



e
book

Anette und Peter Horn

**Was aber neu ist,
ist die Frage nach
dem **Satzbau****

Die Gedichte Gottfried Benns

ATHENA

Anette Horn und Peter Horn

Was aber neu ist, ist die Frage nach dem Satzbau

Die Gedichte Gottfried Benns

Beiträge zur Kulturwissenschaft

Band 39

Anette Horn und Peter Horn

Was aber neu ist,
ist die Frage nach dem Satzbau

Die Gedichte Gottfried Benns

ATHENA

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

E-Book-Ausgabe 2017

Copyright der Printausgabe © 2017 by ATHENA-Verlag.

Copyright der E-Book-Ausgabe © 2017 by ATHENA-Verlag

Mellinghofer Straße 126, 46047 Oberhausen

www.athena-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Umschlagabbildung: Gottfried Benn in seiner Berliner Wohnung. Photographie.

1955. akg-images / Imagno / Franz Hubmann

ISBN (Print) 978-3-89896-647-4

ISBN (PDF-E-Book) 978-3-89896-721-1

This material is based upon work supported financially by the National Research Foundation. Any opinion, findings and conclusions or recommendations expressed in this material are those of the author(s) and therefore the NRF does not accept any liability in regard thereto.

We gratefully acknowledge that the University of Witwatersrand supported our research.

Inhalt

Vorwort	11
Warum drücken wir etwas aus?	15
SATZBAU (I: 238)	19
EIN WORT (I: 198)	24
GEDICHT (I: 281).....	27
Gibt es die Realität?	29
WIRKLICHKEIT (I: 267)	32
WER BIST DU – (I: 104)	35
STAATSBIBLIOTHEK (I: 85)	37
Ein Gedicht ist immer die Frage nach dem Ich	41
GEDICHTE (I: 186)	43
WER ALLEIN IST – (I: 130)	45
AM BRÜCKENWEHR (I: 152ff.)	47
DIE DÄNIN (I: 99–101)	53
EINSAMER NIE – (I: 135)	57
VERLORENES ICH (I: 205f.)	59
MELANCHOLIE (I: 285f.)	67
MORGUE:	
Die gebärenden und sterbenden Leiber der Frauen	71
KLEINE ASTER (I: 11)	75
SCHÖNE JUGEND (I: 11)	77
KREISLAUF (I: 12)	79
NEGERBRAUT (I: 12).....	79
REQUIEM (I: 13).....	81
SAAL DER KREISSENDEN FRAUEN (I: 17)	82
CURETTAGE (I: 18)	83
MANN UND FRAU GEHN DURCH DIE KREBSBARACKE (I: 16).....	85
Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch (I: 14)	87
DER ARZT (I: 14–15)	87
SCHUTT (I: 60f.)	90
EINST (I: 170)	91
ASTERN (I: 166)	92
SPÄT IM JAHRE – (I: 131)	93

Großstadtlyrik	95
BALL (II: 48)	95
NACHTCAFE (I: 19)	97
NACHTCAFE (II: 37)	99
NACHTCAFE II–V (II: 37–40)	100
Benn und Nietzsche	103
SILS-MARIA (I: 146)	107
TURIN (I: 169)	108
TURIN II (II: 132)	109
Benns Kritik an Nietzsche	110
In Worten, die es noch nicht gibt.	113
Nichts ist, wenn je etwas war, nichts wird sein (IV: 240)	117
NUR ZWEI DINGE (I: 320)	117
WIDMUNG: (I: 118)	121
LEBEN – NIEDERER WAHN (I: 129)	123
REISEN (I: 307)	124
MUTTER (I: 22)	124
JENA (I: 119)	125
PASTORENSOHN (II: 42f.)	126
EIN TRUPP HERGELAUFENER SÖHNE SCHRIE: (II: 29f.)	128
GESÄNGE (I: 23)	129
REGRESSIV (I: 126)	130
KARYATIDE (I: 38)	131
IKARUS (I: 39)	133
VALSE TRISTE (I: 68f.)	134
ERST WENN (I: 95)	136
DURCH JEDE STUNDE – (I: 150f.)	137
DER SÄNGER (I: 55)	138
ABSCHIED (I: 221)	139
KELCHE (II: 141)	140
Gottes Antlitz ist schwarz oder milchkaffeebraun. (IV: 346)	
Die Topografie des Primitivismus und Exotismus.	141
RIVERA (IV: 346f.)	145
PALAU (I: 58)	146
OSTAFRIKA (I: 90f.)	147
SIEH DIE STERNE, DIE FÄNGE (I: 124)	151
MEER- UND WANDERSAGEN (I: 62f.)	152
OSTERINSEL (I: 66f.)	154

