorothea Lauterbach: Rainer Maria Rilke – ›Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹ In: Kindlers Literatur Lexikon. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart, Weimar 2009. Zitiert nach www.kll-online.de (18.9.2012).

41 Kurt Schwitters: Das literarische Werk. Bd. 5. Manifeste und kritische Prosa; Nachträge zu den Bänden 1–4. Hg von Friedhelm Lach. Köln 1981, S. 190.

wenig, die Erkenntnisse aus dem Umgang mit den Materialien in der Kunst fließen ähnlich wie bei Rilke in die Literatur ein, hier in dem Versuch, die Möglichkeiten und Grenzen des Ursprungsmaterials, des Buchstabens als kleinster Einheit (ohne zwischen Graphem und Morphem zu unterscheiden), auszuloten und so zum »Kern« einer literarischen Äußerung zu kommen. Ähnlich verhält es sich mit Hugo Balls Vortrag im Züricher »Cabaret Voltaire« vom 14.7.1916, den er *Das erste dadaistische Manifest* nannte. Dort kündigte Ball an, die Sprache von allem »Schmutz« zu befreien und so das Eigentliche der Poesie freizulegen:

> Ich lese Verse, die nichts weniger vorhaben als: auf die konventionelle Sprache zu verzichten, ad acta zu legen. […] Ich will keine Worte, die andere erfunden haben. Alle Worte haben andre erfunden. Ich will meinen eigenen Unfug, meinen eigenen Rhythmus und Vokale und Konsonanten dazu, die ihm entsprechen, die von mir selbst sind. […] Da kann man nun so recht sehen, wie artikulierte Sprache entsteht. […] Ein Vers ist die Gelegenheit, allen Schmutz abzutun. […] Diese vermaledeite Sprache, an der Schmutz klebt […]. Das Wort will ich haben, wo es aufhört und wo es anfängt. […] Jede Sache hat ihr Wort, aber das Wort ist eine Sache für sich geworden. Warum soll ich es nicht finden? Warum kann der Baum nicht »pluplusch« heißen? und »plupplubasch«, wenn es geregnet hat? […] Das Wort, meine Herren, das Wort ist eine öffentliche Angelegenheit ersten Ranges.[42]

Allerdings muss eingeschränkt werden, dass die Aussagen von Schwitters und Ball zwar Ähnlichkeiten aufweisen, die radikale Materialästhetik, die Schwitters vertritt und in seinen optischen Buchstabengedichten praktiziert, ist Hugo Ball jedoch fremd. In seinem ebenfalls im Cabaret Voltaire gehaltenen Vortrag *Kandinsky* vom 7.4.1917 wird der Fokus auf den geistigen Aspekt in der Kunst ge-

42 Hugo Ball: Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften. Hg. von Hans Burkhard Schlichting. Frankfurt a.M. 1984, S. 40. Dort findet sich auch ein Seitenhieb gegen den typischen Spießer, den Herrn Schulze, dessen Worte nur zweieinhalb Zentimeter haben und daher keine Schwingungen erzeugen können. »Schulze« wird als Synonym für einen kleinbürgerlichen Spießer ebenso bei Carl Einstein und Gottfried Benn verwendet.

legt. Bevor er auf den Maler selbst eingeht, zeichnet er ein Szenario des historischen Ortes, an dem sich die Kunst befindet. Dort ist die Welt entgöttert und, Nietzsches Gedanken folgend, Religion, Wissenschaft und Moral sind als Angstreaktionen primitiver Urvölker entlarvt. In dieser Zeit stellen sich die Künstler selbst infrage:

> Wie können sie noch nützlich sein, oder versöhnlich, oder beschreibend oder entgegenkommend? Sie lösen sich ab von der Erscheinungswelt, in der sie nur Zufall, Unordnung, Disharmonie wahrnehmen. Sie verzichten freiwillig auf die Darstellung von Naturalien, die ihnen von allem Verzerrten das Verzerrteste scheinen. Sie suchen das Wesentliche, Geistige, noch nicht Profanierte, den Hintergrund der Erscheinungswelt, um dies, ihr neues Thema, in klaren, unmißverständlichen Formen, Flächen und Gewichten abzuwägen, zu ordnen, zu harmonisieren. Sie werden Schöpfer neuer Naturwesen, die kein Gleichnis haben in der Welt. Sie schaffen Bilder, die keine Naturnachahmung mehr sind, sondern Vermehrung der Geheimnisse.[43]

Dieser auch auf Kandinskys Essay *Über das Geistige in der Kunst* verweisende Vortrag vertritt deutlich den Primat des Geistigen über das Material und ist damit den nachidealistischen Strömungen wie dem Neukantianismus näher als z. B. der Phänomenologie oder in der Kunst den europäischen Futuristen, oder in diesen Beispielen: Schwitters. Thomas Homscheid analysiert sicherlich ganz zutreffend, dass Balls Versuch, die Sprache(n) der Kunst neu zu erfinden – denn genau das fordert er in beiden Züricher Reden – also die »Autonomie der Sprache durch ihre übersteigerte Arbitrarität«[44] aus den gesellschaftlichen Sprachkonventionen zu befreien, die Ball als »Schmutz« bezeichnet, nur der (verzweifelte) Wunsch ist, das autonome Autorensubjekt vor der Einsicht in die materialen Gesetzmäßigkeiten der Sprache zu retten.

Eine Ästhetik, die ihren Blick auch auf den am Material orientierten Prozess der Herstellung eines Werkes lenkt, steht natürlich im Ge-

43 Ebd., S. 44.
44 Thomas Homscheid: Interkontextualität. Ein Beitrag zur Literaturtheorie der Neomoderne. Würzburg 2007, S. 15.

gensatz zum Konzept der »Materialvernichtung« im Kunstwerk, das etwa Monika Wagner[45] erörtert. Sie führt dabei die gegensätzlichen Positionen und teilweise hier exemplarisch aufgeführten Beispiele Goethes auf der einen, Schillers auf der anderen Seite an und die in völliger Gegnerschaft zur Materialität der Kunst stehende Haltung Hegels bis hin zu Schlegel:

> Friedrich Wilhelm Schlegel schließlich, den Fritz Burger in seiner *Einführung in die moderne Kunst* 1917 als Ziehvater der neuesten Tendenzen abstrakter Kunst zitiert, habe über den »klassischen Dichter« gesagt, er »gehe im Stoff auf, der romantische schwebt als souveräne Persönlichkeit über ihn, er vernichtet den Stoff durch die Form. In ihr realisiert sich das ›Ich‹.« Diese romantische Position schien sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf der Ebene der Bildkünste zu wiederholen.[46]

Dies lässt sich im Hinblick auf Gottfried Benns Werk in zweierlei Hinsicht bedenken: Zum einen ist die Frage des Materials in der Montagekunst, zu der schließlich auch viele Texte Benns gezählt werden, von eminenter Bedeutung, zum anderen stellt er selbst sein montierendes Verfahren als eines der Materialvernichtung dar. Neben dem Problem des Materials in der Kunst und speziell der Literatur ist für eine Auseinandersetzung mit Benns Werk die Frage nach der Verwendung des Materials in der Montage zu diskutieren.

