

Voir venir les choses
Literatur und Wissenschaft in Gottfried Benns
Gedichtzyklus *Morgue*

Hans-Christian von Herrmann

In seinem frühen Prosatext *Gespräch*, der 1910 in der Zeitschrift *Die Grenzboten* erschien, lässt der vierundzwanzigjährige Benn zwei Freunde – ihre Namen sind Gert und Thom – poetologische Fragen verhandeln. Sie sitzen dabei im Erker eines Restaurantzimmers mit Blick auf einen See und die ihn umgebenden Wälder. Es ist Frühling und die Luft noch kühl. Durch das Fenster beobachten die beiden den draußen hereinbrechenden Abend. Wie könnte man davon in einem Gedicht sprechen? Nachdem zunächst Gert versucht hat, dem See und den Wäldern große graue Vögel hinzuzufügen und also die sichtbare Natur bildhaft auszumalen, entgegnet ihm Thom: „Ich würde wohl einfach sagen müssen, was geschieht.“¹ Hier wird schon deutlich: die Rollen sind klar verteilt. Während Gert mehr oder weniger als Stichwortgeber fungiert, formuliert Thom Benns eigenes poetologisches Programm. Dessen erster Grundsatz lautet: genaue Beschreibung. Was nämlich hier entwickelt wird, ist die Forderung nach einer poetischen Sprache, die sich ganz ausdrücklich an den Naturwissenschaften orientiert. Nur so könne man als Dichter der „Lächerlichkeit“ entgehen. „Sieh mal“, erläutert Thom,

wenn man heutzutage von jemandem sagt: der macht Gedichte oder schreibt Novellen, so ist das beinahe so, als ob man sagte, er habe einen unreinen Teint. Das kompromittiert seinen Geschmack und stellt seine Lebensart in Frage. Wenn man es aber doch nicht lassen kann, bleibt nur die Zuflucht, die Dinge und Geschehnisse auf ihren rein tatsächlichen Bestand zurückzuführen, sie auf eine wissenschaftliche Basis zu stellen.

1 Bann 2003: 164.

GERT: [...] Das hieße also, ehe man einen Roman schreibt oder ein Gedicht schreiben wollte, müßte man Chemie, Physik, experimentelle Psychologie, Atomistik, Embryologie studieren?

THOM: Du drückst es etwas verwegener aus; aber ich sage: ja.²

Dies meint allerdings nicht, dass Dichtung einfach Wissenschaft werden und deren Wirklichkeitsbezug übernehmen solle. Im weiteren Verlauf des Gesprächs fällt daher wenig später der Name des dänischen Schriftstellers Jens Peter Jacobsen. In seinen Texten, so kann man die von Thom vertretene Position zusammenfassen, zeichnet sich auf paradigmatische Weise ein Wandel der poetischen Sprache ab. Sie wird zur sichtbaren Spur eines Außersichseins, einer ekstatischen Nähe zu den Dingen, über die sich das bewusste Ich immer schon täuscht. Es geht hier also, wie man auch sagen könnte, darum, sich schreibend an den Toren der Wahrnehmung zu positionieren. So heißt es im *Gespräch*, nun in Bezug auf Jacobsens eigene botanische Studien und die darin erlernte Beschreibungskunst:

THOM: [...] Stelle dir doch einmal vor, was heißt das denn eigentlich: Dichten und um was handelt es sich, wenn man irgend etwas beschreiben will? Feiner, flüchtiger, noch nie gesagter Dinge will man doch habhaft werden und sie so aufbewahren, daß sie den Schmelz nicht verlieren, den sie trugen, als sie zu uns kamen. Du mußt also eine ganze Heerschar von Worten und Bildern und Vorstellungen haben, denen du gebieten kannst; und du mußt sie zusammenpassen und du mußt sie ändern, sie müssen ganz geschmeidig vor dir sein, und meinst du, du vermöchtest dies, ohne ganz genau zu wissen, woher sie eigentlich kommen und was denn in ihnen steckt? Meinst du, du könntest irgend etwas anfangen mit hergelaufenen Worten, die blaß und matt und müde zu dir kommen? Sieh dir Jacobsen an: der wohnt in der Heimat aller dieser Worte; unter Dingen, von denen andere nur den Namen wissen, lebt er sein Leben; glaubst du nicht, daß dieser Dinge Namen für ihn nun etwas ganz anderes bedeuten, viel mehr Inhalt und Beziehungen haben? Und zwar handelt es sich um Worte, die für die Beschreibung sehr wichtig sind; um Worte über Gerüche, Farben und Geräusche, über Leibliches und Tierisches; die sind nun bei ihm und können ihm helfen, so oft er etwas Neues, etwas Lebendiges, Bewegliches beschreiben will. Er hob sie ja von lauter lebendigen, beweglichen, miteinander spielenden Dingen.³