Expressionismus	157
EXPRESSIONIST! (II: 72)	159
IDEEELLES WEITERLEBEN? (I: 248)	160
CHOPIN (I: 180)	161
Nationalsozialismus und Faschismus	163
DENNOCH DIE SCHWERTER HALTEN (I: 174)	168
MONOLOG (I: 214ff.)	169
Benns ›Dorische Welt‹ und der Körperkult	172
Kunst fällt unter Schädlingsbekämpfung (Kartoffelkäfer) (IV: 284)	181
›Comeback‹ seit 1948	183
Rasse, Drogen, Rausche, Ekstasen, seelische Exhibitionismen	185
SELBSTERREGER (I: 114)	189
BETÄUBUNG (I: 115)	191
KOKAIN (I: 45)	193
O NACHT (I: 46)	194
ENTWURZELUNGEN (I: 113)	195
EPILOG (I: 321ff.)	197
LEVKOIENWELLE (I: 110)	199
Schaffe den Dingen Dauer	201
STATISCHE GEDICHTE (I: 224)	206
ORPHEUS' TOD (I: 182f.)	207
V. JAHRHUNDERT (I: 191f.)	211
WELLE DER NACHT (I: 188)	214
TAG, DER DEN SOMMER ENDET (I: 168)	217
TEILS – TEILS (I: 317f.)	218
APRÈSLUDE (I: 306)	219
SPÄT (I: 309ff.)	220
Das Genie und das Scheitelaug	227
TRUNKENE FLUT (I: 56f.)	230
ORPHISCHE ZELLEN (I: 72f.)	231
AM SAUM DES NORDISCHEN MEERS (I: 159f.)	234
QUARTÄR (I: 178)	237
Medien: Radio, Zeitungen und Fernsehen	241
RADIO (II: 162f.)	241
1886 (II: 75–78)	244

Wenn die Zeichen keine eindeutige Bedeutung mehr haben	247
DIE FORM (I: 223)	248
MITTELMEERISCH (I: 212)	249
BANANE (I: 82)	250
Die Sprache der Dichtung und die Sprache der Wissenschaft	253
Bibliografie	255
Primärliteratur und Werke	255
Sekundärliteratur	256

Vorwort

»Stil ist der Wahrheit überlegen, er trägt in sich den Beweis der Existenz.«¹

In der Kunst »ist das Höhere das Manipulierte, das Angefertigte, der Stil.«²

In der Forschung wird Benn zwar einerseits in erster Linie als Lyriker wahrgenommen und seine Prosa als zweitrangig angesehen; andererseits beschäftigen sich die meisten Bücher über Benn entweder vor allem mit seiner Biografie, oder, wenn sie sich mit seinem Werk auseinandersetzen, bevorzugen sie doch die Prosa, Erzählungen und Essays, und analysieren ihn »als Prophet artistisch-weltanschaulicher Positionen.«³ (Vgl. Reents 2009: 320) So wird z. B. in Wellershoffs Buch die Lyrik eher nebenbei behandelt, und bei Buddeberg nur in einem von zwölf Kapiteln. Reinhard Alter (1976) geht zwar kurz auf einige Gedichte ein, interessiert sich aber auch mehr für Benns Theorie, und vor allem für seine Politik. Auch Wodtke (1970) geht fast ausschließlich von der Biografie aus, die Gedichte werden eher stiefmütterlich behandelt.⁴ Zu Recht hat man darauf hingewiesen, dass Benns Denken weitgehend abhängig ist und dass er selbst seine denkerischen Bemühungen nur als »eine Art Materialbeschaffung für die Lyrik, die immer mein eigentliches literarisches Anliegen war« (VI: 50) eingestuft hat. Gerigk (2012: 82) betont daher zu Recht, das Selbstverständnis Gottfried Benns, wie er es in seinem Essay *Probleme der Lyrik* und in seiner »Berliner Novelle« *Der Ptolemäer* formulierte, reiche ganz offensichtlich an die anschauliche Höhe seiner Lyrik nicht heran. Zudem wird selbst Benns Prosa