3. ›Montage‹

Dazu wird zuerst die bereits im Zusammenhang mit Hofs Arbeit im vorigen Kapitel herangezogene Definition des Begriffs durch Victor Žmegač vorgestellt, um nach einem Exkurs in die Literaturgeschichte zusammen mit Hanno Möbius' Überlegungen zur Montage exem-

45 Monika Wagner: Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung. In: Haus/Hofmann/Söll (2000), S. 109–121.

46 Ebd., S. 113. Monika Wagner hält eine Trennung zwischen den Begriffen »Stoff« und »Material« (vgl. ebd., S. 120) für unnötig. Hier muss er jedoch dringend aufrechterhalten werden, weil »Stoff« leicht mit »Sujet« oder »Thema« in der Literatur verwechselt werden kann.

plarisch auf Benns Werk einzugehen und verschiedene Aspekte der Intertextualität[47] zu diskutieren. Dabei wird die Frage nach Intertextualität, Montagekunst und Moderne abschließend zu erörtern sein, um schließlich den Begriff der Montage vom Begriff ›Einfluss‹ zu unterscheiden.

So ist nach Žmegač der Oberbegriff ›Montage‹. ›Collage‹ stellt eine Sonderform des Phänomens dar. Er stellt fest, dass Montage

> […] untrennbar mit dem Gebrauch von »Fertigteilen« verknüpft ist, d. h. mit Materialien (in der Literatur: mit fremden Texten oder Textteilen), die dann Segmente des neu erstellten Textes (Werkes) sind. Montage sollte man dann das Verfahren nennen, fremde Textsegmente in einen eigenen Text aufzunehmen, sie mit eigenem zu verbinden bzw. zu konfrontieren. […] Der Begriff ›Zitat‹ sollte für die Fälle vorbehalten bleiben, wo der fremde Text als solcher ausdrücklich gekennzeichnet ist, wie etwa in Eliots »The Waste Land«.[48]

Darüber hinaus muss zwischen der verdeckten und der offenen Montage fremden Materials unterschieden werden. Beispiele für die verdeckte, Žmegač nennt es die »integrierende« Montage, sind in Büchners *Dantons Tod* (in diesem Zusammenhang ist jedoch *Leonce und Lena* als Montagetext interessanter) oder in den Werken Thomas Manns zu finden. Um eine stilistische Kohärenz im Text zu erhalten, sieht er die erlebte Rede oder den inneren Monolog für diese Art der Montage als ideale narrative Perspektive. Die offene Montage, die eben diese Kohärenz des Textes sprengen soll (meist in Collagetexten), zielt auf die Freilegung der Machart des Textes, ein typischer Programmpunkt in der Poetologie der Romantik, oder auf einen »Erkenntnisschock« bzw. Verfremdungseffekt. Dabei spricht Žmegač ein rezeptionsästhetisches Problem an: Die offene Montage

47 Hier nicht im spezifischen Sinne Julia Kristevas oder als Dialogizität bei Bachtin, sondern ganz unsystematisch in dem Befund, dass durch Montage, Collage oder Zitat eine Beziehung zwischen zwei oder mehreren Texten entsteht.

48 Victor Žmegač: Montage/Collage. In: Dieter Borchmeyer und Victor Žmegač: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen 1994, S. 286. Im Zitat wurde die Definition des Begriffes ›Collage‹ ausgelassen, weil der im Zusammenhang mit Benns Werk von untergeordnetem Interesse ist.

eröffnet auch immer den Blick auf die Fremdtexte und erweitert so den inneren Bedeutungszusammenhang. Dies – so muss man hinzufügen – gilt aber ebenso für die verdeckte Montage und das ausgewiesene Zitat, beide Techniken verwendet Benn mit Vorliebe und die sich daraus ergebende Problematik soll im Folgenden exemplarisch dargestellt werden. Man kann dabei auch auf die von Hof aufgeworfene Behauptung rekurrieren, dass z. B. die Rönne-Prosa ohne Kenntnis des Materials zu verstehen ist. Wie aber auch ein ausgewiesenes Zitat einen vielleicht gar nicht so beabsichtigten Kontext eröffnen kann, ist an Benns spätem materialästhetischen Gedicht *Satzbau* zu zeigen.

Žmegačs Fokus liegt naturgemäß auf der Montagetechnik in der Moderne, im Zusammenhang mit Benn wird diese literarische Technik häufig auch als charakteristisch für die Moderne bezeichnet. Das Aneinanderfügen von fremden Materialien ist jedoch ein poetisches Verfahren, das (mindestens) bis in die Antike zurückreicht. Neben dem Gesellschaftsspiel des ›Cross-Reading‹, das in anderer Form als »kursorisches Lesen« im Zusammenhang mit Benn noch einmal zu diskutieren sein wird, ist hier mit besonderem Nachdruck die poetische Gattung des ›Cento‹ zu nennen.

Der Begriff Cento leitet sich aus dem Altgriechischen,[49] κέντρων, τὸ, ab. ›Kentron‹ bedeutet Stachel, Stachelstab, bezeichnet aber auch ein Handwerkszeug (lat. ›centrum‹), das beim Ziehen der Kreislinie den Mittelpunkt markiert, oder das aus Lappen und Flicken mit Hilfe eines Stachels Zusammengesetzte, Zusammengestichelte, das in der frühesten Form im übertragenen Sinn auf die Textquelle des Werkes Homers bezogen Ὁμηρικοὶ κέντρωνες heißt. Als literarische Form bezeichnet der Begriff damit, wie der übertragene Name verdeutlicht, ursprünglich Gedichte, die aus einzelnen, ganzen und halben homerischen Versen zusammengesetzt sind, auch ὁμηρόκεντρα genannt.

