

Klaus Theweleit

Orfeus' politik

mellem kvinder, Hades, politisk magt og medierne:
Nogle tanker om den europæiske kunstnerskikkelse
med udgangspunkt i figuren Gottfried Benn

Eller: Hvad sker der med Euridike?

Udgangspunktet: Juli, 1944. Gottfried Benn – vi ser ham stationeret i Landsberg ved Warthe, hvor han venter på afslutningen af den krig, der er tabt. Han har netop færdiggjort *Roman des Phänotyps* – cirka 100 sider trykklart manuskript, hvis det nogensinde kommer i trykken. For tiden har han ikke tilladelse til at udgive noget som helst; udgivelsesforbudet mod ham stammer fra 1936 – dengang var han 50 år, nu er han 58. Cirka 100 sider: det er et utroligt antal for Benn, der primært er essayist og lyriker. En af grundene til at han så utålmodigt afventer krigens afslutning er, at han håber på at komme til at udgive igen. Der ligger cirka tre manuskripter i hans skrivebordsskuffe, klar til afsendelse. Han er ved at skrive til Friedrich Wilhelm Oelze, en forretningsmand fra Bremen, hans nærmeste ven gennem de sidste ti år – ikke blot hans ven, men også »Benn Arkivernes« bestyrer og vogter, den person han stoler mest på udover sin kone. Hvad der foregår mellem disse tre, det er dét jeg vil diskutere i første del af den historie, jeg vil fortælle. Altså: Benn skriver til Oelze om det færdige manuskript til *Fänotypen*: »Jeg er færdig, så vidt jeg kan bedømme ... Dette er både det mest afslappede og det mest koncentrerede stykke tekst, som en forfatter kunne sætte sammen i Europa på dette tidspunkt. Men jeg er endnu ikke sikker på, hvor det vil være bedst at opbevare det.«¹

Nogle få breve før udtrykker Benn en vis tilfredsstillelse ved at dette værk vil dukke frem fra Warthe-flodens sumpe, hvor han er krøbet i skjul. Oelze var stadig i Paris på dette tidspunkt. Benn holder af at fremhæve, at mens alle andre koncentrerer sig om krigen, sidder kunstneren et eller andet sted i periferien og véd alligevel udmærket, hvad der foregår. Han sender sine værker til steder som Paris, hvor de vil blive udgivet og læst – til sin tid.

Benn er fuldstændig sikker på sig selv og sit værk, hvad der er meget ulig hans holdning til *Statische Gedichte* nogle år senere, dem opfatter han som unødvendige og irrelevante – i hans øjne er det overflødigt stads, der ikke kan interessere nogen.

Men dette her er helt anderledes: en fuldendt sag – det mest afslappede og mest koncentrerede stykke tekst i Europa, dét der senere vil blive kendt som »absolut prosa«.

En måned senere læser vi forbløffet: Fænotypen? »Jeg har fuldstændig glemmt Fænotypen. Husker ikke engang, hvad det skulle betyde.« – En sætning som på ingen måde er naiv, men skrevet for at bevise hvor meget Benn selv ligner denne »Fænotype«, han er ikke just berømt for dét man kalder Hukommelse. Ihvertfald er han ikke den type, der husker ting i kronologisk eller anden orden.

Mod slutningen af brevet læser vi dette udsagn: »Kunsteren er den type, der afslutter ting.« Et P.S. til brevet: »Min kone er stadig i Oeynhausien, i rullestol.« Hun lider af gigt.

Elleve dage senere, i slutningen af august, 1944, kommer russerne nærmere. Benn overvejer forskellige muligheder for at få *Fænotypen* bragt til Oelze, som nu er stationeret i Nienburg. Den sikreste måde ville være at sende den under dække, som personlige ejendele til en soldat, der er blevet dræbt i slag, ejendele der sendes til slægtninge. Altså tænker Benn på at sende den som et testamente fra en vis dr.med. Rönne, dræbt ved Stalingrad. Han må have været helt sikker på, at ingen af postcensorerne havde læst hans bøger: Dr. Rönne er Benn selv – hovedfiguren i hans tidlige prosaskrifter.

Han var selv læge dengang, og for tiden er han læge, beskæftiget med kontorarbejde i en militærlejr. At sende manuskriptet som Dr. Rönnes testamente betyder altså, at dette er den sidste handling fra en del af ham, der nu er død – og vi skal se, at han faktisk oplever det på denne måde, det er ikke blot en spøg. Han tror virkelig, at det her faktisk kan føre til hans egen død. »Når enden er nær, er livet smukt, sagde Clemenceau« – med disse ord slutter han brevet.

I Nienburg er Oelze stationeret på Oders venstre bred. Det er det rigtige sted, bemærker Benn til Oelze. Denne placering opfylder kravet i hans sætning: »Erkenne die Lage« – indse situationen. Det

betyder: Benn véd allerede hvor grænserne vil komme til at gå efter krigen og siger derfor til Oelze: Russerne når ikke frem til Nienburg; sørg for at man ikke sender dig længere mod øst. Derefter, i anledning af Oelzes bryllupsdag, atter dødstanker: et fransk citat som siger: Livet er kort – lidt drømmeri, lidt håb og så godnat!

I januar 1945 er den russiske hær faktisk kun få kilometer fra Landsberg. Benn har stadig manuskriptet i sit kontor og tænker på at sende det med personligt bud til Oelze. Men det er allerede for sent. Han sender det med posten. Det ser ud til at han har truffet denne her beslutning: manuskriptet slipper væk, mens jeg bliver tilbage. Og der er også en anden som han tror vil kunne slippe afsted: hans kone. Det var lykkedes for ham at bo sammen med hende i militærlejren, fordi hun var maskinskriverske da de blev gift, og blev ansat af militæradministrationen som hans personlige maskinskriverske for at arbejde i hans kontor. Af frygt for at dø, og fordi han på en eller anden måde føler at han *skal* dø, men at hans kone og manuskriptet vil undslippe russerne, lægger han kun planer for disse to. *Fenotypen* skal vest på, til Oelze – hans kone skal vestpå – han selv: død, hans krop flået i stykker af russerne i øst.

Det er på dette tidspunkt Orfeus dukker op. Orfeus blev flået i stykker, halshugget af rasende kvinder, men hans hovede drev, stadig syngende, ned ad floden og begavede verden med sin visdom. Vi skal se, at Benn i det kommende år begynder at opfatte sit eget liv som en sand fordobling af Orfeus' skæbne.

Brevet slutter med denne sætning: »Velkommen fædre! vær hilset af Orestes« – et citat fra Goethes *Iphigenia*, let at afkode for Oelze. Det gengiver det øjeblik, hvor Orestes vågner op, tror han er død og tiltaler folk omkring sig som var de hans forfædre, indbyggere i Hades. På denne måde viser Benn, at han forestiller sig, at dette brev muligvis bliver det sidste i hans liv.

Det lykkedes ham at skaffe sin kone plads på en lastbil, der skulle vestpå. Selv er han tvunget til at blive tilbage, men tingene tager en uventet vending. Hele frontlinien, inklusive Benns gruppe, går i opløsning, og de flygter begge til hans lejlighed i Berlin.

Men det er stadig ikke tilstrækkeligt langt væk. Han ved at Den røde Hær også vil komme dertil, så han overvejer hvordan han skal evakuere sin kone, så hun kan undgå russernes frygtede voldtægt, noget han ikke føler sig i stand til at beskytte hende imod. Han finder nogen, der skal til Neuhaus, en lille landsby ved Elben, nogen der er villige til at tage hans kone med. Benn regner med at Hertha vil være på amerikansk territorium, når krigen slutter. Men for at undgå enhver risiko medbringer hun (måske uden hans vidende, men mest

sandsynligt med) sin del af den dosis morfin, de begge altid har haft i nærheden, for det tilfælde at »De røde Ryttere« skulle vise sig på scenen. »Røde Ryttere« er Benns udtryk: »De røde Ryttere vander deres heste ved Warthe«, skriver han til Oelze; han skrev også om radioen, der spillede melodien: »Hvem véd hvor vore heste græsser imorgen«. (Orfeus mister ikke sin humoristiske sans.)

Det der slog mig mest da jeg læste om disse begivenheder var, at Benn ikke giver den ringeste antydning om hvorfor han ikke tog med sin kone til Neuhaus. Vi hører at hun er temmelig syg, hun lider af gigt, er altså en temmelig skrøbelig person; alene med morfin i lommen, rystende af angst for den førnævnte voldtægt, uden at være rigtig sikker på hvor hendes rejse i sidste instans vil føre hende hen. Hun ankom til Neuhaus, men der var ingen postforbindelse dér. Russerne drog ind i Berlin: Benn kunne ikke forlade byen. Neuhaus blev besat af amerikanske tropper; men den blev så overgivet til den russiske hær. Formentlig i panik tog Hertha Benn sin dosis morfin og døde dér.