1 *Doppelleben – Zukunft und Gegenwart, 2. Artistik*. (V: 165) Alle Zitate aus Benns Werken werden als (Band, Seite) angegeben und verweisen auf die siebenbändige Stuttgarter Ausgabe der *Sämtlichen Werke*, Klett/Cotta, 2. Auflage 2009

2 *Altern als Problem für Künstler* (VI: 146)

3 Uwe Theweleit (1991: 31) meint Benn hatte 1945 die »Gewißheit, daß niemand unter den Emigranten, mag er politisch elfmal richtiger gelegen haben als er, eine künstlerische Produktion vorzuweisen hat, die der seinen standhielte«. Vahland (1979: 350) meint, »der Inthronisierung zum »Klassiker der Moderne« mochte niemand ernsthaft widersprechen«. Und Kubitschek (2006: 2) berichtet: »Vor ein paar Jahren errang Benn den ersten Platz in einer Umfrage: »Wer ist der bedeutendste deutsche Lyriker des 20. Jahrhunderts?«, fragte die Zeitschrift *Das Gedicht*. Benn rangierte vor Celan und Rilke, Brecht und Enzensberger.«

4 Auch wenn er Else Buddebergs (1961) Buch kritisiert: »Leider hat sie Benn zu sehr als Denker und zu wenig als Dichter aufgefaßt [...] So bleibt für das lyrische Werk Benns noch fast alles zu tun.« (Wodtke 1970: 102)

im Allgemeinen fast nur vom Inhaltlichen, nicht vom Sprachlichen und Ästhetischen her gewürdigt. (Vgl. Seidler ebd.) Ob die Beschäftigung mit dem Benn'schen Denken der geeignete Zugang zu seiner Dichtung ist, ist daher die Frage. Willems (1981: 29, 49ff.) ist der Auffassung, literarisches Reden sei für Benn »Arbeit an der Lebendigkeit des Ichs, an der Bewußtheit seines Bewußtseins« und Benn verstehe Dichtung als Arbeit an der Existenz, und eine Dichtung der Existenz ist eine Dichtung, die sich gerade nicht um die Transzendenz kümmern will. Die vorliegende Arbeit wird daher bewusst die Biografie⁵ und die Essays nur insoweit heranziehen, als sie zum Verständnis der Lyrik beitragen, denn jenseits der textimmanenten Interpretation muss allerdings doch der geschichtliche, biografische und gedankliche Kontext berücksichtigt werden.

Die werkimmanente Interpretation versuchte Dichtung autonom aus dem Text und ohne Bezug auf die historische Situation des Autors zu begreifen, und ihn so von seiner geistigen Umgebung abzuschneiden. Staiger (1955: 13) betonte, dass die Dichtung aus keiner Verkettung von Ursache und Folge, also auch nicht aus historischen Zusammenhängen abgeleitet werden könne, und dass jegliche geschichtliche Forschung immer und ausschließlich ein Weg zur Annäherung an die Welt des Dichters bleiben werde. Staiger schreibt, wenn wir Literaturwissenschaft betreiben, »dann müssen wir uns entschließen, sie auf einem Grund zu errichten, der dem Wesen des Dichterischen gemäß ist, auf unsere Liebe und Verehrung, auf unserem unmittelbaren Gefühl«. Eine der Forderungen an die Interpretation war die Benjamins (1977: 105), dass der Kritiker die innere Form, dasjenige, was Goethe als Gehalt bezeichnete erfassen müsse. Adorno in *Parataxis* (1981: 450f.) lobt an der werkimmanenten Kritik: »In der Literaturwissenschaft bereitete die Wiederentdeckung jenes Prinzips ein genuines Verhältnis zum ästhetischen Gegenstand überhaupt erst vor, wider eine genetische Methode, welche die Angabe der Bedingungen, unter denen Dichtungen entstanden, der biografischen, der Vorbilder und sogenannten Einflüsse, mit der Erkenntnis der Sache selbst verwechselte.«