Auch beim literarischen Cento, der in der frühen Form als Gedicht, später auch in Prosa erscheint, dem Flickwerk, wird der Begriff von der Nadel hergeleitet, mit dem das Textil zusammengenäht wird. Das Wort weist also nicht auf den Gegenstand hin, sondern

49 Diese Begriffsherleitung ist ausführlicher als die bei Verweyen/Witting (s. u.), deren Artikel zum Cento als grundlegend für das Phänomen von Montage und Zitat in der Literaturgeschichte seit der Antike angesehen werden kann.

auf das Werkzeug (mitsamt der mit ihm ausgeübten Tätigkeit), mit dem der zusammengenähte Lappen hergestellt wird, der wiederum als Sprachbild[50] für eine literarische Gattung fungiert. Somit ist der Gattungsname für die früheste bekannte literarische Form der Montagekunst ein herausragendes und charakteristisches Beispiel für die Materialität der Sprache.

Theodor Verweyen und Gunther Witting grenzen in ihrem Artikel über den Cento[51] das philologische Werkzeug zur Untersuchung von intertextuellen Bezügen vom sprachphilosophischen Begriff der »intertextualité«, wie ihn Julia Kristeva prägt, ab. Ihre Begründung, wieso sie dies tun, wird wegen ihrer Prägnanz hier ausführlich zitiert. Wenn ein Phänomen, so ihr Ansatz, wie die Zitatmontage von Bachtins Überlegungen zur Dialogizität in Dostojewskis Romanen bis zu Kristevas Allgemeinbegriff der Intertextualität ausgeweitet wird, verliert er seine philologische Brauchbarkeit:

> Solche Begriffsexpansionen fordern freilich auch ihren Preis: er liegt nicht allein darin, daß der deskriptive Gehalt des Terminus weitgehend verspielt wird, sondern kann auch zur Folge haben, daß seine vermeintliche Modernität oder Universalität ein bereits in der älteren Literaturkritik und -wissenschaft vorliegendes und durchaus verwendbares Inventar verdrängt. Mehr noch, wie Nietzsches Universalisierung des Metaphernbegriffs für die Theorie der Metapher eher hinderlich als förderlich ist, so haben auch die Bachtin-Rezeption und ihre Folgen nicht das erbracht, was eigentlich zu erwarten gewesen wäre: nämlich eine Vielzahl differenzierter Untersuchungen gerade der elementaren Verfahren der Bezugnahme auf fremde Texte.[52]

Denn das Phänomen der Intertextualität ist im Cento bereits derart hinlänglich ausgeprägt, wie die beiden Autoren zeigen, dass es widersinnig ist, dabei von einem typisch modernen Charakteristikum der Literatur des 20. Jahrhunderts zu sprechen. Auch Textformen, in de-

50 Das Problem der Metapher wird anhand eines Beispiels aus dem Text *Gehirne* erörtert.

51 Theodor Verweyen, Gunther Witting: Der Cento. Eine Form der Intertextualität von der Zitatmontage zur Parodie. In: Euphorion 87 (1993), S. 1 ff.

52 Ebd., S. 1 f.

nen der Anteil an Fremdmaterial den an Eigenem deutlich überwiegt, aber trotzdem »integrativ« (Žmegačs Definition) wirken und einen stilistisch kohärenten Text bilden, kennt die Literaturgeschichte seit Langem.

An den Beispielen eines Emblemkommentars Julius Wilhelm Zincgrefs (1591–1635) stellen Verweyen/Witting den Zusammenhang von Zitat und Eigenleistung dar. Zincgref tritt dabei hinter die Autorität des Zitierten zurück, fungiert jedoch gleichsam als Organisator des Textes. In der Vorrede beruft er sich dabei auf Justus Lipsius (1547–1606), ohne diese wichtige Quelle (im Gegensatz zu allen anderen) anzugeben. Lipsius wiederum, der ebenfalls das Montageverfahren des Cento verwendet, stellt fest, dass zwar der Gegenstand, von dem sein Buch handelt, nicht neu sei, seine Darstellungsweise hingegen sehr wohl: »Die Konzeption und Konstruktion des Gedankengebäudes, das Finden (inventio) und Ordnen (ordo) der Gesichtspunkte und Gedanken sei ganz von ihm; die Worte und Sentenzen aber habe er mannigfach aus alten Schriftstellern zusammengesucht, und zwar größtenteils von den Historikern als der Quelle politischer Klugheit.«[53] Verweyen und Witting kommen zu dem Schluss, dass der Cento eigentlich im strengen Sinne *keine Gattung* ist, sondern *eine Schreibweise*. Dabei ist der Cento bei Zincgref und Lipsius so gestaltet, dass sie die einmontierten Textpassagen als Autorität anerkennen. Eine ähnliche Definition des Cento liefern sie auch anhand eines Zitats aus Robert Burtons *The Anatomy of Melancholy,*[54] das ihrer Meinung nach dann in die Krise gerät, als das Verfahren die Autorität der Quelle nicht mehr anerkennt, sondern durch die Wahl des Kontextes ins Komische wendet, weil der neue Kontext den Originaltext zur Persiflage mutieren lässt.

Exemplarisch und von einiger literaturhistorischer Bedeutung ist ein Cento, der die Argumentation der beiden Autoren besonders hätte untermauern können und daher an dieser Stelle angeführt wird: Im berühmten Brief Goethes an Herder von Mitte Juli 1772 aus Wetzlar findet sich ein Cento aus Pindar-Versen. Die Äußerungen des jungen Goethe bezeugen seine Lektüre antiker Autoren, jedoch vor allem Pindars, die ihn schließlich zu *Wanderers Sturmlied* anregt

53 Ebd., S. 8.
54 Vgl. ebd., S. 17.

und für die Genie-Ästhetik des Sturm-und-Drang von zentraler Bedeutung ist. Schließlich ging es darum, das Regelwesen der zu jener Zeit nachwirkenden Rokoko-Literatur zu überwinden. Von Johann Georg Hamann ging der entscheidende Antrieb aus, mittels Berufung auf Pindar eine neue Ästhetik zu begründen. Nicht nur in der nachahmenden, der aemulatio durchaus noch verpflichteten Art zu dichten, zu »pindarisieren«, sondern in der Übernahme Pindarscher Kategorien kam der Genie-Gedanke in die damalige Literatur. Jochen Schmidt schildert diese Entwicklung, in der das Neue durch Berufung auf das Alte evoziert werden soll:

> Es geht also um mehr als geniale Schöpfung; um einen nach dem Untergang einer hinfällig gewordenen Kultur zu unternehmenden Neu-Anfang. Daß dieser Neu-Anfang aus der reinen Natur kommen soll, untermauert nun Hamann mit einem Zitat aus Pindars zweiter Olympischen Ode. Die zitierten Verse setzen den »von Natur« aus Fähigen – das »Genie« – den unschöpferischen Vielwissern entgegen, die sich nur an Gelerntes halten. So belegt Hamann die zentrale Antithese der Geniezeit, den Gegensatz von Nachahmung und Schöpfung, von Regel und Natur, von Gelehrtem und Genie, durch ein Pindar-Zitat. In entscheidender Weise verbindet sich der Name des griechischen Dichters mit der Genie-Ideologie. Pindar wird damit, über das stilistische Pindarisieren hinaus, zur *ideologischen* Autorität.[55]

In der Folge greift Herder wie Hamann ebenfalls auf die zweite Olympische Ode Pindars in seinem literaturkritischen Werk *Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente* (vordatiert auf 1767) zurück, die wiederum Goethe rezipierte, wie der entsprechende Brief an Herder zeigt.[56] Dort verfasst der junge Autor ein kleines Cento, das in der Tat ein Flickwerk aus verschiedenen Originaltexten ist. Entgegen der Darstellung im Brief sei der Text an dieser Stelle im Umbruch dargestellt, um die montierende Verfahrensweise zu verdeutlichen:

55 Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Bd. 1, Darmstadt 1985, S. 184

56 Vgl. WA IV, 2, S. 17 f.: »Seit vierzehn Tagen les' ich Eure ›Fragmente‹ zum erstenmal; ich brauch Euch nicht zu sagen, was sie mir sind.«

Ειδως φυα,
ψεφηνος ανηρ
μυριαν αρεταν ατελει νοω γευεται,
ουποτ ατρεκει κατεβα ποδι,
μανθανοντες sc.[57]

Dem sei eine möglichst wortgetreue Übersetzung angefügt:

1 Der von Natur aus Gelehrte,
2 der dunkle Mann[58]
3 an tausenderlei Vollkommenheiten mit unvollkommenem Sinn erprobt er sich,
4 niemals geht er auf sicherem Fuß,
5 die Lerner (sc.= scilicet = selbstverständlich)

Der Text besteht aus fünf »Fetzen«,[59] bei Goethe sind diese wegen des neuen Zusammenhangs außer nach dem zweiten durch ein Komma getrennt. Vor αρεταν ist ein δ' ausgelassen. Fetzen 1 und 5 stammen aus der zweiten Olympischen Ode Pindars, Fetzen 2,3 und 4 sind aus der dritten Nemeischen Ode.[60] Die Reihenfolge der Satzteile 2,3,4 entspricht nicht der in der Ursprungsode – Goethe verfügt somit relativ frei über die zugrunde liegenden Texte und nimmt wie in 5 auch grammatikalische Unsauberkeiten in Kauf. Die Berufung Goethes auf Pindar eröffnet neben der Veranschaulichung einer montierenden Schreibweise jedoch noch einen Aspekt, der Goethes Vorstellungen zum Material aus einer noch früheren Werkphase ergänzt. Im Brief an Herder betont er durch Wiederholung des επικρατειν δυνασθαι (herrschen können), das Pindar'sche Bild vom Wagenlenker, dessen Befehlen alle Pferde folgen, um von dort auf eine Definition von Meisterschaft und Künstlertum zu kommen.[61] »Dreingreifen, packen

57 Ebd., S. 16.
58 Letzterer als Gegensatz zum naturhaft Genialen, dem von Natur aus Gelehrten.
59 Arthur Henkel: »Der deutsche Pindar«. – Zur Nachahmungsproblematik im 18. Jahrhundert. In: Walther Killy (Hg.): Geschichte des Textverständnisses am Beispiel von Pindar und Horaz. München 1981, S. 187.
60 Vgl. Schmidt, S. 185 f.
61 Vgl. WA IV, 2, S. 16 f. »Über den Worten Pindars […] ist mirs aufgegangen.«

ist das Wesen jeder Meisterschaft!«[62] Goethe entwickelt das Bild anhand der Materialität der Kunst weiter:

> Goethe also versteht die Verse des alten Dichters als Appell: sein Leben zu ändern. »Ietzt versteh' ich's und tue die Augen zu und tappe.« Das willentliche Augenschließen und der Entschluß zur tastenden Tugend plastischer Gestaltung soll die lyrische Meisterschaft bedingen. In solch jünglingshafter Hingerissenheit meldet sich – lange vor der Romantik – zum ersten Mal […] eine Vorstellung vom Gedicht als einem Gebilde willentlicher Mystik, einer Resultanten von Traum und Kalkül.[63]

Auffällig ist, wie der Interpret des Briefes unwillkürlich den Bezug zu Rilkes *Archaischer Torso Apolls* und damit zur, wie Sabine Schneider es nennt, materialen Wendung (»plastischer Gestaltung«)[64] in der Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts, herstellt. Dieser Gedanke ist also bei Goethe schon vor dem im Material-Kapitel aufgeführten Beispiel da – und das im Zusammenhang mit der Verwendung eines Cento in einem programmatischen Text der Genie-Ästhetik. Ebenso wie bei dem von Verweyen und Witting angeführten Cento-Beispiel von Lipsius und Zincgref bedeutet bei Goethe das montierende Zitat als Kontrafaktur eine Berufung auf eine Autorität, wobei in diesem Fall freier mit den Vorgängertexten umgegangen wird. In der Definition Verweyen/Wittings, die von der üblichen Verwendung bewusst abweicht, ist die Kontrafaktur als literarisches Verfahren eben die *Anerkennung* der Autorität im Gegensatz zur Parodie.

Ein besonderes Beispiel für die in diesem Sinne der Kontrafaktur entgegengesetzte parodierende Montage, auf das die beiden Autoren kurz hinweisen, findet sich im ersten Kapitel des fünften Buches von Lawrence Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*: »*Shall we forever make new books, as apothecaries make new mixtures, by pouring only out of one vessel into another? Are*

62 Ebd, S. 17.
63 Henkel (1981), S. 187.
64 Goethe formuliert das so: »Ihr habt das der Bildhauerei vindicirt, und ich finde, daß jeder Künstler, so lange seine Hände nicht plastisch arbeiten, nichts ist.« WA IV, 2, S. 17.