Panik – det er det ord, han ofte bruger senere, når han skriver om sin kones død. Der var sandelig grund nok til panikreaktioner. De russiske soldater havde deres officerers uforbeholdne tilladelse til at voldtage, ihvertfald under de første uger efter besættelsen af enhver region, landsby eller by. Men omstændighederne omkring Hertha Benns isolerede tilstand i Neuhaus – liggende i en kold, lille hytte, på lagner lavet af kartoffelsække, uden nogen som helst kontakt med sin mand i mere end to måneder – gør det mere sandsynligt at hun havde besluttet at gøre en ende på det hele i dét øjeblik russerne kom. »Hun troede sikkert, at jeg var død«, sagde Benn senere, og altså besluttede hun også at dø. Altså var det faktisk ikke en panikreaktion. Og det ser ud til at hun under alle omstændigheder havde levet på dødens rand i uger og måneder. Der er en bemærkning i et af Benns breve til Oelze fra det tidspunkt hvor Hertha stadig var hos ham i Berlin. Benn skriver, at han plejede at gå ned i husets kælder under luftbombardementerne. Han skriver: »Jeg går...« Han nævner ikke hende. Det var mærkeligt at læse dette, jeg spurgte mig selv: Og hvor går *hun* hen? Sagde han, som mange mænd, »jeg« og inkluderede sin kone? Men nej, han talte ikke om hende. I et brev flere år senere finder vi den bemærkning, at Hertha ikke var i stand til at komme hurtigt nok ned ad trapperne på grund af sin gigt, så hun blev i lejligheden under bombardementerne. Men han gik ned i kælderen. Han ville ikke gøre det af angst, sandsynligvis bad hun ham gå og efterlade hende alene deroppe. Men beslutningen om virkelig at efter-

lade hende alene, var hans, så mellem dem må der have været en følelse af, at hun var tættere forbundet med døden. I et senere brev til Oelze tilstår han, at han lige siden de blev gift, havde vidst at Hertha ville dø før ham.²

I månedens sidste brev til Oelze, skrevet 4. april 1945, fortæller Benn, at han vil prøve at følge efter sin kone til Neuhaus – men senere er der ikke et ord om hvorfor han ikke gjorde det, eller hvorfor han ikke kunne.

Elben, fortalte han Oelze, ville blive den linie, hvor det forjættede land skulle begynde. Så hvorfor kunne ikke også han række ud efter det forjættede land, i stedet for blot at sende sin kone til dets grænse?

Eller, forudsat at han ikke turde forlade Berlin af frygt for at blive skudt af nogle *Volkssturm*-medlemmer under deres evige jagt på »desertører«, hvorfor kunne han så ikke sende Hertha 150 km længere vestpå til Bremen, til sin ven og beundrer Oelzes hjem, hvor hun virkelig ville have været i sikkerhed?

Men dette er hverken hans eneste bekymring eller hans hovedbekymring. Brevene handler mest om hvad der er blevet af de manuskripter han sendte til Oelze. Engang sendte han endog et telegram for at spørge om de var nået frem – for en person som Benn, der forsøgte at holde næsten alle på afstand og gøre alting så koldsindigt som muligt, er dette en meget dramatisk handling. Og i hovedet har han litterære planer om Neuhaus, hvis han nogensinde skulle nå frem. Han vil skrive endnu et brev til dem, der emigrerede fra Nazi-Tyskland og som nu vil komme tilbage forklædt som sejrherre; det smerter ham at forestille sig deres påstande om at have været på den rigtige side og så videre. »Jeg tror, at det også vil være dit ønske at erklære én gang for alle at kun for dem, der blev her, er det muligt at sige noget om hvad der virkelig skete i og med Tyskland« – han er meget stolt, når han tænker på sin skrivebordsskuffe, hvor der ligger tre maskinskrevne manuskripter til tre bøger og venter på at blive udgivet. Og han vil aldrig ændre sin overbevisning om, at selvom emigranterne måske har stået på den politisk korrekte side, kan ingen af deres værker, kunstnerisk set, sammenlignes med hans. Og han har ret på dette punkt: der er, efter min opfattelse, ingen tyske værker fra 40'erne og 50'erne som kan sammenlignes med hans. Hans arbejde er lige så fremragende, som han selv mener – jeg vil ikke tvivle på, at indtrykket er rigtigt, at han er den eneste Orfeus på dette tidspunkt.

Og Orfeus er ikke den der flygter. Han bliver slået i stykker på det sted hvor han hører hjemme, områderne øst for Berlin, hvor Benn var født, hans Thraka – og han bliver i nærheden eller i centrum af de fremtidige begivenheder, og dette centrum er Berlin. Hvis han har

nogen rationel grund til at blive i Berlin og lade Hertha rejse alene til Neuhaus, kan det være denne: bevidstheden om at kunstnerisk produktion er knyttet til det sted, man er placeret, og dét sted må være ét hvor det er muligt at opfylde Benns bud til Oelze: »Erkenne die Lage«. ³

Måske er det på tide at stille spørgsmålet: Er det her altsammen ond skæbne, forårsaget af det kaos der var mod slutningen af anden verdenskrig? Eller er det resultatet af både Gottfried og Hertha Benns bevidste handlinger, fortryllede af forestillingen om at kunstneren – Orfeus – skal ofre sin elskede Euridike for at sikre den videre produktion af kunstværker, og om at hun, Euridike, véd dette i et vist omfang og nogenlunde villigt bøjer sig for sin skæbne? Jeg siger dette i bevidstheden om, at der er kvinder, som ikke ville være taget til Neuhaus eller til et lignende sted, i en tilsvarende situation, kvinder som i stedet ville have besluttet at blive hos deres mænd, kvinder som ville have afvist tanken om »først sikkerhed for min kone«. Men måske er det alligevel sådan vi skal betragte denne kvinde på vej til kirkegården, og denne mand som syntes at være rede til at dø, men som fortsætter med at leve, og som når berømmelsens tinder i løbet af de næste ti år.

Jeg vil gerne understrege, at jeg stadig ikke har fremlagt nogen fortolkning. Det kan altsammen læses i Benns breve. Han var ingen løgner; han fortæller det hele meget åbenhjertigt. Man skal blot være tålmodig nok og læse de forskellige kilder, så fortæller han det.

At kalde Hertha for »Euridike« på denne måde er ikke mit påfund. Benn gør det selv. Han kalder også sig selv for »Orfeus«, som vi skal se – og han skammer sig meget over den måde, hvorpå det hele endte; så meget at der fra han har hørt om sin kones død går tre måneder før han vover at fortælle det til Oelze, den eneste person som kender tragediens forløb.

Han meddeler Herthas død til andre; overfor Oelze venter han. I sin første besked til Oelze anvender han en fiktiv forfatter, som – på en gammel bekendts, Dr. Gottfried Benns, vegne – har fået den bitre opgave at måtte meddele hr. Oelze Hertha Benns tragiske død. Men postkortet er klart nok skrevet af Benn selv⁴ – han vil tilsyneladende afprøve Oelzes reaktion på en eller anden måde. Sidste sætning lyder: »Jeg har besøgt hendes grav«. Han ventede altså til dette øjeblik før han gav Oelze besked. Alt *er* i virkeligheden sket. Han har besøgt graven; det er ét brud i forløbet. Fra hans private papirer ved vi, at der var et andet brud lige efter besøget ved graven; han begyndte at skrive digtet »Orfeus' Død«. I mere end et år skal dette være det

eneste han skriver på.⁵ Bruddet markerer også hans beslutning om at beskæftige sig med manuskripterne igen og tænke på muligheder for at få dem udgivet. At kontakte Oelze betyder at vende tilbage til planerne om at udgive igen. Det må have været pinagtigt for en mand, som sagde sit sidste farvel for et halvt år siden; som var rede og villig til at træde ind i Hades' regioner – til at forsvinde på de store sletter mod øst, flået i småstykker af en barbarisk, asiatisk invasion; han – den sidste af de virkelig civiliserede europæere – og nu er hans kone dér, hvor han skulle have været, og han må banke på Oelzes dør og fromt spørge: Hvad med mine papirer – overlevede de? Selvfølgelig overlevede de. Han ved det og skammer sig, og da Oelzes reaktion er lettelse over at se sin gamle ven blandt de levendes tal, begynder Benn at fortælle ham, hvor meget han afskyr at være en af de overlevende, og hvordan hans kone (som han skriver til Oelze), kalder på ham og opfordrer ham til at følge efter hende, og hvor meget han ønsker at følge hende, og hvordan hans sorg vokser. Og han forsikrer Oelze, at han ikke har den mindste interesse i at blive udgivet igen, og hvor meget mere passende det er for den virkelige Orfeus at fortsætte med at sørge og forblive tavs.