Sowohl in seiner Prosa als auch in seiner Lyrik arbeitet Benn mit Vorliebe mit einander entgegengesetzten Begriffen. Decker (2008: 364) verweist auf die bei Benn typische Ambivalenz, »die Verschmelzung eines jeglichen mit dem Gegenbegriffen«. In *Epilog und Lyrisches Ich* macht Benn selbst auf die ›Einerseits‹ – und ›Andererseits‹-Struktur seines Denkens aufmerksam (III:

5 Zur Biografie vgl. z. B. Lethen (2006); Martínez (Hg.) (2007); Decker (2008); Emmerich (2008).

130). Und Lethen (2006: 243) schreibt, im *Roman des Phänotyp* (IV: 392f.) habe Benn die Legierung von ›Gegenbegriffen‹ als eine Schreibtechnik erläutert, mit der er dem ›Zeitzerbrochenheitsempfinden‹ seiner Generation zum Ausdruck verhelfen wollte. Und so wundert es einen nicht, wenn Benn in einem Brief vom 19.V.48 an Oelze über die *Statischen Gedichte*, die ›harmonischer‹ sind, schreibt: »Nicht mein Fall. Halte nichts davon. Gehalten an die Prosa des entschieden potenteren u. störrigen neueren Prosagehirn fallen sie als Produktion ab.« (Oelze 1945–1949: 133) In seiner schönsten Lyrik überwindet der Schöpfer den Analytiker Benn. Da gelingt ihm die größte Aufgabe des Geistes: die Wunde zum Blühen zu bringen. Schärf (2006: 117) sieht daher Benns literarische Leistung darin, dem psychologischen und mentalen Zerfall eine Sprache gegeben zu haben, deren Genauigkeit kaum zu übertreffen sein dürfte.

Warum drücken wir etwas aus?

Benn hat in seinen Essays und z. T. auch in seinen Gedichten immer wieder betont, dass nicht das Inhaltliche, sondern die Form das Eigentliche an einem Gedicht ist. Benn reklamiert für seine Dichtung »ein mittelmeeisches Prinzip –, das heißt, formensichernd denken« (IV: 361). Form ist schwere Arbeit: In dem Gedicht *Der junge Hebbel* schreibt Benn: »Ich schlage mit der Stirn am Marmorblock / die Form heraus.« Ähnlich wie der Bildhauer den Marmorblock bearbeitet, bearbeitet der Dichter mit der Stirn den Satz. Dagegen wertet er das Inhaltliche ab, bewusst provokativ gegen die politischen Schriftsteller der Rechten und der Linken, die den Dichter zur politischen Stellungnahme oder ideologischer Propaganda verpflichten wollen.⁶ Das Inhaltliche, meint er, ist in unserem Kulturkreis bereits hinreichend »gesprochen und durchgearbeitet«, oder wie er in *Satzbau* sagt: »Alle haben den Himmel, die Liebe und das Grab, / damit wollen wir uns nicht befassen« (I: 238; vgl. VII/I: 283) – die immer wiederkehrenden Themen der Natur, der Liebe und des Todes sind seiner Meinung nach in der Lyrik des Abendlandes mehr als ausreichend besungen worden. Zwar zitiert Benn immer wieder Elemente der Wahrnehmung, des Wissens, und vor allem der kulturellen Tradition und des Mythos, aber diese Elemente werden in das Gedicht montiert, ohne dass dadurch eine zusammenhängende Geschichte entsteht. Die alten Mythen werden noch beschworen, aber in einem abstrakten Sprachraum, in dem sie ihre Gültigkeit und Glaubhaftigkeit verloren haben. (Wodtke 1963: 176f.) Dennoch, für Benn sind Mythen keine bloßen Fantasien. Im Mythos ist immer ein Kern wirklicher Erfahrung. Der Leser erfährt die Bruchstücke des formalen Mythos in den Gedichten als imaginären Weltersatz, der alles enthält, was über die Welt gesagt werden kann und daher absolut ist. (Pellmann 1995: 151) Man könnte sagen, Benns Verweise seien abstrakt, da er solche Mythenzitate aus den Bindungen der Sprache und einer durch Sprache referierte Wirklichkeit loslöst, und damit auch die kommunikative Funktion der Sprache verlässt. Aber Kunst für Benn ist Form und hat nichts mit Inhalten oder Bekenntnissen zu tun.