2 Benn 2003: 164 f.

3 Benn 2003: 166 f.

Um Jacobsens Leistungen als Naturwissenschaftler zu unterstreichen, erwähnt Thom im Weiteren nun sein Eintreten für die Lehre Darwins, das sich insbesondere in Übersetzungen ins Dänische niederschlug. Und er fährt fort:

Ich muß dir gestehen, in mir entsteht immer eine Empfindung von ganz eigentümlichem Gefühlston, wenn ich mir Jacobsen vorstelle, wie er mit einem Mikroskop an der Arbeit ist und eine Zelle studiert: wie das Leben, aufgekipfelt in eines seiner subtilsten Exemplare, in dem das Seelische, das Zerebrale sich aufgefasert hat in seine feinsten und äußersten Vibrationen, sich über ein anderes Leben beugt: dumpf, triebhaft, feucht, alles eng beieinander und wie doch beide zusammengehören und durch beide die ‚eine‘ Welle läuft und wie beide leibverwandt sind bis in die chemische Zusammensetzung ihrer Säfte.⁴

Benn, dessen Schreibmaschine später, nach eigener Auskunft, üblicherweise „auf dem Mikroskopiertisch“⁵ stand, hat sich diese emphatische Szene einer Begegnung mit dem Leben in seinen elementaren Formen allerdings nicht nur vorgestellt, sondern sie selbst mehrfach photographisch nachgestellt (Abb. 1).



Abb. 1: Gottfried Benn am Mikroskop, Brüssel 1916.

Der Dichter am Mikroskop – in weltanschaulicher Hinsicht trägt diese Szene bei Benn wie bei Jacobsen deutlich monistische Züge. Im Blick

4 Benn 2003: 168.

5 Benn 2001: 95; vgl. dazu auch Kittler 1994: 6 f.

auf das literarische Verfahren aber geht es hier um eine besondere Weise des Sehens oder Sichtbarmachens. Es geht um eine Weise des unmittelbaren Kontakts mit den Dingen, eines sensuellen Eingetauchtseins in die Umgebung. Als Beispiel zitiert Thom im *Gespräch* eine Passage aus Jacobsens Roman *Niels Lybne*:

Ich glaube, eine Stelle heißt so: ‚Oft konnte man ihn sitzen sehen, wie sein Vater gesessen, an einer Heckentür oder auf einem Grenzstein, in seltsam vegetativer Ergriffenheit auf den güldenen Weizen oder den ährenscheren Hafer starrend.‘ Bitte, stelle dir das deutlich vor: Da sitzt er nun, Niels, der ausgezogen war, um ein großer Künstler zu werden, der seine Seele hatte durchrütteln lassen von allen Sensationen moderner Kultur und Wissenschaft, da sitzt er nun und fühlt mit Behagen in seinen Gelenken und Muskeln die Müdigkeit, die aus körperlicher Arbeit kommt, und starrt wie mit ausgelöschten Hirnfunktionen auf die rhythmisch wogenden Kornfelder. Es ist wie ein Kreis, der sich schließt: das Resultat millionenjähriger Entwicklung, das Hirntier, das Zerebralgeschöpf, nun wird es zurückgezogen zum Vegetativen, Pflanzlichen, zu allem, das anheimgegeben ist an Tag und Nacht und Glut und Frost; nun sitzt es da, wie nie aufgestört aus der Seligkeit geirnter Urahnen, wie heimgekehrt, müde des weiten Wegs, still in der Sonne – eine Raumauffüllung.⁶

Nicht ein Gegenüber von Subjekt und Objekt kennzeichnet hier das Sehen, sondern ein physiologischer Zustand, bei dem nicht mehr zwischen Innen und Außen, Ich und Welt unterschieden werden kann. Es ist ein Andrängen der Dinge auf die Sinne, und der Sprache fällt die Aufgabe zu, diesen ekstatischen Moment einzufangen – „*voir venir les choses*“ – nennt Benn das wiederum mit einem Jacobsen-Zitat.

Diese Poetologie eines asubjektiven Sehens soll im Folgenden am Beispiel des im März 1912 unter dem Titel *Morgue* im Berliner Verlag A. R. Meyer erschienenen Gedichtzyklus nachgezeichnet werden. Dabei geht es um das spezifische Verhältnis von Naturwissenschaft und Dichtung, das sich als sichtbar machendes Zusammenwirken von Blick und Sprache im Sinne des *voir venir les choses* darstellt.