Det følgende års breve til Oelze domineres af tre komplekser. Det første er: Sangeren vil aldrig synge mere. Orfeus nægter at bevæge stenene, træerne, de vilde dyr med sin lyre, og han nægter at se på nogen kvinde på grund af sin elskede Euridikes død. »Harpen hænger i piletræet«, lyder et af hans udsagn. Det andet kompleks er hans skyldfølelse, og det tredje er en ny tone i forholdet til Oelze. Det ændrer sig kun lidt, men umiskendeligt, fra et intellektuelt venskab til en virkelig kærlighedsaffære mellem to mænd. Efter tabet af sin »eneste ene« kvinde vier Orfeus sig til en slags »homoseksuel« kærlighed, denne særlige mandlige kærlighed mellem to »ånder«.⁶

Alle tre er klassiske holdninger, tilskrevet Orfeus-skikkelsen i mytologi/historie. Albrecht Dürer kaldte f.eks. Orfeus for den første drenge-elskende mand (*der erst pueran*) i et stik betitlet »Orfeus' Død« fra omkring år 1500. Men Benn leger ikke blot en mytologisk leg. De tre træk i Orfeus-skikkelsen efter Euridikes død passer fuldstændigt til hans faktiske situation.

Det første: Orfeus er tavs; Orfeus vil aldrig synge mere. Det er ikke hans egen beslutning alene; den er blevet ham påtvunget, fordi Gottfried Benn stadig står på de allieredes sorte liste på grund af sit samarbejde med nazisterne i 1933. Udgivelsesforbudet mod ham, som nazisterne indførte i 1936, bliver ikke ophævet af de allierede, og der skal gå tre år før hans nye bind, *Statische Gedichte*, bliver udgivet i Svejs, i 1948. Så Orfeus har ikke *lov til* at synge og er rasende over det

(hvilket først og fremmest er et raseri over, at alle de hjemvendte emigranter har *lov til* at synge; og at de synger så dårligt, udelukkende politisk og uden nogen som helst kunst i deres sang). Han forvandler sit raseri over dette til en heroisk positur: den smukkeste stemme skal aldrig høres mere, fordi verden ikke fortjener bedre. »At leve i Berlin på dette tidspunkt«, skriver han til Oelze i december 1945, »er ikke meget anderledes end at sove i sin egen kiste.« I fremtiden vil menneskene blive delt i to rækker, de kriminelle og munkene; selv gør han krav på den allerførste plads i anden række, han placerer sig selv som øverste munk. Men vejen fører ned i jorden, »ned hvor rødderne tavst bevæger sig«, som han siger. Og end ikke kunsten, der i følge Benn er menneskehedens eneste mulighed for helbredelse, kan hjælpe: »Kunst er gudernes virkelighed«, skriver han, »og vi formåede aldrig at måle os med dem; den slog ikke til og ingen enkeltperson eller gruppe kan eller skal prøve at tilføje noget til dét.«

Det andet punkt er Orfeus' skam over at overleve sin elskede, som han ikke var i stand til at fastholde blandt de levendes tal. Det er den fuldendte figur, den gør det muligt for Benn at bearbejde sin skam over ikke at have kunnet holde Hertha i live, skønt – parallellen går så vidt – hun blev givet tilbage til ham én gang; det var på det tidspunkt hvor han skulle til at sætte hende på lastbilen i Landsberg for at sende hende vestpå, og hvor han så, overraskende, næste dag var i sand til at slippe væk med hende til Berlin, hvor de havde et sted at være. Hades' guder gav hende tilbage, og de gav hende tilbage, mens hun sad alene i lejigheden under bombardementerne. Men han mistede hende da han slap hende en tredje gang, og nu sidder han alene i sin berlinerlejlighed og skriver til Oelze: »Jeg finder det så ydmygende stadig at være blandt de levende.« Ja. Det er ikke vanskeligt at tro ham. Han ved godt, at enhver overlevende til dels er morder, og at følelsen af at have overlevet rummer glæden ved stadig at være i live, mens så mange andre ligger døde. Så Orfeus' vægring ved at synge er ikke blot sorg over hans tab. Det er skammen over stadig at være i besiddelse af denne smukke stemme, mens den smukkeste skabning, den til hvem han sang, nu er død.

Og, som altid i samfund hvor mænd og kvinder ikke er ligestillede, bruges skyldfølelsen til at uddybe kønskløften. Når Orfeus, den mytologiske figur, efter en stund begynder at tale og synge igen, gør han det kun for mænd. Kvinders nærvær ville minde ham om Euridikes døde legeme; og derfor »foragter« han enhver kvinde nu og bebrejder hver enkelt af dem, at de er *ringere* end den han mistede.

Sådan gør Benn også. Han holder sig væk fra lysten, fra enhver tanke om at starte en ny eksistens, om at få en anden kone, om at

udgive igen. Der er kun én forbindelse tilbage, og det er forbindelsen med Oelze, hans eneste fortrolige, og Benn tøver ikke med at tale til ham som til en elsker. Det første skridt er at forfremme Oelze til partner, partner i hans produktion;⁸ det er et tillidsfuldt skridt, som er helt enestående i Benns liv. Herefter er der næsten i hvert brev en sætning eller et afsnit om dem begge to, beskrevet som de eneste to mennesker af betydning, der er tilbage. Han »vil ikke sende/ham/noget til fødselsdagen« fortæller Benn Oelze, deres »ubrudte og ubrydelige indre forhold er mere end noget/han/kunne sende med posten.« Der er mere af den slags, mere der er som taget ud af unge sentimentale pars kærlighedsbreve. I ét brev poserer Benn som en ung middelalder-slotsfrue, der taler til sin udkårne adelsmand; »min strenge ridder«, skriver han, »min gotiske gestalt,« og vover næppe at løfte blikket mod ham.⁹ Og for Oelze alene synger han og vedbliver at synge; Benns Orfiske program, som han hævder, at tyskerne har brug for nu, deler han kun med Oelze. Benns genopdragelses- eller uddannelsesprogram, som han altid havde lagt stor vægt på, finder man i dette kærlighedsbrev til Oelze: »Hvis man ville genopdrage det tyske folk, måtte man skabe dets smag påny. Dets følelse for form og kvalitet. Men hvis man fortsætter med at udråbe noget bras til mesterværk, blot fordi det er antifascistisk, eller hylder noget lort som førsteklases, blot fordi det er socialistisk, vil man ikke hæve normerne, de vil forblive dynamiske, faustiske og plumpe. Men det bekymrer mig ikke længere, lige så lidt som det formentlig bekymrer dig ...«¹⁰

Jeg går ud fra at det nu er tydeligt hvor bekymret han i virkeligheden er. Til produktion af digte viser dette sig at være bedre end noget andet program. Men der siges og menes andet og mere her. Det er et program til at skabe et helt folk påny, denne æras mennesker. Og derfor hører det til i en sammenhæng, hvor det drejer sig om kunstig fødsel af folk, en genfødsel af det rette menneskelige samfund; og det fødende par er et mandligt par; og dette er den inderste hemmelighed i enhver Orfisk produktion. Benn er helt på det rene med dette, når han understreger kunstnerens ufrugtbarhed overfor Oelze: ufrugtbarhed i den forstand at det er kvinden som føder børn.¹¹ Sådan skabes verden, og det er en forkert måde. Den frembringer kun noget råmateriale, stædige børn der kan blive til almindelige mennesker som soldater eller arbejdere, mennesker der ikke tæller, i hvertfald ikke sammenlignet med dem, der er forbundet med verden i kraft af deres hjerne og i kraft af deres produktion af kunst. *Virkelig fødsel*, en fødsel som sætter én i stand til at se de sande realiteter, opnås kun gennem kunstnerens arbejde. Altså arbejder kunstneren på samme niveau som politikeren og præsten – der også har travlt med at omdefinere

menneskene ved dén nye fødsel, de gennemgår, når de vælger at træde ind i den rette kirke, det rette parti, den rette hær og så videre. De er virkelig forenet i overbevisningen om, at den normale fødsel via en moder kun efterlader barnet i en tilstand af uvirkelighed, og at en anden eller tredje fødselsproces må sættes igang ved hjælp af en eller anden institution, en slags fødselsmaskine. Og i tilfældet med Orfeus er denne fødselsmaskine det mandlige par, som består af de to mest avancerede ånder i tiden; det par der består af den mest perfekte sanger og hans mest perfekte tilhører.