we forever to be twisting, and untwisting the same rope! for ever in the same track, – for ever at the same pace?«[65] Die Klage über unoriginelles, plagiierendes Schreiben ist dabei selbst ein Plagiat. Er montiert eine Aussage Robert Burtons zum Thema literarischer Originalität aus dessen Buch *The Anatomy of Melancholy*: »*As apothecaries we make new mixtures every day, pour out of one vessel into another; and as of those old Romans robbed all the cities of the world, to set out their bad-sited Rome, we skin off the cream of other men's wit, pick the choice flowers of their tilled gardens to set out our sterile plots. […] They lard their lean books with the fat of other's works.*«.[66] Im Hinblick auf die Originalität von Literatur aus Frankreich oder Deutschland beklagt Burton wenig später: »*[…] but, we weave the same web still, twist the same rope again and again.*«[67] Während der Entdecker John Ferriar von Sternes kompromissloser Montagekunst, die sich bei Autoren wie eben Burton, aber auch Bacon oder Rabelais (als literarisches Vorbild für die eigene Kunst) bedient, diese Erzähltechnik für fruchtbar hielt, lehnte die angelsächsische Literaturkritik im 19. Jahrhundert Sternes Roman als Plagiat ab.[68] In *Tristram Shandy* finden sich also auch beide Funktionen, die Verweyen und Witting in der Geschichte des Cento vorfinden, nämlich

> […] daß mit dem als »Cento« bezeichneten Zitatverfahren zwei miteinander unverträgliche Funktionen zu realisieren sind: einmal Normbildung oder Normbestätigung (Lipsius und Zincgref); zum anderen aber auch Normverletzung durch Komisierung und Automatisierung der als einmalig eingeschätzten Vorlagen. Dabei entspricht der Funktionsunterschied genau der für die Unterscheidung zwischen »Parodie« und »Kontrafaktur« relevanten funktionalen Differenz.[69]

65 Lawrence Sterne: The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. London 1858, S. 89 f.

66 Robert Burton: The Anatomy of Melacholy. What it is, with all kinds of causes, symptoms, prognostics, and several curses of it. New York 1875, S. 85 f.

67 Ebd., S. 87.

68 Vgl. Graham Petrie: A Rhetorical Topic in »Tristram Shandy« In: The Modern Language Review. (65) Heft 2, 1970, S. 261 ff.

69 Verweyen/Witting (1993), S. 21.

Damit ist im Zusammenhang mit dem Cento eine Definition von Kontrafaktur und Parodie gegeben, die in dieser Weise auf Benns Werk angewendet werden soll: Auf der einen Seite wird das fremde Material in einen Text einmontiert, um die Norm des Quellentextes zu bestätigen – das ist die Kontrafaktur. Auf der anderen Seite entsteht durch Montage des Materials eine Normverletzung durch Komisierung oder Automatisierung – das ist die Parodie. Die Parodie im Cento – sie tritt meist in späteren Epochen auf, früher war die Norm bestätigende Kontrafaktur häufiger – erklären Verweyen und Witting mit explizitem Bezug auf Bachtins Theorie des Karnevalesken als »Aufhebung der Distanz und Versetzung des Erhabenen ›in die Zone des intim-familiären Kontakts‹ mit der Karnevals-Kategorie der ›Familiarisierung‹«[70] Die beiden Autoren liefern also am Beispiel des heutzutage als Gattung nicht mehr verwendeten Cento das Werkzeug, mit dem montierte Textpassagen analysiert werden können: Montage als Einverleibung des Fremdmaterials ins Eigene zur Bestätigung des Zitierten oder zur Verneinung, um die in ihrem Artikel diskutierte Frage nach der evolutionären Kraft des Cento hin zur modernen Literatur jenseits eines historisierenden Entwicklungsbegriffs zu beantworten. Beide Funktionen des Zitats, Parodie und Kontrafaktur, sind offenbar mit der Materialität der Sprache verknüpft und scheinen somit ein durch alle Epochen auftretendes Phänomen zu sein.[71] Wichtig wird in diesem Zusammenhang, dass

70 Ebd.

71 Diesen Gedanken lösen die beiden Autoren schließlich auch mit dem Begriff der »Schreibweise« selbst ein, der in der Folge der Literaturtheorie immer wichtiger geworden ist. Er findet sich wegweisend bei: Klaus W. Hempfer: Gattungstheorie. Information und Synthese. München 1973, S. 27. Gerade im Zusammenhang mit einem Schreiben, das sich in den beiden Bereichen Literatur und Medizin bewegt, ist der Begriff ein hilfreiches Werkzeug. So wird er eingeführt bei: Nicolas Pethes und Sandra Richter: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Medizinische Schreibweisen: Ausdifferenzierung und Transfer zwischen Medizin und Literatur (1600–1900). Tübingen 2008, S. 5 ff. Hier sei zudem kurz auf Derridas Theorie zu »Iteration« und »Aufpfropfung« hingewiesen. Demnach lässt sich jedes sprachliche Zeichen, »ein schriftliches Syntagma immer aus der Verkettung, in der es gefaßt oder gegeben ist, herausnehmen, ohne daß es dabei alle Möglichkeiten des Funktionierens und genaugenommen alle Möglichkeiten der ›Kommunikation‹ verliert. Man kann ihm eventuell andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder es ihnen aufpfropft. Kein Kontext kann es abschließen.« Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext. In: Ders.: Limited Inc. Wien 2001, S. 27 f. – Diese Vorgehensweise verwendet Benn bereits einige Jahrzehnte vorher in Anwendung

unter anderem Hugh Ridley in seinem Benn-Buch von 1990 den Begriff der Kontrafaktur in einer Art verwendet, die der hier vorgestellten Definition nicht entspricht. Seine eigene Definition hat er jedoch ebenfalls von Verweyen und Witting.[72] Es wird im Folgenden noch zu zeigen sein, dass der unterschiedliche Wortgebrauch durch die zu unterscheidenden Kategorien von ›Montage‹ und ›Einfluss‹ entsteht.

In einem kleinen Exkurs seien noch zwei Beispiele aus der deutschen Literaturgeschichte jenem von Sterne an die Seite gestellt: das montierende Schreibverfahren in Georg Büchners *Leonce und Lena* und in Clemens Brentanos Märchen, hier exemplarisch in dem Rheinmärchen *Das Märchen vom Schneider Siebentodt auf einen Schlag*. Büchners *Leonce und Lena* ist bekanntlich aus zumeist eindeutig zuzuordnenden Quellen kompiliert. Man kann dabei zwischen ausgewiesenen und unausgewiesenen Zitaten unterscheiden. Shakespeare und Adelbert von Chamisso und – durch die Variation des Titels augenfällig – Brentanos *Ponce de Leon*, das als Maskenspiel und Verwechslungskomödie das Fundament bietet, sind dem Rezipienten als Bezug direkt einsichtig. Anders verhält es sich mit dem übrigen Material: Da finden sich unausgewiesene Zitate aus Texten von »Ludwig Tieck, Alfred de Musset insbesondere […], Ludwig Holberg, Lenz, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Bonaventura, Eichendorff, Friedrich Schlegel und […] Goethe und Schiller, Heine und Platen, aber auch aus der *Bibel* […]«[73] Es wird sogar nicht ausgeschlossen, dass »eines Tages für jeden Satz des Lustspiels eine Art Quellennachweis bereitstünde«.[74] Eine weitere Quelle, die Büchner verwendete, war die von zwei seiner Darmstädter Bekannten verfasste und anonym veröffentlichte *Chronik der Feierlichkeiten, welche auf Ver-*