In der Fragment gebliebenen biographischen Skizze *Lebensweg eines Intellektualisten* berichtet Gottfried Benn 1934 im Abschnitt „Das lyrische Ich“ über die Schreibszene, aus der gut zwei Jahrzehnte zuvor

6 Benn 2003: 169.

7 Benn 2003: 171.

sein Gedichtzyklus *Morgue* hervorgegangen war und in der deutlich die im *Gespräch* entwickelte Poetologie nachhallt:

Als ich die ‚Morgue‘ schrieb, mit der ich begann und die später in so viele Sprachen übersetzt wurde, war es abends, ich wohnte im Nordwesten von Berlin und hatte im Moabiter Krankenhaus einen Sektionskurs gehabt. Es war ein Zyklus von sechs Gedichten, die alle in der gleichen Stunde aufstiegen, sich herauswarfen, da waren, vorher war nichts von ihnen da; als der Dämmerzustand endete, war ich leer, hungernd, taumelnd und stieg schwierig hervor aus dem großen Verfall.⁸

Die Rede ist hier vom Beginn des Jahres 1912. Benn hatte sein Medizinstudium an der militärärztlichen Akademie in der Berliner Invalidenstraße kurz zuvor abgeschlossen und schon ein am Ende wenig erfreulich verlaufenes Medizinalpraktikum an der psychiatrischen Abteilung der Charité bei Theodor Ziehen hinter sich. Im Februar hatte er das medizinische Staatsexamen bestanden, und nur wenige Tage später war die Promotion erfolgt, mit einer Arbeit *Über die Häufigkeit des Diabetes mellitus im Heer*. Auf der Assistentenstelle in der Pathologie des Westend-Krankenhauses in Berlin-Charlottenburg, die er 1912 antritt, führt er zwischen Oktober 1912 und Dezember 1913 knapp 300 Leichensektionen durch.⁹

Auf den ersten Blick nimmt der Gedichtzyklus *Morgue*¹⁰, der zuerst im März 1912 erscheint, deutlich auf die Tätigkeit des Pathologen Bezug. Damit stellt sich aber zugleich die Aufgabe zu erläutern, wie dieses Zusammentreffen von Medizin und Lyrik, Wissenschaft und Literatur in wissenschaftlicher und poetologischer Hinsicht genauer zu fassen ist. In welcher Weise, so ist zu fragen, partizipieren diese Gedichte als Gedichte an der medizinischen Tätigkeit ihres Verfassers? Und inwieweit besitzt die poetische Behandlung toter Körper, mit der wir es hier zu tun haben, zugleich einen epistemischen Charakter? Die Text-Körper, die die Gedichte sind, sollen also daraufhin untersucht werden, ob sie sich nicht nur thematisch auf die Medizin beziehen, sondern ihr auch in ihrem spezifischen Zugang zu den Dingen (den Körpern) folgen.

8 Benn 2008: 177 f. – Die 1912 veröffentlichte Fassung des Zyklus enthält abweichend davon nur fünf Gedichte.

9 Vgl. Hoffmann 2008a: 35.

10 Vgl. Benn 1982: 21–25.

Eine Autopsie am Text ergibt zunächst: Die ersten vier Gedichte weisen keinerlei Versmaß auf und sind praktisch Prosatexte. Reime finden sich nur vereinzelt, so etwa in *Kleine Aster* in Zeile 1 und 3 („gestemmt“ / „geklemmt“) sowie Zeile 7 und 8 („herausschnitt“ / „glitt“), in *Schöne Jugend* in Zeile 5 und 8 („Ratten“ / „hatten“). Das fünfte Gedicht *Requiem* hingegen hat ein unregelmäßiges, überwiegend jambisches Versmaß und weist ein Kreuzreimschema auf.

Der in den Gedichten vorherrschenden Prosaform entspricht auf der stilistischen Ebene eine kühl registrierende Haltung, weshalb man hier auf den ersten Blick von einem Protokollstil sprechen könnte und damit bereits einen ersten Berührungspunkt zwischen literarischer und medizinischer Sprache gefunden hätte.¹¹ Aber stellen wir dies für einen Moment zurück und schauen zunächst auf den Titel des Zyklus.