Denne korrespondance strækker sig over et år; september nærmer sig igen og Benn forbereder sig på endnu en rejse til sin kones grav. Umiddelbart efter besøget afslutter han Orfeus-digtet og sender det til Oelze vedlagt et brev hvori han åbent afslører sin oplevelse af identitet med Orfeus-skikkelsen. Det lyder: »Jeg tilbragte to dage i Neuhaus den uge for at ordne min kones grav. En sand rejse over floden Styx. Et eventyr om liv og død: om at sulte, om at blive kidnappet, om at blive slået ned i en overfyldt togkupé – det var alt dette. Heldigvis undgik jeg arrestation og likvidering af det russiske militærpoliti eller måske blot en gruppe private gangstere. Neuhaus ligger tolv kilometer fra den nærmeste jernbanestation, man ankommer om natten og når man tager afsted, er det nat igen. Hvad angår fremtiden både for enkeltpersoner og for hele det østlige område, er mine indtryk fra rejsen forfærdelige.«

Benn krydser floden Styx; Karon, Hades' vogter, er der i form af nogle russiske MP'ere. Da han ankommer er det mørkt, da han forlader det, er det mørkt – det virker; så han hende? Jeg ved det ikke; hvad han faktisk foretog sig var at købe jordlodet tættest ved hendes grav for selv at kunne blive begravet dér, når han føler at tiden er kommet. Det er hvad han fortæller Oelze. Og han spørger ham: »Har du en udgave af Ovids *Metamorfoser*? Anden del af historien om »Orfeus og Euridike« har altid gjort større indtryk på mig end den mere velkendte første del. Vedlagt finder du et studie over dette tema – til arkiverne!«

Historiens anden del interesserer Benn mere – det er den hvor Orfeus rives i stykker af Bakkantinderne og hvor hans hovede, stadig syngende, driver nedad floden. Den første, ikke-så-interessante, velkendte del er den om hvordan Euridike dør af slangebids og Orfeus rejser til Hades for at bringe hende tilbage. Inden for denne kontekst siger historien: Hans egen død *som sanger* – dømt til tavshed, dømt til ikke at optræde offentligt; kunstnerens død, den kunstner som har sendt sit hovede (sine værker) ned ad floden til Bremen, hvorfra de en

dag vil blive spredt og læst – denne død er meget mere interessant for den der producerer digte end hans kone Herthas død. Altså starter det digt, der opstår ved hans kones grav, med denne helt utrolige linie: »Wie du mich zurücklässt, Liebste –« (»Hvor du lader mig bag dig, kæreste –«) – en regelret fordrejning, en »orfisk« frembringelse lige efter bogen:

ORFEUS' TOD

Wie du mich zurücklässt, Liebste –
von Erebos gestossen,
dem unwirtlichen Rhodope
Wald herziehen,
zweifarbige Beeren,
rotglühendes Obst –
Belaubung schaffend,
die Leier schlagend
den Daumen an der Saite!

Drei Jahre schon im Nordsturm!
An Totes zu denken, ist süß,
so Entfernte,
man hört die Stimme reiner,
fühlt die Küsse,
die flüchtigen und die tiefen –
doch du irrend bei den Schatten!

Wie du mich zurücklässt –
anstürmen die Flussnymphen,
anwinken die Felsenschönheiten,
gurren: »im öden Welt
nur Faune und Schratte, doch du
Sänger, Augwölber
von Bronzelicht, Schwalbenhimmelen –
fort die Töne –
Vergessen –!«

– drohen –!

Und eine starrt so seltsam.
Und eine Grosse, Geflechte,
bunthäutig (»gelber Mohn«)
lockt unter Demut, Keuschheitsandeutungen
bei hemmungsloser Lust – (Purpur
im Kelch der Liebe –!) vergeblich!

drohen –!

ORFEUS' DØD

Hvor du lader mig bag dig, kæreste –
bortjaget af Erebos,
bringende skov
her til det ugæstmilde Rhodope,
tvefarvede bær
rødgledende frugt –
skabende løvhang,
slående lyren
tommelen på strengen!

Allerede tre år i nordenstormen!
At tænke på det døde, er sødt,
så fjerne kvinde,
man hører stemmen klarere,
føler kyssene,
de flygtige og de dybe –
dog du, flakkende om blandt skyggerne!

Hvor du lader mig bag dig –
flodnymferne stormer frem,
fjeldskønhederne vinker hid,
kurrer: »i den øde verden
kun faun'er og trolde, dog du,
sanger, ophvælver
af bronzelys, svalheimle –
væk med tonerne –
Glemme –!«

– truer –!

Og én stirrer så sælsomt.
Og en stor, spættet,
broget-hudet (»gul valmue«)
frister bag ydmyghed, kyskhedsantydninger
trods hæmningsløs lyst – (purpur
i kærlighedens bæger –!) forgæves!

truer –!

Nein, du sollst nicht verrinnen,
 du sollst nicht übergehn in
 Iolee, Dryope, Prokne,
 die Züge nicht vermischen mit Atalanta,
 dass ich momöglich Eurydike
 stammle bei Lais –

doch: drohen –!

und nun die Steine
 nicht mehr der Stimme folgend,
 dem Sänger,
 mit Moos sich hülland
 die Äste laubbeschwigtigt,
 die Hacken ährenbesämtigt –:
 nackte Haune –!

nun wehrlos dem Wurf der Hündinnen,
 der wüsten –
 nun schon die Wimper nass,
 der Gaumen blutet –
 und nun die Leier –
 hinab den Fluss –

die Ufer tönen –

Nej, du skal ikke rinde bort,
 du skal ikke gå op i
 Iole, Dryope, Prokne,
 ikke blande træk med Atalanta,
 så jeg måske stammer Euridike
 hos Lais –

dog: truer –!

og nu stenene
 ikke mere følgende stemmen,
 sangeren,
 hyllende sig med mos,
 grenene dæmpet af løv,
 hakkerne formildet af aks –:
 nøgne hakker – !

nu værgeløs overfor tævernes,
 de vildes kast –
 nu øjenvipperne allerede våde,
 ganen bløder –
 og nu lyren –
 nedad floden –

bredderne toner –

Dette digt har altid tiltrukket mig, især de sidste linier »og nu lyren – / nedad floden – / bredderne toner –«. Det er et af de digte jeg aldrig forstod fuldstændigt. Jeg troede altid det var fordi jeg ikke kendte nok til græsk mytologi. Hvad er Erebos, hvad er Rhodope? Hvem er Iole, Dryope, Prokne eller Lais? Nøgne hakker? Og så videre.

Men dette var i virkeligheden ikke problemet. Kigger man lidt i Ovid, som Benn nævner i sit brev til Oelze, så finder man alle navnene dér, navne på flodnymferne, et landskab, en særlig vind etc. og så er de i det mindste ikke slet så mystiske, som det først synes.

Grunden til at jeg kunne lide at læse det digt fra tid til anden, igen og igen, var en enkelt linie og visse ord: tvefarvede bær; rødglødende frugt; tommelen på strengen; sanger; ophvælver af bronzelys; Og en stor, spættet, broget-hudet («gul valmue»); nu øjenvipperne allerede våde; ganen bløder; – og slutlinierne.

Okay, det var sangeren og hans sexualitet; det umulige begær efter at blive ét med flodnymfer og svalehimle, med våde øjenvipper og blødende gane, at gløde med rødglødende bær, tommelfingrene på strengene og at tumle ned i gul valmue i bronzelys – »og nu lyren, nedad floden – bredderne toner« – vers jeg ikke hørte eller fandt andre steder og som, mener jeg nu, er tættere på visse rock-tekster

end på Georges, Trakls, Heyms eller Rilkes vers; digtere hvis vers jeg også på en eller anden måde kunne lide, men som aldrig kunne måle sig med disse lyde fra Benn.

Hvad jeg ikke så – og hvad der overraskede mig mest, da jeg genlæste dette digt efter ikke at have set det i henved ti år – var, at al denne tilsyneladende vanskeligt forståelige mytologi er en simpel maske for dén virkelige historie, han fortæller i digtet. Jeg så ikke, at hans kones død, som en slags mord i digtet, anvendes som nyt udgangspunkt for den fortsatte æstetiske produktion, og at denne æstetiske produktion anvendes som springbræt for nye forhold til levende kvinder. Og en anden ting, jeg ikke så, var at dette digt, som synes så labyrintisk og dunkelt ved første øjekast, giver os en historie om Benns biografiske situation omkring september 1946, i temmelig klare vendinger, hvis man er villig til at læse det på denne måde.¹²

Historien i digtet er kort:

Første strofe: Her har vi manden, ladt alene tilbage af sin kvinde; vi ser ham som skaber, civilisator, en enlig og hemmelig sanger i efterkrigstidens tyske ørkener. En skaber uden kvinde, og hun bebrejdes for at han er alene. (Et temmelig velkendt trick: den skyldige er ikke den der gjorde det, men offeret).