auf die Kunst, ohne jedoch von Montage, sondern von Anordnung zu sprechen. In Natur und Kunst berichtet er von den »berühmt gewordenen Experimente[n] Spemann[s]«, die das Funktionieren des Aufpfropfverfahrens bei Pflanzen zeigen und wendet dies auf die Kunst an. Vgl. diesen Hinweis auch im Montagekapitel von Hanna, das die Problematik gut zusammenfasst, wichtige Detailfragen aber außer Acht lässt. Christian M. Hanna: »Die wenigen, die was davon erkannt«. Gottfried Benns (un)heimlicher Dialog mit Goethe. Würzburg 2011, S. 30f.

72 Theodor Verweyen und Gunther Witting: Die Kontrafaktur. Konstanz 1987.

73 Henri Poschmann: Kommentar, In: Büchner: Dichtungen (2006), S. 609.

74 Jürgen Schröder: Georg Büchners »Leonce und Lena«. Eine verkehrte Komödie. München 1966, S. 195. Zitiert nach Poschmann (2006), S. 609.

anlassung der hohen Vermählung Seiner Hoheit des Erbgroßherzogs Ludwig von Hessen mit Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Mathilde von Bayern in Bayern und Hessen Statt fanden. Nebst kurzen Lebensumrissen des Durchlauchtigen Paares (1834). Was Büchner hier leistet, ist, die inhaltliche Ebene des Maskenspiels im literarischen Maskenspiel der materialen Ebene zu spiegeln. Daraus kann man natürlich folgern, man habe es mit dem »vorweggenommenen Akt einer ›poésie pure‹« zu tun, die durch ihren Materialbezug eine »grund- und folgenlos[e] […] hermetische Schöpfung«[75] erzeugt. Auch als »erste[s] Drama des absurden Theaters«[76] wird das Stück klassifiziert, wobei man anfügen muss, dass die Absurdität des Daseins durch die sozialen Umstände entstanden ist, die vom Missverhältnis zwischen Herrschern und Beherrschten geprägt sind. Der Bemerkung zum absurden Theater kann man das Urteil von Gerhard P. Knapp anschließen, der die radikale Technik der Montage von Fremdmaterial als Schlüssel zum Verständnis (und zur Einordnung) von *Leonce und Lena* kennzeichnet:

> Büchner hat, beabsichtigt oder nicht, mit seinem Lustspiel den Beweis erbracht, daß für den alles verklärenden Schein romantischer Kunstauffassung in seiner Welt kein Platz mehr ist. / Wie aber würde man das Lustspiel lesen müssen? Wenn nicht als Komödie, die sich dort, wo herzlich wenig Anlaß zum Scherzen ist, selbst ad absurdum führt? Wenn nicht als mehr oder minder gelungene Parodie der literarischen Tradition? […] Die Welt, die in der scherzhaften Verbrämung des Reiches Popo hier entsteht, ist vergleichbar dem Dasein, das der »Hessische Landbote« brandmarkt; sogar das Bild der »Drahtpuppe, an der die fürstliche Puppe zieht«, das das Lustspiel oft ins Groteske umschlagen läßt, ist dort bereits vorweggenommen. […] Derart wird man nicht fehlgehen, wenn man in Büchners Lustspiel nicht nur die Keimzelle moderner grotesker Tragikomödien, sondern auch eine notwendige Standort-

75 Gerhard Baumann: Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt. Göttingen 1976, S. 101. Zitiert nach Poschmann (2006), S. 613.

76 Werner R. Lehmann: »Geht einmal euren Phrasen nach …«. Revolutionsideologie und Ideologiekritik bei Georg Büchner. Darmstadt 1969, S. 11. Wiederum zitiert nach Poschmann (2006), S. 613.

bestimmung, die Zwischensumme einer dichterischen Entwicklung erblickt.[77]

So lässt sich leicht ein Bezug zu einer Theatertradition herstellen, zu der unter anderen Stücken Christian Dietrich Grabbes Groteske *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1827) zu zählen ist, ebenso gehören dazu in Frankreich Alfred Jarrys *Ubu Roi* (1896), aber auch Carl Sternheims *Die Hose* (1911) und daran anschließend Benns Dramen wie *Der Vermessungsdirigent* (1916) oder *Karandasch* (1917), bis zu Samuel Becketts absurdem Theater, das sein Pendant in Deutschland im Werk von Wolfgang Hildesheimer findet. Büchners Technik des verdeckten Zitats ist so avanciert, dass montierte Passagen oft derart »abgeschliffen [sind], daß sie sich selbst als Zitate zu erkennen geben; so daß etwa von Shakespeare kommt, was wie Tieck oder Brentano anmutet. So kann auch, was als Nachahmung einer Stilfigur oder einer dramaturgischen Struktur erscheint, vielmehr ironisch oder parodistisch vorgängige Nachahmungen verraten.«[78]

Ein anderes Beispiel für einen radikal zusammenmontierten Text bietet *Das Märchen vom Schneider Siebentodt auf einen Schlag* von Clemens Brentano. Dort ist das »Erzählgerüst aus Quellenmaterial gestaltet.«[79] Vorlage ist aus der Ausgabe von 1812 der *Kleinen Hausmärchen* der Gebrüder Grimm vor allem *Vom Schneider Daumerling*, aus dem nicht nur Motive, sondern auch das narrative Gerüst verwendet worden sind wie auch eine Vielzahl von wörtlichen Übernahmen zu belegen ist. Eine andere Vorlage ist aus Martinum Montanum, die *Wegkürtzer*-Erzählung V*on einem König/Schneyder, Rysen, Einhorn vnd wilden Schwein* um 1557, die Brentano mit der Erzählung aus *Der Geist von Jan Tambour, Warumb die Schneider so stolz* kontaminiert und dann eingearbeitet hat.[80] Hinzu kommen Selbstzitate,

77 Gerhard P. Knapp: Nachwort. In: Georg Büchner: Gesammelte Werke. Hg. von Gerhard P. Knapp. München 1993, S. 323 f.

78 Poschmann (2006), S. 612.

79 Brigitte Schillbach: Quellen und Einflüsse: In: Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe hg. von J. Behrens, W. Frühwald und D. Lüders, Bd. 17: Prosa 2, Die Mährchen vom Rhein. Hg. von Brigitte Schillbach. Stuttgart u. a. 1983, S. 413.