Morgue bezeichnet im Französischen eine Weise des Schauens: einen verachtenden Blick von oben herab, aber auch den Ort der öffentlichen Ausstellung von Leichen. Diese Bedeutungsebene hat ihre Herkunft in einer konkreten Institution, dem Pariser Leichenschauhaus, das das ganze 19. Jahrhundert über eine der großen Attraktionen der Stadt bildete (Abb. 2). Daneben konnte *morgue* auch den Bereich im Gefängnis bezeichnen, an dem die Wärter die Gefangenen genauestens im Augenschein nahmen, bevor sie sie in die Zellen sperrten.¹² Der Zweck, dem die Pariser Morgue – das öffentliche Leichenschauhaus – diente, war im Übrigen kein medizinischer, sondern ein polizeilicher. Es ging hier um die Identifizierung unbekannter Toter, die Unfällen oder Verbrechen zum Opfer gefallen waren.

11 Christoph Hoffmann weist allerdings auf die deutliche Differenz zwischen der Sprache der Sektionsprotokolle und der Sprache der Gedichte Benns hin: „Natürlich ist das Jahr 1912 auch das Jahr, in dem seine erste Gedichtsammlung ‚Morgue‘ erscheint, doch das geschah schon einige Monate vor der Anstellung in der Westend-Klinik, und der Zusammenhang zum Tagesgeschäft des Pathologen, den der Titel andeutet, ist bestenfalls einer der Differenz. Die Protokolle enthalten sowenig die Realien der Dichtung wie die Regeln poetischer Produktion. [...] Im Protokoll sollen sich die Dinge unvermittelt, wie von selbst, zeigen. Man schreibt sie nicht wie eine Verszeile, nicht auf den Verfasser verweisen sie, sondern auf eine Schulung des Protokollierens.“ (Hoffmann 2008a: 36). Zum Verhältnis von literarischen und medizinischen Schriften bei Benn vgl. auch Hoffmann 2005.

12 Vgl. Laufer 2006: 70.

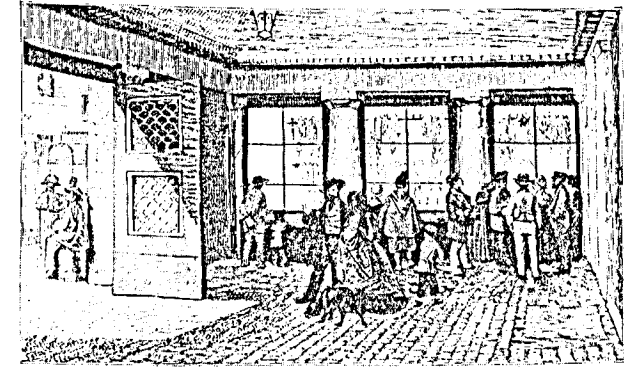


Fig. 10 — Vue intérieure de la Morgue en 1855.

Abb. 2: Die Pariser Morgue

Selbstverständlich war dieser spektakuläre Ort schon vor Benns Gedichtzyklus von der Literatur aufgegriffen worden, so etwa im Jahr 1907 durch Rainer Maria Rilke.

Morgue

Da liegen sie bereit, als ob es gälte,
nachträglich eine Handlung zu erfinden,
die mit einander und mit dieser Kälte
sie zu versöhnen weiß und zu verbinden;

denn das ist alles noch wie ohne Schluß.
Was für ein Name hätte in den Taschen
sich finden sollen? An dem Überdruß
um ihren Mund hat man herumgewaschen:

er ging nicht ab; er wurde nur ganz rein.
Die Bärte stehen, noch ein wenig härter,
doch ordentlicher im Geschmack der Wärter,

nur um die Gaffenden nicht anzuwidern.
Die Augen haben hinter ihren Lidern
sich umgewandt und schauen jetzt hinein.¹³

13 Rilke 1948: 178 f.

Rilkes Sonett ist eine sehr genaue Schilderung der Pariser Morgue als eines Schauhauses im Wortsinn. Es sind anonyme Tote – „Was für ein Name hätte in den Taschen / sich finden sollen?“ –, die von den Wärtern wie Schauspieler für die Zuschauer hergerichtet wurden. Sie „liegen [...] bereit, als ob es gälte, nachträglich eine Handlung zu erfinden“, und an ihnen wurde „herumgewaschen“, „rein“ und „ordentlich“ sind sie nun, „nur um die Gaffenden nicht anzuwidern“. Bei Rilke geht es also in starkem Maße um die theatrale Situation, in die das Leichenschauhaus die Körper hineinzwingt, der sich die Toten aber zuletzt doch entziehen. An den geschlossenen, nach innen gewandten Augen stoßen die neugierigen Blicke der Zuschauer an eine unüberschreitbare Grenze.