Anden strofe: Tre år i nordenstormen! Det vil sige: de overlevende bærer byrden, de render rundt i kolde skove, mens de døde ligger lunt og hviler fredeligt. Og så den helt typiske måde at tale på for mænd, der lige har forladt deres kvinder. De plejede at sige: først nu føler jeg virkelig, hvor vidunderlig du var – nu hvor du er væk føler jeg virkelig dine kys og så videre. »At tænke på det døde, er sødt« – dét han siger her, er ikke særlig pænt.

Tredie og fjerde strofe: de andre kvinder nærmer sig, flirtende, som om de blot havde ventet på at Euridike, sangerens kone, skulle dø. Hvad behager? Han, Benn, er 60 år nu, rystende af kulde, næsten sultet ihjel, kun halvdelen af sin normale vægt, en smule stakket mos om hjerte og øje, som han beskriver sig selv – hvem skulle ville nærme sig ham for at starte en kærlighedsaffære? – Nogen vil. Han er læge, han behandler kønssygdomme, og de fleste af de patienter, der kommer til ham, er – fortæller han Oelze – kvindelige prostituerede, som lider af en eller anden kønssygdom. Ofte kan de ikke betale, de betaler med cigaretter eller med deres smukke udseende. Det kan han godt lide, så han behandler dem alligevel. Det er ikke vanskeligt at forestille sig, at nogen af dem tilbyder at betale ved at gøre for ham hvad de gør for andre på jobbet. Men han afslår; han er Orfeus, sangeren, der sørger over sin Euridike. De ved ikke, hvem de er i disse

værelser. »Ophvælver af bronzelys« – digte i skuffen. (Ligesom William Carlos Williams bruger Benn pauserne mellem to patienter til at notere nogle linier ned). Dér går hun – »en stor, spættet, broget-hudet; purpur i kærlighedens bæger – forgæves!« Ud fra den præmis, at han er Orfeus, og de prostituerede som besøger ham er flodnymferne, er strofe tre og fire temmeligt præcise beskrivelser af hvad han opfatter som højdepunkterne i sin situation i konsultationsværelset, Bozenerstrasse, Berlin (mens han på overfladen tilsyneladende blot har travlt med at bringe en smule af Ovids mytologiske sager ind i et stykke dunkel poesi).

Strofe fem: den eneste hvor Orfeus kalder sin tabte kvinde ved navn, idet han forsikrer hende, at han ikke vil miste erindringen om hende ved at røre ved en af de andre pigers krop; det er ikke *den form* for kærlighed han vil hellige sig. At forblive »ren« mindsker skyldfølelsen; den faktiske elskede er ham som får dette digt med posten: Du kendte ham godt, Euridike, vennen Oelze i Bremen; det er altsammen som det skal være.

Men så er der strofe seks: pigerne bliver vrede over at blive afvist og begynder at dræbe ham som hævn over, at han er så kølig mod dem. Det er ren fantasi; men det løser hans personlige problem på dette tidspunkt. Han – sangeren, som føler skyld over sin kones død, og over at have overlevet – må straffes på en eller anden måde, og altså lader han sig selv blive revet i stykker i dette digt, blot for at kunne skabe en genopstandelse ud af det; ved at blive dræbt som Orfeus, trakeren (af »rasende mænader«/ de »Røde Ryttere« fra øst), er han i stand til at fortsætte med at leve som Gottfried Benn og overleve som kunstner – hovedet der driver nedad floden er et fødselsbillede: »brederne toner!« – hele verden bliver resonansbund for hans sang, og mere endnu: tre måneder efter finder vi ham gift med en ny kone, Ilse Kaul, tandlæge, 27 år yngre end han – den første af hans kvinder, som han er sikker på vil overleve ham (han havde ret igen).

Han skriver trimferende til Oelze, som tilsyneladende er blevet mere end chokeret: »Nå, er det her ikke endnu et af den gamle kamæleons træk, ét du ikke kunne forestille dig« – og det er på samme tidspunkt hans produktion begynder at flyde igen; det sidste års frygt – at den inspiration han var vant til, muligvis aldrig ville komme tilbage – er forsvundet på samme måde. Han har gennemgået en vellykket metamorfose, og den skal gøre det muligt for ham at starte de sidste ti år af sit liv som en offentligt hyldet person med voksende ry, lige netop dét han havde håbet på hele sit liv.

Og dette er øjeblikket hvor elskerens tonefald forsvinder fra breve-

ne til Oelze; i stedet træder et intellektuelt venskabs »normale« tone frem igen; befrugtningens tid er omme, det mandlige par træder tilbage.¹³

Kamæleonen kommer ikke ud af den blå luft. Den er det dyr Benn foretrækker når han skal udtrykke, hvad han føler er det kunstproducerende individs centrale behov: evnen til at forblive foranderlig, til at være åben for forvandling og på samme tid *forblive* én og samme person. At forblive foranderlig er den eneste måde hvorpå man kan være tro mod sig selv; dem der ikke ændrer sig, ældes og glemmer hvem de er.

Benn ved hvad han taler om. Dette er ikke hans første forvandling; han er noget af en specialist i det. Og dét er en af grundene til at jeg valgte ham til at fortælle en historie om denne Orfeus-skikkelse; Benn fortæller det hele af sig selv, man skal ikke indtage fortolkerens position og hive og trække resultaterne frem.

For at sige det kort: dette er den fjerde eller femte kamæleonperiode i hans liv, endnu en metamorfose – han ved, at det vil blive den sidste. Han har efterladt et tilsvarende antal døde kvinder i sit liv. Hertha Benn er den tredje af de kvinder, han levede sammen med, han fører til kirkegården. Og han kender forbindelsen mellem disse dødsfald og sine metamorfose-tilstande.

Hans store essays om menneskers funktionsmåde, om menneskeraen som helhed og især om kunstneren som racens mest fremtrædende figur, kommer med 7-10 års mellemrum fra begyndelsen af tyverne: »Das moderne Ich«, »Der Aufbau der Persönlichkeit«, »Weinhaus Wolf«, »Pallas/Roman des Phänotyps« – hans kvinder dør, eller han forlader dem, i næsten samme tempo.

Hans første kone, Eva Osterloh, døde efter en galdeblære-operation i 1922. Hun havde forladt Berlin på grund af operationen, der fandt sted i Leipzig, hvor hendes far boede. Deres kærlighed var kølnet – de var begyndt at bo i hver sin lejlighed. Han havde ikke giftet sig med den anden kvinde, som han levede sammen med et stykke tid. Lili Breda var skuespillerinde i Berlin og sprang ud af vinduet i 1929 efter at Benn havde nægtet hende den fortrolighed, hun behøvede og krævede af ham. Hans breve til venner på den tid viser, at han var fuldstændig klar over sin andel i hendes død.¹⁴ Han begravede hende, som han ville have begravet sin hustru, annoncerede hendes død i berliner-aviserne, arrangerede en ordentlig begravelse.¹⁵ Benn fik senere to af sine kvinder gravet op og begravet igen; han var utilfreds med deres plads på kirkegården. Han tænker virkelig på hvordan de har det dér, hvordan de ligger.¹⁶

Da han forlader Berlin i 1935 for at tilbringe tre år i Hannover, er det hovedsagelig for at slippe væk fra Nazi-Berlins offentlighed. Hans forbindelse med nazisterne var fuldstændig opløst, og han vælger dét, der senere blev kendt som »indre emigration« fra det offentlige Nazi-Tyskland. Men der er også to kvinder involveret, to kvinder han havde kærlighedsaffærer med, Tilly Wedekind og Ellinor Büller-Klinkowström.¹⁷ Han ved udmærket godt at det er kamæleon-tid igen. Han ved at han er nødt til at forlade disse kvinder, hvis det skal lykkes ham at give sit skriveri en ny start og hvis han skal finde en ny måde at overleve på. I sit allerførste brev fra Hannover, da han netop er startet på kontorarbejdet som uniformeret militærlæge, beskriver han sine oplevelser af den nye situation til Oelze: hvordan han er dér helt alene i sit kontor, i sin lejlighed, ingen kvinder, ingen andre der kender ham, anonym i sin uniform, indfanget af kommandoreglerne, som han adlyder; og om ikke han så trumfer med sætningen: »Hvis det her ikke bliver til et hamskifte, skal man ikke længere kalde mig en slange.«

Et temmelig sjældent øjeblik: at se Orfeus så åbenlyst skifte ham. I »Weinhaus Wolf«, den tekst han arbejder på i den følgende tid, finder vi bemærkninger om, at han af og til afstod fra at gå ud og handle, fordi han følte, at konturen af hans ansigt under hatteskyggen var for dunkelt et syn. De forvandlinger han gennemgår, indbefatter virkelig noget der minder om usynlighedstilstande.