80 Vgl. ebd., S. 416 f.

die er aus *Des Knaben Wunderhorn* entnommen hat. Zusammenfassend kommt die Herausgeberin von Brentanos Rheinmärchen zu dem Schluss, dass *Das Märchen vom Schneider Siebentodt auf einen Schlag* »durch die Montage von Elementen charakterisiert«[81] wird. Das Motiv der Seelenverkäufer, das im Märchen gleich zu Beginn eine Rolle spielt, stammt aus dem *Orbis sensualium pictus* von Johann Amos Comenius (Nürnberg 1682).[82] Deutlich wird Brentanos Schreibweise im Vergleich mit der scheinbar wissenschaftlichen Arbeitsweise der Gebrüder Grimm bei der »Edition« der *Hausmärchen*. Brentano verbindet spielerisch mehrere Quellen miteinander. Er versucht, »unter Verwendung alles nur verfügbaren Quellenmaterials ein neues Kunstwerk zu schaffen, [währenddessen] bemüht sich eine Reihe von Forschern, die mittelhochdeutschen Quellentexte nach den Handschriften erstmals zu edieren und einen ›ursprünglichen‹ oder ›authentischen‹ Text aus mehreren Überlieferungen zu ›rekonstruieren‹. Germanistik und romantische Dichtung entstehen parallel, z. T. unter Benutzung der gleichen Quellen.«[83] Man sieht, die Montage ist keine genuine Schreibweise der Moderne.

Nach diesem kleinen Exkurs über das Montageverfahren bei Büchner und Brentano führt der Weg noch einmal zurück zu einem Autor, auf den sich Verweyen und Witting berufen. Dass nicht nur bei ihrer Frage nach dem Material der Dichtung ein Essay Bachtins ins Spiel kommt, sondern auch bei jener nach der Montage in der Literatur, hängt mit der weiteren Entwicklung in Bachtins Werk hin zum Begriff der »Dialogizität« zusammen, den er in der Folgezeit anhand der Polyphonie der Meinungsäußerungen in Dostojewskis Romanen entwickelte. In *Das Wort im Roman* entwirft er den Begriff, der wiederum jenen allgemeinen der Intertextualität nach sich zieht. Dort stellt er fest, wenn es um die Relation zwischen Signifikat und Signifikant geht:

> Der Entwurf des Gegenstands durch das Wort ist dialogisch. Aber darin erschöpft sich die innere Dialogizität des Wortes keineswegs. Nicht nur im Gegenstand trifft das Wort auf ein fremdes. Jedes

81 Ebd., S. 423.
82 Vgl. ebd., Abb. 4
83 Hartwig Schulz: Clemens Brentano. Stuttgart 1999, S. 102 f.

> Wort ist auf eine Antwort gerichtet und keines kann dem tiefgreifenden Einfluß des vorweggenommenen Wortes der Replik entgehen.[84]

Dies geht natürlich über die Polyphonie der Dialoge bei Dostojewski weit hinaus und betrifft jede sprachliche Äußerung, die überlagert wird von den Äußerungen, auf die sie selbst antwortet und wiederum eine Antwort bekommt. In der Literatur entwickelt sich aus diesem Phänomen der bei Dostojewski fern jeglicher linguistischer Überlegungen gestalteten Dialogizität aller Personenreden eine scheinbar neue narrative Strategie. Diese Erzähltechnik der Mehr- oder Vielstimmigkeit nimmt das spätere Montageverfahren in den Großstadtromanen wie James Joyce' *Ulysses*, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* oder John Dos Passos' *Manhattan Transfer* und *USA*-Trilogie vorweg. So führt der Weg in Bachtins Theoriebildung von der Problematisierung des Dualismus aus Material, Form auf der einen und Inhalt auf der anderen Seite hin zu einer frühen Formulierung des Phänomens der Intertextualität in der Literatur. Dieses Phänomen bezeichnet er als »Dialogizität« – Julia Kristeva (als eine Übersetzerin und Förderin von dessen Werk) entwickelte aus diesem Begriff die Denkfigur einer universellen Intertextualität.

In seiner Monografie zu Montage und Collage unternimmt Hanno Möbius den Versuch einer hinreichenden Definition dieses Phänomens und geht dabei auch kurz auf das Montageverfahren in der Lyrik Benns ein. Die Benn-Forschung wird dabei von ihm jedoch nur punktuell berücksichtigt. Tendenziell (er zitiert Žmegačs Definition fast vollständig) bezeichnet er mit Montage die schockierende, eine Einheitlichkeit des Inhalts brechende Funktion des Einbezugs von Fremdmaterial, um Montage und Collage in einem Zug behandeln zu können. Das, was Žmegač die »integrierende« Funktion nennt, weist er eher dem Zitat zu. Ein Beispiel:

> Auch literarische Zitate sind Fremdmaterial, stammen von fremden Autoren. Doch wird in den Zitaten nicht das Fremdartige herausgestellt, sondern durch die angepaßte Integration ihrer Inhalte im Gegenteil stark vermindert. Auch typographisch bleibt

84 Bachtin (1979), S. 172.

> die Andersartigkeit so gut wie nie erhalten; wie selbstverständlich wird sie dem neuen Werk angepaßt. In einem aufbrechenden Werk der literarischen Montage dagegen stellt sich dem Verfasser zumindest die Frage, ob er ein auch dort mögliches literarisches Zitat in seiner andersartigen handschriftlichen oder typographischen Form belassen will.[85]