6 Gegen die politische Rolle des Schriftstellers argumentiert Benn: »Der Drang der Schriftsteller, eine öffentliche politische Rolle zu spielen, ist die Ursache ihres Verfalls.« (VII/II: 167) Der Dichter ist und bleibt ein Einzelner: »Das Kollektiv: der Klan, die Sippe war die Lebensform der Primitiven. Zu ihr zurückzustreben ist Rückschritt, Reaction.« (VII/II: 169)

In *Kunst und Drittes Reich* (1941) notiert Benn, auch gegen die Anfeindungen der Nationalsozialisten (die er allerdings 1933/34 für eine kurze Zeit unterstützte): »Singen – d. h. Sätze bilden, Ausdruck finden, Artist sein, kalte einsame Arbeit machen, dich an niemanden wenden, keine Gemeinde apostrophieren, vor allen Abgründen nur die Wände auf ihr Echo prüfen, ihren Klang, ihren Laut, ihre koloraturistischen Effekte, [...] der tiefe substanzielle Verfall. Dies verlieh andererseits der neuen Kunst ein großes Gewicht: hier wurde im Artistischen die Überführung der Dinge in eine neue Wirklichkeit versucht. [...] Die entscheidenden Dinge in die Sprache des Unverständlichen erheben; sich hingeben an Dinge, die verdienen, daß man niemanden von ihnen überzeugt.« (IV: 278f.)⁷

Deswegen ist Benn auch von den üblichen Fragen in Interviews und von Lesern irritiert. In einem Brief an Oelze vom 3.III.49 beschwert sich Benn: »Immer wieder die Fragerei: ›wie meinen Sie das, ich verstehe das nicht –‹ usw. Kunst oder Geist ist nicht zu verstehen, sie hinterlassen Eindrücke u. streuen Keime aus.« (Oelze 1945–1949: 187)

Benn verweigert dem Leser Beschreibung und Erzählung und Informationen über Ort, Zeit und Handlung. Die Rezeption des Eigentlichen geht über ästhetische und assoziative Kanäle. Wenn die Zeichen keine eindeutige Bedeutung mehr haben, sind sie umso stärker interpretierbar und der Leser kann sie im Kontext des von ihm Erlebten und Gewussten deuten. Die Frage ist, ob es dann einen endgültigen Textsinn überhaupt geben kann, ob die durch die Lektüre angeregte Imagination des Lesers überhaupt noch einen Bezug zu seinem Leben herstellen kann, oder ob die Lektüre nur ein rauschhaftes Erlebnis ist, ähnlich dem des Künstlers selbst, wie Benn es immer wieder beschrieben hat.⁸ Am ehesten hat das Lesen des Gedichts noch einen Bezug zum rhythmisch bewegten Körperlichen.