Im Unterschied zu Rilkes Gedicht haben wir es in Benns *Morgue*-Zyklus nicht mit der Evokation eines konkreten Ortes zu tun. Und ebenso wenig scheint es sich um die realistische Darstellung einer pathologischen Sektion zu handeln. Im Gedicht *Kleine Aster* gibt es zwar ein „Ich“, das schneidet, in *Schöne Jugend* wird eine Brust aufgebrochen und in *Negerbraut* wird eine Kehle durchtrennt, allerdings mit einem wenig medizinisch und eher mörderisch anmutenden Schnitt. Vor allem aber dient all dies ganz offensichtlich gar nicht dem klinischen Zweck, den physiologischen Grund des Todes freizulegen.¹⁴ Vielmehr lässt uns das Gedicht einfach etwas – nämlich das verborgene Innere des Körpers – sehen. Das Schneiden scheint hier nur dazu da zu sein, den Körper zu öffnen und damit dem Blick zugänglich zu machen – keine Pathologie also, sondern allein die Akzentuierung des Schauens und Zur-Sprache-bringens. Wenn die poetische Sprache in *Kleine Aster* mit dem langen Messer verschmilzt, das im Rahmen einer medizinischen Leichenöffnung zweifellos als ungewöhnliches Instrument zu betrachten ist, so geschieht dies unter vollständigem Verzicht auf alle medizinische Terminologie.

Kleine Aster

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt.
Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhellila Aster
zwischen die Zähne geklemmt.
Als ich von der Brust aus
unter der Haut

¹⁴ Vgl. auch Homscheid 2005: 65.

mit einem langen Messer
Zunge und Gaumen herausschnitt,
muß ich sie angestoßen haben, denn sie glitt
in das nebenliegende Gehirn.
Ich packte sie ihm in die Bauchhöhle
zwischen die Holzwohle,
als man zunähte.
Trinke dich satt in deiner Vase!
Ruhe sanft,
kleine Aster!¹⁵

Die Sprache folgt dem Schnitt bei seinem Weg ins Innere des Körpers und wird damit selbst zum Sektionsinstrument, das ins Verborgene vorstößt und dieses in der Beschreibung hervortreten lässt.

An dieser Stelle sei kurz in Erinnerung gerufen, was Michel Foucault in seiner 1963 erschienenen Studie *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks* über den Wandel der Sichtbarkeit der Krankheit im Moment der Entstehung der klinischen Methode – und das heißt vor allem: der pathologischen Anatomie – um 1800 schreibt. Im Zentrum dieses epistemologischen Bruchs steht der ärztliche Blick. „Am Ende des 18. Jahrhunderts“, so Foucault,

heißt Sehen, daß man der Erfahrung ihre größte körperliche Undurchsichtigkeit läßt. Das Feste, das Dunkle, das Dichte der in sich verschlossenen Dinge hat Wahrheitskräfte, die nicht dem Licht entliehen sind, sondern der Langsamkeit des Blicks, welcher die Dinge durchläuft und umkreist und langsam durchdringt, wobei er ihnen immer nur seine eigene Helligkeit spendet. Der Aufenthalt der Wahrheit im dunklen Kern der Dinge ist paradoxerweise an diese souveräne Macht des empirischen Blicks gebunden, der ihre Nacht an den Tag bringt. Das ganze Licht ist auf die Seite der winzigen Fackel des Auges übergegangen, das nun um die Körper kreist und auf diesem Weg ihren Ort und ihre Form beschreibt.¹⁶

Dieses Auftauchen des souveränen ärztlichen Blicks ist verbunden mit einer neuen medizinischen Sprache, die nicht mehr bloß bezeichnet, sondern selbst am Prozess des Sichtbarmachens teilhat. „Es geht“ nun, wie Foucault schreibt,

¹⁵ Benn 1982: 21.

¹⁶ Foucault 1988: 11.

nicht mehr darum, in eindeutiger Entsprechung das Sichtbare ins Lesbare zu übersetzen und ihm mittels der Universalität einer kodifizierten Sprache Bedeutung zu verleihen, sondern darum, die Worte auf eine qualitative, möglichst konkrete und individuelle Differenzierung hin zu öffnen; daher wird die Farbe, die Konsistenz, das ‚Korn‘ so wichtig; daher wird die Metapher der Messung vorgezogen, wird der Schwierigkeitsgrad einfacher Operationen (zerreißen, zerdrücken) so bedeutsam; daher werden synästhetische Qualitäten (glatt, fettig, löcherig) ebenso geschätzt wie empirische Vergleiche und Anspielungen auf die Alltagserfahrung [...]. Es sollen nicht mehr ein Wahrnehmungsausschnitt und ein semantisches Element miteinander in Beziehung gesetzt werden, vielmehr soll die Sprache ganz auf jene Region ausgerichtet werden, wo das Wahrgenommene in seiner Individualität dem Wort zu entrinnen droht und wo es zuletzt gar un wahrnehmbar wird, weil es unsagbar ist. *Entdecken* bedeutet schließlich nicht mehr, unter einer Unordnung einen wesenhaften Zusammenhang zu *entziffern*, sondern die Grenze der Sprache in eine Region voranzutreiben, die noch der Klarheit der Wahrnehmung aber nicht mehr der Alltagssprache zugänglich ist. Entdecken bedeutet, die Sprache in jenes Halbdunkel zu locken, wo der Blick keine Worte mehr hat. Dies ist eine harte und heikle Arbeit; eine Arbeit, die *sichtbar macht* [...].¹⁷