I løbet af de to næste år gør han det klart for begge kvinder, at der ikke bliver noget ægteskab eller lignende, og da han melder sin tilbagekomst i 1937 forlader de begge, temmelig panikslagne, Berlin. Han melder også, at han vil medbringe en ny kvinde, som han vil gifte sig med, fordi han behøver en husholderske. Denne kvinde er Hertha Wedemeyer, den senere Hertha Benn.

Efter hendes død i 1945 tilstår Benn i et brev til Oelze, hvor meget han havde elsket hende. Han undskylder det med det samme, og forklarer Oelze at han havde fået sin ration af alkohol til medicinske formål, men at han havde foretrukket at drikke den, og at det var derfor han havde været så overstrømmende. Jeg tvivler ikke på hans kærlighed, men prøv en gang at se nærmere på hvad en forfatters kærlighed er i det 20. århundrede. I den første periode af deres forhold forklarede han til alle og enhver, hvad enten de gad høre på det eller ej, at han ikke var involveret i en kærlighedsaffære, men at han valgte at gifte sig af praktiske grunde. Hvad var grunden til at han foretrak denne Hannoverpige frem for de to kvinder i Berlin, som han havde været optaget af i temmelig lang tid? Med den ene af dem havde han et næsten perfekt sexuel forhold, og i den anden havde han én som

forstod ham, og især hans litterære værker, næsten fuldstændigt.¹⁸ Denne anden, Ellinor Büller-Klinkowström, var en kvinde som han af og til havde beskrevet som »den eneste person« med hvem han følte sig engageret i et »menneskeligt forhold«. Men dét var tilsyneladende ikke nok til at få ham til at forelske sig eller til at gifte sig med hende.

Hvad var det, der gjorde Hertha anderledes? To ting: hun var en del yngre end de to andre kvinder, og hun var maskinskriverske. Benn påpeger i mange breve, at hun var i stand til at skrive 200 stavelser i minuttet. De poetiske tekster som Oelze får fra Benn i løbet af de næste par år, »til arkivet«, er for det meste skrevet på maskine – skrevet af Hertha Benn. Som jeg nævnte i begyndelsen, lykkedes det endog Benn at få hende til at arbejde for sig i hæren. På det tidspunkt hvor han giftede sig med hende, i 1938, var han sikker på at anden verdenskrig ville komme. Han vidste, at han ville blive adskilt fra sin kone, hvis han havde nogen, undtagen måske hvis det var en pige som kunne skrive på maskine, hende kunne han muligvis beholde hos sig i krigstid. Det viste sig at være rigtigt, men det er ikke den eneste grund til at jeg understreger, at Hertha var maskinskriverske. Friedrich Kittlers værk viser, at siden århundredeskiftet har den prototypiske moderne forfatter en eller anden stærk forbindelse til kvinder som kan skrive på maskine.¹⁹ At læse Kittlers tekst var som at se en tryllekunstner hale utrolige, hvide kaniner op af sin høje hat. Jeg skal blot nævne en enkelt af dem her: Franz Kafka, som beslutter sig til at forelske sig i Felice Bauer lige præcis i det øjeblik, hvor han hører at hun elsker at maskinskrive manuskripter. Og mere end det, hun er lige blevet udnævnt til noget i retning af øverste chef for dét tyske firma, der producerede de mest avancerede fonografer og dik-térmaskiner, Carl Lindström AG. Hun, Felice Bauer, bliver Kafkas agent i hjertet af de mest moderne optagelses- og reproduktionsteknikker. Det har mere end anekdotisk værdi.

Kittler viser, at der omkring år 1900 er to slags kvinder som står i emancipationens frontlinie og bryder ind på områder, der hidtil har været mandsdominerede: det er den kvindelige psykoanalytiker, og det er maskinskriversken, – fru Minnie Tipp som hun f.eks. kaldes i et filmmanuskript fra 1913, betitlet »Lyre og skrivemaksine.«²⁰ Begge slags kvinder nedbryder centrale mandlige institutioner. For det første: pigen der kan skrive på maskine erstatter den mandlige sekretær, som ikke blot nedskrev teksten men også var sin herres fortrolige – som f.eks. i forhold af den type, der var mellem Eckermann og Goethe. Den mandlige privatsekretær var nødt til at være uddannet på næsten samme måde som sin herre; han skulle memorere hvad der

blev dikteret til ham, og var derfor tvunget til at tænke og føle på samme kulturelle niveau. Det hører op med den kvindelige maskinskriverske. Hun skriver lige så hurtigt, som han taler, og derfor afhænger det ikke længere af hendes hukommelse. Hun behøver ikke at forstå hvad hun skriver, blot hun har et godt øre og hurtige fingre. Den mandlige institution, som kaldes »Dannelse«, får et kraftigt stød af hende.

Og den får et andet stød af de kvinder der bliver psykoanalytikere. Psykoanalysen er den første videnskab, som accepterede kvinder i sine rækker og tillod dem at praktisere. Sigmund Freud var en af de første professorer – måske *den* første – som tiltaler sit publikum med »Mine Damer og Herrer«, og han siger eksplicit at han ikke har tænkt sig at ændre sin måde at tale på, fordi der er kvinder til stede. At tale åbent om seksualitet foran et publikum af begge køn var helt sensationelt. Men det forhold, at der var kvinder til stede, viser, ifølge Freud, at de var i stand til at deltage ...

Indtil idag har psykoanalysen formentlig været den eneste videnskab, hvor kvinder har været i spidsen på et vist niveau, både i praksis og i det teoretiske arbejde efter Freud. En af grundene til dette er de forskellige kulturelle uddannelser, mænd og kvinder får i vores samfund. Hvor mænd er tvunget til at handle og tale og til at fylde offentligheden med deres bedrifter og stemmer, dér har kvinder traditionelt været henvist til at iagttage og lytte. En af de vigtigste årsager til kvinders overlegenhed som analytikere er deres langt bedre udviklede evne til at lytte. En god analytiker er primært en god registrator af hvad hendes patient fortæller hende.

Det vigtige punkt her er, at fra omkring år 1900 og fremefter, har mange poeter/filosoffer, sådan som Friedrich Kittler viser det, en kærlighedsaffære med en psykoanalytiker eller en maskinskriverske; eller også spiller én af dem en vigtig rolle for deres skriverseri – netop de to slags kvinder som er tættest forbundet med de mest avancerede registreringsteknikker.

Nietzsche var forløberen: den første europæiske forfatter, der be- stiller en skrivemaskine (en dansk Malling-Hansen) og som forelsker sig i en kvinde som skal blive psykoanalytiker, Lou Andreas-Salomé.²¹

Hvis man prøver at forestille sig, hvad forfatteres, digteres eller filosofers arbejde består i (efter deres egen opfattelse), så indser man med det samme hvilken betydning disse kvinder må have haft for dem. Digtere føler, at de selv er optagere, de mest sensitive individer, dem der indser hvad der virkelig foregår, selv når de sidder i det såkaldte elfenbenstårn (hvor de under alle omstændigheder vejrer

med næsen ud af vinduet). Det de synes at indse her er, at der dukker visse kvinder op på scenen, kvinder hvis betydning og charme ligger i det forhold, at de er tæt forbundet med de nye optagelsesteknikker, de nye optage-medier. Efterhånden som forfatterne må erfare hvad dette nye træk handler om, bliver det dét træk, de beslutter at forelske sig i.