Gegen die Vorstellung einer Lyrik nur als Form macht Buddeberg (1961: 86) allerdings zu Recht geltend, dass man nicht völlig darauf verzichten kann, dass das Wort Sinnträger ist. Und Friederike Reents (2009: 64) will ›Unverständlichkeit‹ als wesentliches Merkmal von Kunst nicht anerkennen und Benns textimmanente Warnung an etwaige Interpreten nicht akzeptie-

7 »Gleichzeitig spricht Benn der Geisteswissenschaft, insbesondere der Literaturwissenschaft, jedes Recht ab, über diese Dinge [*Ausdruckswelt*] zu urteilen und zieht sie eines unüberwindbaren methodischen Dilettantismus. [...] Nach außen hin bewahrt sich Benn jederzeit die Interpretationshoheit über sein Schaffen.« (Schärf 2006: 336f.) Das kann uns allerdings nicht daran hindern, trotzdem zu versuchen, seine Gedichte zu interpretieren.

8 Ähnlich wie bei den Gründern der monotheistischen Religionen, finden sich auch beim Künstler, manisch-apokalyptische Erregungszustände. (Sloterdijk 2007: 27)

ren, dass der Interpretationsversuch hier abgebrochen werden müsste. Zwischen diesen Extremen müssen wir uns also bewegen.

Schwierig, schwer verständlich und oft beinahe unverständlich sind manche Gedichte allerdings. Benn selbst gibt zu: »Die Lyrik ist so kompliziert heute, daß sie ja kaum jemand verstehen kann.« (VII/I: 290) Im Fernsehinterview vom 3. Mai 1956 sagt Benn: »Sie sagen schwierig, Herr Koch, aber jedes Gedicht von Rang wird schwierig sein. Denken Sie an Mallarmé, an Valéry, an Eliot, an Dylan Thomas. Die Gedichte sind nicht nur schwierig, sondern sie sind so dunkel, dass man tagelang drüber nachdenken kann und erfährt doch nichts daraus. [...] ich will Ihnen sagen, [...] dass ein Lyriker ganz für sich lebt, in sich drin, in den Worten, zu denen er ja ein ganz anderes Verhältnis hat wie [sic!] der Prosaist. Ein Gedicht bekommt ja immer etwas Sphinxhaftes, das sich schwer deuten läßt, und es entsteht eigentlich nur ganz allein. Darum hat ja auch Rilke wahrscheinlich immer ganz allein gelebt.« (VII/I: 345) Theweleit (1994: 175) schränkt das allerdings ein: »Was auf den ersten Blick das Schwierige an solchen Zeilen scheint, beruht fast immer auf der Unkenntnis von ein paar entlegenen Wörtern«.

Im *Roman des Phänotyps* schreibt Benn über Dichtung: »Das unmittelbare Erleben tritt zurück. Es brennen die Bilder, ihr unerschöpflicher beschirmter Traum. Sie entführen. Der körperliche Blick reicht nur über den Platz bis an die Burgen, – aber die Trauer reicht weiter, tief in die Ebene hinein, über die Wälder, die leeren Hügel, in den Abend, das Imaginäre, sie wird nicht mehr heimkehren, dort verweilt sie, sie sucht etwas, doch es ist zerfallen, und dann muß sie Abschied nehmen unter dem Licht zerbrochener Himmel –, diese aber entführen, führen weit und führen heim.« (IV: 406)

Was den Lyriker vom Romancier unterscheide, sei, so Benn in *Lyrik*, dass er keine ›Stoffe‹ braucht: »Wenn der Romancier Lyrik macht, braucht er Vorwände dafür, Stoffe, Themen, das Wort als solches genügt ihm nicht.« (IV: 356) Benn betont immer wieder, dass der schöpferische Mensch einsam ist und dass Geschichte für ihn nichts bedeutet. Meyer (1979: 402) verweist auf das Gedicht *Qui sait* (I: 76), wo Benn aus der überschauenden Distanz durch parodistische-satirische Wortmontage und antwortlose rhetorische Fragen die Absurdität der Geschichte bewusst macht. Wer weiß, welchen Sinn das alles hat: ›Aber der Mensch wird trauern – / solange Gott, falls es das gibt, / immer neue Schauern / von Gehirnen schiebt / von den Hellesponten / zum Hobokenquai, / immer neue Fronten – / wozu, qui sait?‹