In der Obduktion öffnet der ärztliche Blick, im Verbund mit den Instrumenten, den Raum, in den die Sprache dann eindringen kann, um dem Körper gerade dort Sichtbarkeit zu verleihen, wo er sich sonst ins Dunkel zurückzieht. „Der Vorhang, der verbirgt“, heißt es bei Foucault,

die Nacht, die umhüllt – das ist das Leben; der Tod hingegen öffnet den schwarzen Schrein des Körpers dem Licht des Tages. Das Leben ist dunkel, der Tod durchsichtig und hell: die ältesten Einbildungen der abendländischen Welt verkehren sich zu einem Widersinn, der jedoch der Sinn der pathologischen Anatomie ist [...]. In der Medizin des 19. Jahrhunderts herrscht heimlich jenes absolute Auge, welches das Leben zur Leiche erstarren läßt und in der Leiche das gebrochene Geäder des Lebens aufdeckt.¹⁸

Dem entspricht zugleich eine spezifisch moderne Wahrnehmung des Todes im Leben. Anders als in den makabren Szenerien frühneuzeitlicher Totentänze firmiert der Tod hier nicht mehr als der große Gleichmacher, sondern als morbide Signatur eines unentrinnbaren individuellen Geschicks. „Der Tod“, so Foucault, „hat seinen alten tragischen

¹⁷ Foucault 1988: 182 f.

¹⁸ Foucault 1988: 180.

Himmel verlassen und ist zum lyrischen Kern des Menschen geworden: seine unsichtbare Wahrheit, sein sichtbares Geheimnis.“¹⁹

Wenden wir uns vor diesem Hintergrund wieder dem *Morgue*-Zyklus Gottfried Benns zu, dann lässt sich erkennen, dass darin die Wissensordnung der pathologischen Anatomie deutlich ihre Spuren hinterlassen hat, nicht so sehr zwar auf der Ebene der beschriebenen Praktiken und der verwendeten Begriffe, sehr wohl aber auf der Ebene des poetischen Prozesses, und das heißt: im Modus des Sichtbarmachens. So stoßen wir in Benns Gedichten nicht auf eine medizinische Sprache und Identifizierungen von Krankheitssymptomen. Stattdessen dringen wir im Zusammenspiel von Blick und Sprache ins Innere der Leichen vor, in die Höhle eines Leibes, in dem die Dichte der Organe dem Sehen immer wieder Hindernisse entgegenstellt. Es handelt sich also tatsächlich um Gedichte eines Pathologen, aber eben nur bezüglich der Art und Weise, wie Auge, Sprache und Körper hier zusammentreffen. Und was wir dabei zu sehen bekommen, sind nicht medizinische Wirklichkeiten, sondern literarische Texte, die ein vom Tod gezeichnetes Leben als „lyrischen Kern des Menschen“ freilegen. Der Titel *Morgue*, anders als in Rilkes Gedicht, verweist demgemäß auch nicht auf einen realen Ort, sondern allein auf die Operation einer hervorbringenden Beschreibung. Der „große Mythos eines reinen Blicks, der reine Sprache ist: der Mythos eines sprechenden Auges“²⁰, den die pathologische Anatomie des 19. Jahrhunderts errichtet hat, wird damit zertrümmert und auf das ihn tragende poetische Verfahren hin durchsichtig gemacht.

Diese Verschiebung von medizinischer Wirklichkeit hin zur poetischen Bewegung des Hervorbringens wird gerade auch dann deutlich, wenn man die Sprache des Dichters mit der Sprache des Arztes Benn vergleicht. Exemplarisch sei hier aus einem der erhaltenen Sektionsprotokolle zitiert, das das Datum vom 6. November 1912 trägt. Benn berichtet darin über die Obduktion der Leiche des einundvierzigjährigen

¹⁹ Foucault 1988: 185.