I et brev til en af sine kvinder i Berlin, Ellinor Büller-Klinkowström, kalder Benn den Hannover-pige, han har tænkt at gifte sig med, den senere Hertha Benn, for sine »Rosenfingre«, de fingre der er i stand til at maskinskrive hans rosendigte med en hastighed af 200 stavelser i minuttet. Berliner-kvinden forstår det med det samme. I sit svar til Benn nævner hun overhovedet ikke maskinskriversken Hertha; hun ignorerer hende, men skriver ikke, som hun plejer, sit svar i hånden – hun skriver det på maskine! Som for at sige: Nå, hvis det er dét, du ser efter, så se engang mig. Jeg er også en Rosenfinger. Og Benn, som også forstår hvad det maskinskrevne brev betyder, svarer indigneret og uden sit sædvanlige vid: »Kære Ellinor, jeg er udmærket istand til at læse din håndskrift; du må ikke skrive breve til mig på maskine.« Dette er øjeblikket, hvor hun forstår, at kærligheden har forladt deres forhold.²²

Nogle temmeligt løsthængende tråde i denne historie mangler nu at blive forbundet for at vi kan komme frem til en slags afslutning. Alt hvad denne »Orfeus« foretager sig, må ses i sammenhæng med kunstig fødsel; at føde ting, ord, værker, institutioner, kunst – kunstneren ligger med veer, men det par, der er barnets ophav, er et par bestående af to mænd. Prototypen på dette par, der producerer kunstige virkeligheder, er – som Jacques Derrida fortæller os i *La carte postale* – parret Sokrates/Platon: frem til idag har enhver filosof haft travlt med at føje endnu et barn til disse tos frembringelser.²³

En af disse frembringelser er kunstneren selv; kunstneren, ikke forstået som dén værenstilstand psykoanalysen ville kalde et »jeg«, men kunstneren in flux; den person som forbliver foranderlig; den der bliver ved med at ændre sig, ligesom virkeligheden gør det.

Ellers ville han stå i fare for kun at skabe uhyrer – de uhyrer som hans frembringelser alligevel altid ligger tæt op ad: homunculierne, Frankensteinerne, Draculaerne og alle de andre sindssyge, som han frygter at komme til at producere hvis han mister kontakten med de væsentligste udviklinger i tidens liv.²⁴

Han er altid bange for ikke at være i kontakt med sin tids mest avancerede tekniske medier. En af grundene til at Benn griber muligheden for at samarbejde med Nazikulturens spidser er ganske givet, at de giver ham adgang til radioen – det er via radioen han sender

sine skældsord mod Klaus Mann og andre, som besluttede at de måtte emigrere, og som nu »ikke kan gøre brug af mediet«. Orfeus er aldrig i stand til at holde fingrene fra en nybygget lyre.

Men lige siden mediernes allertidligste perioder har der været en anden side ved dem, en side som intensiverer menneskers forhold til hinanden og til guderne. Det er via medierne vi opretholder forbindelsen med de døde. Vi må ikke glemme dén side af Orfeus' frembringelser: når han vender tilbage som en *levende krop* fra Hades' regioner, besidder han hele menneskeracens viden og visdom. Friedrich Nietzsche plejede at understrege denne pointe i sine 1872-forelæsninger i Basel ved at fortælle hvad oraklet i Delphi sagde til historikeren Xenos. »Kopulér med de døde« var det råd, som Xenos oversatte til ordren: Begynd at studere den gamle litteratur. George Bataille antydede, at man skal finde oprindelsen til den menneskelige kultur i det forhold, at visse mennesker erkendte, at der er noget i racen der dør og noget der er i stand til at overleve, og at kunsten begyndte som et forsøg på at opretholde kommunikationen med de døde. Bataille definerer menneskeheden på denne måde: menneskene er den race som begynder at begrave sine døde og som stadig forsøger at holde kommunikationen igang.²⁵ Vi tænker ikke over det når vi læser, – men faktisk lytter vi ikke blot til dem der er fraværende, mens vi læser, i mange tilfælde lytter vi til de døde; vi lytter og vi svarer. Og de svarer tilbage. Så, hvis man ser på det ud fra medieudviklingens synspunkt, er skrevne ord de fugle som er i stand til at krydse floden Styx i begge retninger. Det poetiske ord blev sandsynligvis *opfundet* som et medium hvormed man kunne tale med de døde. Og forresten har medierne aldrig mistet dette træk under deres tekniske udvikling; i biografen kan vi se dem der nu er døde, bevæge sig henover lærredet. Filmen er det medium, der rækker længst ind i Hades.²⁶

Benn havde gennem hele sit liv et meget tæt forhold til denne de levende skyggers verden. Omstændighederne omkring hans mors død er velkendte. Hun døde af kræft, da Gottfried allerede var læge, men hans far, en præst, nægtede Gottfried tilladelse til at give hende nogen form for smertestillende indsprøjtninger. Som præstefaderen så det var smerten sendt fra Gud, og hun måtte udholde den. Det er ikke så velkendt, at Gottfried Benn, mens han i de følgende år arbejdede på Charité-hospitalet i Berlin, aften efter aften gik ned i kælderen og åbnede mere end tre hundrede lig med sin dissektionskniv. Digtene i hans første bind poesi, dét der bar titlen »Morgue«, var kommet til ham på én nat efter et dissektionskursus. Det ser ud til, at det ikke kom fra ham selv som forfatter, men at han havde fået et dybsindigt svar fra Hades, efter at være dykket derned igen og igen.

Hades forbliver et af hans foretrukne ord og områder – »at tænke på det døde, er sødt« – som vi hørte i »Orfeus«-digtet, døden er et temmelig almindeligt tema for Benn. Men kun for Benn alene? »Orfeus' Politik« drejer sig ikke blot om Gottfried Benn. Orfeus er, ud fra den historie jeg har fortalt, den der, maskeret som elsker, tillader sin kvinde, Euridike, at blive ofret for at vinde en mere gunstig position i den hårde kamp for at holde den poetiske produktion så tæt på de skiftende realiteter som muligt, og for at opretholde sig selv som person midt i de rytmske ændringer og forvandlinger. Han synes at bruge Euridike i denne konstruktion som noget i retning af sit forbindelsesled til Hades. I den patriarkalske forestillingsverden er kvinder, erotiske kvinder, under alle omstændigheder en del af Hades. De gamle samfund demonstrerede dette åbenlyst, når de isolerede menstruerende kvinder i mørke rum og ikke tillod nogen at se dem, ikke tillod noget at blive set af dem, især ikke afgrøderne på marken, som man mente ville blive ødelagt af et enkelt blik fra en kvinde, der havde sin månedlige Hades-periode. Hun dykker derned, hvor ingen mand må komme, eller rettere: hvor ingen mand er i stand til at komme. Men det er nødvendigt for ham at få en eller anden stærk forbindelse til dette sted. Jeg har en mistanke om, at det ikke er tegn på ren kærlighed, når Orfeus vender om på tærsklen ud af Hades for at stirre direkte ind i sin kones øjne.²⁷ I sidste instans gør han det for at holde hende dernede, så hun kan udføre en funktion, der kunne sammenlignes med den en skikkelse som »our man in Havana« udfører for Secret Service. Kan det tænkes at hun fungerer som »hans pige i Hades«, som en meget vigtig forbindelse til en af hovedkilderne i hans inspiration?

Jeg er ikke i stand til at besvare dette spørgsmål med et klart ja eller nej, men der er materiale nok, startende med Dante og hans konstruktion af Beatrice – som ikke bare er en kvinde han opfandt, hun boede dør om dør med ham, da han var dreng, og hun døde 24 år gammel. To år senere kommer Dantes »Vita Nuova«, den bog hvori han eksplicit baserer sine skrivelser på den døde Beatrices krop, Beatrice som dør to gange i denne bog: først i Dantes fantasi, så i virkeligheden, med springvand af tårer og poesi til følge. Og der er så mange tilsvarende mærkværdige ting i forholdet mellem kunstnerne og deres kvinder, at jeg føler det muligt at formulere spørgsmålet sådan – og det fører til et andet spørgsmål som jeg vil slutte med: den dybe ambivalens som alle oplever ved nydelsen af poesi –: hvor kommer denne skønhed fra, denne overflod af varme og skønhed i disse ord; ord der er så tæt forbundet med det døde? Mit spørgsmål og min mistanke er dette: kunne det være den forvandlede skønhed i de døde

kvinders kroppe, vi nyder, når vi læser poesi med rødder i den Orfiske produktionsmåde – fraværet af den elskede kvindes ofrede krop, som det lykkes for poeten at forvandle til digtets skønhed; at omforme det dér; at skabe kærlige ord af stor intensitet ud af den forsvundnes krop ...

Kort sagt, resultatet af den historie jeg har prøvet at fortælle, er spørgsmålet om hvorvidt ofringen af kvinder, som er et af fundamentene under den kunstneriske produktion i patriarkalske samfund, ikke blot er symbolsk, men også noget der foregår i virkelige pars liv; det er et spørgsmål som direkte angår levende mænd, og især levende kvinder.