Seine Untersuchung legt den Fokus auf das im wörtlichen Sinne Offensichtliche, während im Unterschied dazu die Kombination aus offenem Zitat und seinem fließenden Übergang zur integrierenden, verdeckten Montage für die Frage nach Benns Schreibweise bedeutend ist. Hanno Möbius' geringes Interesse daran zeigt auch die relativ knappe Auseinandersetzung mit der verdeckten Montage in der Erzählkunst Thomas Manns. Bei Benns Werk blickt er jedoch in erster Linie auf die Lyrik der zwanziger Jahre und schreibt damit auch nur jenes Benn-Bild der Werkentwicklung fort, das Benn selbst erzeugt hat. Auf Hofs wichtige Quellenarbeit geht er viel zu kurz ein, dabei wäre das Montageverfahren in Benns Essayistik, das an Radikalität das seiner Lyrik weit übertrifft, für eine derartige Untersuchung lohnenswert gewesen. Da Möbius zudem auf einer Definition der »Montage« besteht, die sich 1. erst im 20. Jahrhundert entwickelt (und damit genuin modern ist) und 2. nicht verdeckt und integrierend agiert, sondern gerade auf den offensichtlichen Bruch und die Neuzusammensetzung ausgerichtet ist und die 3. durch medialen Transfer vom frühen Film auf die Literatur[86] (man denke an Döblins »Kinostil«) angestoßen wurde, kollidiert Benns Schreibweise letztendlich mit dem Forschungsansatz, den Möbius' Monografie zugrunde legt.[87] So weist er den Montagebegriff, wie er üblicherweise in der Forschungsliteratur zu Benn verwendet wird, als »ins Unver-

85 Hanno Möbius: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München 2000, S. 58.

86 Ebd., S. 30.

87 Über den medialen Wandel des Aufschreibesystems von der Schreibmaschine zum Grammophon und schließlich zum Film in Hinsicht auf Benns Rönne-Prosa und Pameelen-Dramen hat bekannterweise Friedrich Kittler erste Überlegungen angestellt. Möbius erwähnt immerhin Kittlers Aufsatz über Benns Einbezug von Schlagern aus dem Radio für seine Lyrik. Dazu in den entsprechenden Kapiteln ausführlich.

bindliche« ausgeweitet oder sogar »nicht gerechtfertigt«[88] zurück. Man muss für folgende Behauptung »Gottfried Benns Konzeption einer absoluten Kunst schafft ihm den Zugang zur Montage; sie verbindet ihn mit der experimentellen Lyrik und markiert zugleich die Differenz zu Brecht«[89] feststellen, dass das für das Konzept der absoluten Dichtung, die nur auf sich selbst, also ihr sprachliches Material und dessen geistigen Gehalt rekurriert, zutreffend sein mag, das Prinzip der Montage als »Schreibweise« sich jedoch bei Benn bereits seit 1910 findet. Je nach Definition des Begriffes kann die Behauptung von Möbius demnach sogar sachlich falsch sein. Richtig ist jedoch die Beobachtung, dass Benns Montageverfahren in der Lyrik seit den zwanziger Jahren (man kann hinzufügen: sein von Hof nachgewiesenes Arbeiten mit verdeckten Zitaten in den Essays) und Brechts »Laxheit im Umgang mit geistigem Eigentum«,[90] die sich in Der *Dreigroschenoper* oder anderen Stücken zeigte, ein ähnliches Muster der Textproduktion aufweisen. Möbius beruft sich bei seinen Äußerungen zu Benn auf (meist ältere) Forschung und führt dessen Montageverfahren selbst exemplarisch gar nicht vor. In der Benn-Forschung ist das Phänomen der Montage – auch bereits vor Holger Hofs Dissertation – ausführlich untersucht worden.

Klaus Theweleit hat, wie bereits zitiert, in einer Anmerkung zu Holger Hofs Studie darauf hingewiesen, dass Benns montierende Schreibweise jenem Ideal eines Werkes nur aus Zitaten, wie es Walter Benjamin vorschwebte, recht nah kommt. Vermutlich bezieht er sich dabei auch auf dieses Notat aus dem *Passagen*-Werk: »Diese Arbeit muß die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der der Montage zusammen. [N 1, 10]«[91] Hierbei handelt es sich ebenfalls um eine Hinwendung zum Material, wie das nächste Zitat belegt: »Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die

88 Möbius (2000), S. 245.
89 Ebd., S. 248.
90 Vgl. Bertolt Brecht: Werke. Hg. von Werner Hecht. Bd. 21: Schriften 1. 1914–1933. Frankfurt a. M., Berlin 1992, S. 315.
91 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band V.1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982, S. 572.

Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden. [N1a, 8]«[92] Hier zeigen sich zwei Aspekte: Zum einen wird darauf hingewiesen, dass Montage fremde Formulierungen zum Ziel des Erkenntnisgewinns (vermittels Darstellung) verwendet, zum anderen eröffnet das Sinnbild von Abfall und Lumpen unter den Fremdtexten durchaus einen Bezug zur materiellen Ebene des gesellschaftlichen Alltags, was bei einer materialistischen Kritik, wie sie Benjamin als Vertreter eines historischen Materialismus betreibt, ein naheliegender Zusammenhang ist. Indem er Niederes – sinnbildlich Abfall und Lumpen – als der Literatur würdig erachtet, nimmt er eine kritische Position zu einem hierarchisierenden Denken ein. Hier wird der Unterschied zwischen Benjamin und Benn jedoch deutlich. Benjamin nutzt das Prinzip der offenen Montage ganz in dem Sinne, der Möbius' Forschungsansatz entspricht.[93] Somit besteht zwischen beiden Autoren und ihrem Montageprinzip vielleicht eine quantitative Ähnlichkeit – beide verwenden viel Fremdmaterial – aber keine qualitative, weil die Funktion der Materialmontage eine unterschiedliche ist. Bei Benjamin ist diese Art der Sprachverwendung einem kritischen Ansatz geschuldet, bei Benn – wie im Folgenden darzustellen versucht wird – rekurriert sie aus einem ästhetischen, der im Verlauf der Werkgenese durch das Medizinstudium von Gedanken der Assoziationspsychologie flankiert wird.

Holger Hof knüpft sein Nachwort zu seiner Quellenrecherche, die Benns Arbeitsweise (so weit es ihm möglich war) offenlegt, jedoch implizit an Benjamin an, wenn er seinem Text den Titel »Der Textflaneur« gibt, anspielend auf Benjamins Flanieren durch die Pariser Passagen, das dessen nachgelassenen Notizen eine Grundstruktur gibt.[94] Was auffällt und auch Möbius kritisch anmerkt, ist, dass Hof (wie viele andere Forscher) Benns Äußerungen zur Montage oder zum Abschreiben ex post auch auf die früheren Werke anwendet. Es ist fraglich, inwiefern Äußerungen Benns zum neuen Künstlertypen aus den fünfziger Jahren dessen ästhetisches Programm aus der Frühphase von 1910 bis 1920 spiegeln sollten. Für die Stärkung seiner

92 Ebd., S. 574.
93 Benjamins Passagen-Werk findet bei Möbius allerdings keine Berücksichtigung.
94 Über den Zusammenhang von Gehen und Erkenntnis wird im Zusammenhang mit der Rönne-Prosa noch zu sprechen sein.