²⁰ Foucault 1988: 128 f. Zur Dekonstruktion dieses Mythos vgl. auch Hoffmann 2008b: 195: „Für das Sektionsprotokoll gilt dasselbe wie für jedes andere Instrument der Aufzeichnung: Die Daten, die es sichert, sind nicht abzutrennen vom Modus ihrer Hervorbringung. Dem Bild, das man sich anhand des Protokolls machen soll, ist das Verfahren seiner Konstruktion immer eingeschrieben.“ (Ebd.: 195).

Kaufmanns Richard W., der am Tag zuvor gestorben war. Unter der Obduktionsnummer 705 trägt Benn in die Rubrik „Äußeres und Extremitäten“ ein: „Männliche Leiche in sehr heruntergekommenem Ernährungszustand. Nur Haut und Knochen. Fettpolster verschwunden. Muskulatur schwach, schlaff.“ In der Rubrik „Brusthöhle“ wird die „ausgedehnte Verwachsung der Pleurablätter“ vermerkt. Und weiter heißt es:

Die Lungenoberfläche, soweit nicht verwachsen, glatt und spiegelnd. Schnittfläche: in beiden Oberlappen zahlreiche Kavernen bis zur Größe eine Hühnerreis. Die Wände z. T. starr; schmierig belegt, zerklüftet. Durch die größeren Höhlen ziehen vielfach weißliche Stränge (Bronchien). In den Unterlappen verstreut reichlich käsige Herde, dazwischen jedoch lufthaltiges Gewebe. *Bronchien*: Schleimhaut etwas gerötet, mit Schleim bedeckt. Im *Kehlkopf* am Ansatz von beiden Stimmbändern ein pfennigstückgroßes, weit in die Tiefe gehendes Geschwür.²¹

Einerseits zeigt sich in dieser Passage, in welcher akribischer Weise sich die Sprache des Pathologen auf die Phänomene einlässt, um sie im Vollzug der Beschreibung genau zu erfassen. Zugleich aber ist auch die Differenz zur Sprache im *Morgue*-Zyklus erkennbar, die ganz ohne medizinische Terminologie auszukommen vermag. Gleichwohl partizipiert auch die lyrische Sprache Benns am ärztlichen Wissen. Denn Auge und Sprache wirken weiterhin im Sinne einer Sichtbarmachung des Körperinnern zusammen, aber eben nicht, um individuelle Krankheitsverläufe zu erkennen. Stattdessen nehmen die Gedichte die Perspektive eines überindividuellen, Menschen, Tiere und Pflanzen gleichermaßen umfassenden Lebens²² ein, das sich als offenes Werden vollzieht und nun im Licht des Todes hervortritt: In *Kleine Aster* ist es die Blume, die in der Brusthöhle des Bierfahrers eine Vase findet. Dabei nimmt ihre „dunkelhellila“ Färbung die Erscheinung des geöffneten Körpers auf. In *Schöne Jugend* ist es das „Nest von jungen Ratten“, die sich von den Eingeweiden des toten Mädchens ernähren und nun selbst getötet werden. Im Falle des entwendeten Goldzahns, von dem sich der Leichendiener einen Tanzabend finanziert, vermittelt das Geld den *Kreislauf* von Tod und Leben.

21 Zitiert nach: Dyck 1997: 16.

22 Vgl. Hennig 1979: 90: „Finalement, il [sc. Benn] a écrit sur ces cadavres des poèmes qui sont assez étranges et ce qui choque, c'est à quel point ces cadavres sont encore vivants.“

In *Negerbraut* lässt das „Blut“ den Körper einer jungen Frau nacheinander lebendig und tot erscheinen. Das Requiem schließlich ruft, sarkastisch auch im zerfleischenden Wortsinn, die Leibfeindschaft und den Erlösungsglauben des Christentums auf (die Totenmesse, das Kreuz in „kreuzweis“, „Gottes Tempel und des Teufels Stall“, „Golgatha und Sündenfall“), um sie auf eine dionysische Szene der Zerstückelung und monströsen Neugeburt hin zu überschreiten. Der Titel *Morgue* benennt dabei genau Benns poetologisches Verfahren: der Gedichtzyklus als lyrisches Leichenschauhaus, das – ganz im Sinne der Wissensordnung der pathologischen Anatomie – den Tod als Bedingung der Möglichkeit von Sichtbarkeit und Sagbarkeit des Lebens ausstellt.