Oversat af Peter Larsen

Oversættelsen er baseret på Klaus Theweleits engelske manuskript til en forelæsning holdt på amerikanske og canadiske universiteter i efteråret 1984. Manuskriptet er trykt i *New German Critique*, 36, fall 1985. Gottfried Benns digt »Orfeus' Tod« er oversat efter *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Band 1, München, 1975 (pp. 191-193). Der er tale om en rå oversættelse, der i de fleste tilfælde udelukkende gengiver originalen ordret, linie for linie. PL.

Noter:

1. *Gottfried Benn: Briefe an F.W. Oelze*, 3 bd., ed. *Harald Steinhagen* og *Jürgen Schröder* (Wiesbaden/München, 1977). Brevene er nummerede, daterede og ordnet kronologisk; derfor dokumenterer jeg ikke hver eneste sætning fra brevene i det følgende. Det er let nok at finde dem.
2. 27. marts 1949.
3. Udtrykket anvendes første gang i et brev til Oelze, 2. oktober 1936.
4. Dette vil blive vist i min udvidede version af denne tekst, »Orfeus«-bogen; men enhver der har lyst til selv at finde ud af det, skulle kunne gøre det ved at lave noget detektivarbejde på brev nr. 293 til Oelze.
5. Den eneste undtagelse er digtet »Rosen«, skrevet 30. maj 1946, til fru Oelze og hendes have i Oberneuland, vedlagt i et brev; det er ikke så tilfældigt et digt, som det først synes, det er et digt med et formål: at skabe en vis distance mellem Oelze og hans kone.
6. Det er i denne kontekst, digtet »Rosen«, dediceret til fru Oelze, spiller en rolle.
7. 19. februar 1946.
8. 25. december 1945.
9. 22. maj 1946.
10. 20. marts 1946.
11. Store afsnit af »Fænotypen« samt især »Pallas«, der også blev skrevet i Landsberg i 1943, behandler dette emne.
12. Alle omstændighederne omkring skrivningen af »Orfeus' Død«, fra de biografiske begivenheder til de enkelte liniers kronologi, deres »hvor og hvornår«, er samlet og udmærket beskrevet af *Harald Steinhagen* i hans *Die Statistischen Gedichte Gottfried Benns*, 1969. Steinhagen

forsøger at rekonstruere Benns skrivemetode, han vil vise at digtene »letztlich« er noget, der helt adskiller sig fra de biografiske begivenheder i Benns liv: »eigenständige Kunstgebilde«; mens jeg fandt, at digtene ofte er netop de tekster, hvori Benn virkelig *fortæller* sit livs historie, på den eneste måde der var ham mulig: *ikke* som fortælling.

13. Opløsningen af deres »mandepar«-periode beskriver Benn i et brev fra 9. september 1946 med billedet af to tog, der med stor fart kører på hver deres spor, i modsatte retninger.
14. »Du musst Dir alles Geben« hedder digtet, knyttet til hendes død. I et forsøg på at blive skyldfølelsen kvit (»Warst du der grosse Verlasser, »Tränen hingen dir an«) følger dette digt samme mønster som »Orfeus' Død«: det erstatter hendes død med digterens død og genfødsel; det er altså en sand forløber for det senere digt.
15. Om de biografiske data og begivenheder i Benns liv, se (udover brevene) især *Benn Chronik* af *Hanspeter Brode* (München/Wien, 1978); *Friedrich Wilhelm Wodtke: Gottfried Benn* (Stuttgart, 1962/1970); *Walter Lennig: Gottfried Benn in Selbsterzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek, 1962).
16. Da Benn i 1952 bliver bedt om at sige et par ord til minde om Else Lasker-Schüler (hun døde i Jerusalem i 1945), slutter han sin tale med nogle spekulationer over den form, han forestiller sig hendes grav har (en høj): om der mon er skyggefulde cypresser og duft af Jaffa-appelsiner til at gøre dette landskabs glødende luft noget køligere og mere udholdelig. Benns forhold til Else Lasker-Schüler: en Euridike som sang lige så godt som Orfeus, en kvinde som elskede ham og sagde det offentligt; men han flygtede fra hende i Berlin 1914, ude af stand til at have en sådan kvindelig stemme ved sin side, en stemme der var på samme niveau som hans – en helt anderledes historie end den der fortælles her, men klart nok en af dens forudsætninger (der vil blive behandlet i »Orfeus«-bogen).
17. Benn breve til Tilly Wedekind og Ellinor Büller-Klinkowström kan findes i *Gottfried Benn: Den Traum alleine tragen, Neue Texte, Briefe, Dokumente* (Wiesbaden, 1966).
18. Brev til Oelze, 20. august 1935.
19. *Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900*, under udgivelse.
20. Se Kittler, som beskæftiger sig indgående med dette manuskript af R. Berman (filmen blev aldrig indspillet); manuskriptet blev trykt i *Kinobuch* af *Kurt Pinthus*.
21. Man kan tilføje en tredje slags kvinder, der har denne specielle »medie«-funktion for forfatterne: de kvinder, som forfattere som Wedekind og Brecht foretrak – kvinder der optog og derefter *opførte* deres ord på scenen, som skuespillerinder. Tre af Benn-kvinderne var også skuespillerinder.
22. Jeg skylder F. Kittler æren for opdagelsen af maskinskriversken/psykoanalytikeren, undtagen »Rosenfinger«-varianten, som jeg fandt selv. Se breve fra Benn til Ellinor Büller-Klinkowström fra 10. og 25. januar og 2. og 6. februar 1937, i *Den Traum alleine tragen*. Digtene der handler om bruddet med Tilly Wedekind og Ellinor Büller-Klinkowström er: »Wer allein ist, ist auch im Geheimnis« (24.7.1936); »Drei« (28.7.1936); og »Die Gefährten« (21.3.1937), det digt hvor man finder den berømte linie om at ban »den Traum alleine tragen muss« (må bære drømmen alene) – alle vedlagt i breve til Oelze.
23. *Jacques Derrida: La carte postale* (1980).
24. Jeg læser Mary Shelleys roman, »Frankenstein«, som en storslået beskrivelse af denne proces: fortællingen om den udelukkede kvinde, der iagttager mandeparret Byron/Shelley mens de producerer »uhyret«: deres »syndige« poesi, som vil fortære dem indenfor de næste par år, og mens de samtidig også producerer hende: den skrivende kvinde som en del af dette uhyre: kvinden som ønskede at være elsker og kunstproducent på lige fod, men som blev holdt på afstand som et barn af sine mænd, dømt til at lure gennem et hul i væggen på disse tos hemmelige frembringelser, mens hun forvandlede sin følelse af desperation til hævnplaner (ligesom Frankensteins monster gør det i romanen). Halvdelen af uhyret er en kvinde! En god beskrivelse af den biografiske situation omkring Byron og ægteparret Shel-

ley ved G n ve-søen i sommeren 1816, hvor romanen blev født, kan l ses i essayet »A Forced Solitude: Mary Shelley and the Creation of Frankenstein's Monster« af *Marcia Tiltonson*, in: *The Female Gothic*, ed. *Juliann E. Fleenor* (Montreal/London, 1983). (Der blive et kapitel om Mary Shelley og mandeparret i »Orfeus«-bogen).

25. *George Bataille: Lascaux, ou la Naissance de l'Art*, (1955).

26. Et Hades, som Hitchcocks »Vertigo« giver  n lov til at kigge langt ind i, mens man følger James Stewarts  jenbev gelser under hans konstruktion af kvinden »Kim Novak«, der skabes af dét han ser og af en død kvinde ... han forelsker sig og lader hende d , »mister hende«, rekonstruerer hende og lader hende d  igen ... Euridike der falder ned fra »t rnet« ... Orfeus, en San Francisco-politimand, helbredt: nu kan han tåle at kigge ned oppefra, ned i graven: hans »vertigo«, hans »akrofobi«, en mandlig form for dødsangst, er forsvundet. Mere om »Vertigo« i *Filmkritik*, 282 (juni 1980), især artiklen: »Die Basis des Make-up« af *J rgen Ebert*.

27. Hjemvendt fra USA finder jeg en ny bog, sendt til mig fra forfatterne *Eva Hesse*, *Michael Knight* og *Manfred Pfister: Der Aufstand der Musen*, og i d n et vink om at Hilda Doolittle og D. H. Lawrence omkring 1917 skrev om deres forhold i Euridike- og Orfeus-termer. Jeg styrter til biblioteket efter D.H.'s *Collected Poems*, og finder i forordet hendes ord om sin  gtemand Richard Aldington og sin elsker D. H. Lawrence: »But you are right. He is not Dionysos, you are not Orpheus. You are human people, Englishmen, madmen.« Og hendes digt »Euridike« starter med linierne: »So you have swept me back, / I who could have walked with the live souls.«