Bibliographie

- Benn, Gottfried (1979): „Lebensweg eines Intellektualisten“. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. IV: Prosa 2. Stuttgart: Klett-Cotta, 154–197.
- Benn, Gottfried (1982): *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- Benn, Gottfried (2001): „Schreiben Sie am Schreibtisch?“. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. von Gerhard Schuster, Bd. VI: Prosa 4. Stuttgart: Klett-Cotta, 95 f.
- Benn, Gottfried (2003): „Gespräch“. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. VII / 1: *Szenen, Dialoge, Das Unaufhörliche, Gespräche und Interviews, Nachträge, medizinische Schriften*. Stuttgart: Klett-Cotta, 163–171.
- Dyck, Joachim (1997): „Es gibt keine Hoffnung jenseits des Nichts“. In: Harald Steinhagen (ed.): *Gedichte von Gottfried Benn*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 13–28.
- Foucault, Michel (1988): *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- Hennig, Jean-Luc (1979): *Morgue. Enquête sur le cadavre et ses usages*. Paris: Éditions Libres-Hallier.
- Hoffmann, Christoph (2005): „Literaturforschung. Über medizinische Schriften Gottfried Benns“. In: Bernhard J. Dotzler / Sigrid Weigel (eds.): *„fülle der combination“: Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte*. München: Wilhelm Fink, 319–341.

- Hoffmann, Christoph (2008a): „In der Prosektur: zwischen B. und Benn“. In: Anne Marie Freybourg/Ernst Krass (eds.): „... im Trunk der Augen“. *Gottfried Benn – Arzt und Dichter in der Pathologie Westend*. Göttingen: Wallstein, 35–44.
- Hoffmann, Christoph (2008b): „Schneiden und Schreiben. Das Sektionsprotokoll in der Pathologie um 1900. In: ders. (ed.): *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*. Zürich-Berlin: Diaphanes, 153–196.
- Homscheid, Thomas (2005): *Zwischen Lesesaal und Lazarett. Der medizinische Diskurs in Gottfried Benns Frühwerk*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kittler, Friedrich (1994): „Benns Lapidarium“. In: *Weimarer Beiträge* 40 (1994), H. 1, 5–14.
- Laufer, Laurie (2006): *L'énigme du deuil*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Rilke, Rainer Maria (1948): *Ausgewählte Werke*, Bd. 1: *Gedichte*. Leipzig: Insel.

Abbildungen

- Abb. 1: Gottfried Benn am Mikroskop, Brüssel 1916. In: Decker, Gunnar (2008): *Gottfried Benn. Genie und Barbar. Biographie*. Berlin: Aufbau, Abb. 7.
- Abb. 2: Die Pariser Morgue. In: Hoffbauer, Theodor-Josef-Hubert (1875–82): *Paris à travers les âges. Aspects successifs des monuments et quartiers historiques de Paris depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*. Paris: Firmin-Didot, fig. 40.

Der männliche Torso aus dem Louvre und die Wiederkehr des armlosen Mannes in den Romanen von Camille Laurens

Jutta Fortin

Einleitung

Die Autorin Camille Laurens, 1957 in Dijon geboren, tritt 1991 mit der Veröffentlichung ihres Romans *Index* in die französische Literaturszene ein. Das französische Wort „index“ bedeutet erstens: Zeigefinger, zweitens: Register, Verzeichnis und drittens: Index, Quote.¹ Die Mehrdeutigkeit des Titels ihres Erstlingsromans ist bezeichnend für Camille Laurens, denn sie liebt Sprache und Literatur sowie das spielerische Umgehen damit in ihren Texten, beispielsweise durch Wortspiele oder die Verwendung von Referenzsignalen, die auf andere literarische oder filmische Texte verweisen. Ihre Romane wurden von 1991 bis 2008 vom Pariser Verlagshaus POL herausgegeben, seit 2008 von Gallimard. Zum literarischen Werk von Camille Laurens zählen acht Romane (darunter eine Tetralogie)², zwei Erzählungen (*récits*)³, drei Bücher, deren Kapitel jeweils einem Wort gewidmet sind⁴, ein kurzes Theaterstück für Kinder⁵ sowie ein Aufsatz (*essai*) in der Form eines Bildbandes⁶. Zumeist

1 Vgl. *Trésor de la Langue Française informatisée*: Eintrag „index“. <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3827003535;>> (Zugriff am 10.07.2012).

2 Vgl. Laurens 1991, Laurens 1992, Laurens 1994, Laurens 1998, Laurens 2003, Laurens 2006a, Laurens 2008, Laurens 2010.

3 Vgl. Laurens 1995, Laurens 2002.

4 Vgl. Laurens 1999, Laurens 2003, Laurens 2008.

5 Vgl. Laurens 2006b.

6 Vgl. Laurens 2011.