Politik und Staat sind ihm gleichgültig, solange sie ihn nicht zerstören. »Wer gähnt noch nicht, wer ist noch nicht entflohn? Wer sieht noch nicht

das Kasuistische der Schlachten, die Rhythmik der Katastrophen und der Kriegshistorie zirkuläres manisch-depressives Irresein? Fades Da capo! Die Idee der Geschichte!« (III: 98) Das ist alles ephemere, es wird in kurzer Zeit nicht mehr als eine halbe Seite eines Geschichtsbuchs oder auch nur eine Fußnote zum Text ausmachen. Dafür hat er nur Verachtung übrig: »DER INHALT DER GESCHICHTE: Um mich zu belehren, schlage ich ein altes Schulbuch auf, den sogenannten kleinen Plötz: [...] Ich schlage eine beliebige Seite auf, es ist die Seite 337, sie handelt vom Jahre 1805. Da findet sich: 1 × Seesieg, 2 × Waffenstillstand, 3 × Bündnis, 2 × Koalition, einer marschiert, einer verbündet sich, einer vereinigt seine Truppen, einer verstärkt etwas, einer rückt heran, einer nimmt ein, einer zieht sich zurück, einer erobert ein Lager, einer tritt ab, einer erhält etwas, [...] –, alles dies auf einer einzigen Seite, das Ganze ist zweifellos die Krankengeschichte von Irren.« (IV: 298f.) Benn würde die Beschreibung der Sinnlosigkeit der Geschichte des Gegenrevolutionärs Louis de Bonald sicher unterschreiben, wenn der sagt: der Weg der Menschheit durch die Geschichte gleicht einer Herde von Blinden, geführt von einem Blinden, der sich an einem Stock weitertastet. (Zit. Schmitt 2009: 60)

Schmiele (1979: 369ff.) stellt das Gedicht dem Erleben gegenüber: »Denn das Gedicht *ist*. Das *Erleben* dagegen, aus dem es aufsteigt, läßt sich, als das Ungestaltete, Amorphe, Ungreifbare und Flüchtige, ebenso gut als Erleben des Seins wie als Erleben des Nichts ansehen.« Wobei bei ihm sowohl das ›Sein‹ als auch das ›Nichts‹ undefiniert bleiben. Benn, so meint Schmiele, verleihe den Dingen durch diese Behandlung von Sprache und Wirklichkeit eine neue, träumerische Existenz, eine zweite, nun eigentliche Wirklichkeit, in der ihr zeiterlöstes Sein aufleuchte. Die Frage bleibt dabei offen, was das ›Sein‹ als Gegenbegriff zur Wirklichkeit bei Benn ist.

Friederike Reents (2009: 61) sieht in Benns Werk den Versuch, Kunstwerke für unentschlüsselbar zu erklären, und eine textimmanente Absage an jeglichen Interpretationsversuch. Benn selbst fordert, nimm dem Text nicht seinen Glanz, indem du versuchst ihn zu enträtseln, und damit entzauberst. Der Text selbst setzt eine Grenze, über die man nicht hinaus interpretieren darf, oder wie Rilke am 23. April 1923 an seine Frau schrieb: »Wo ein Dunkel bleibt, da ist es von der Art, dass es nicht Aufklärung fordert, sondern Unterwerfung.« Das erinnert an Susan Sontags Essay: *Against interpretation* (1961), in dem sie gegen die Hermeneutik der Kunst eine Erotik der Kunst fordert. Man könnte sagen, Benns Auffassung von Dichtung nähere sich der von Nietzsche, Schopenhauer und Heidegger an, die Dichtung als ethisch-

metaphysischen Dienst am Sein verstehen. Hillebrand (1979b: 409) sieht hier vor allen den Einfluss Nietzsches und sagt, dass der Einfluss Nietzsches am stärksten in Verbindung mit einer provokativen Betonung der formalen Beschaffenheit der Kunst in Erscheinung trete. (Vgl. auch Horn, A. 1994: 135–152; Horn A. 2000)

Über Benns Gedichte schreibt Emmerich (2006: 67): »Der Leser gerät in ihren Sog nicht nur durch die faszinierend montierten fremdartigen Einzelwörter, es ist ihr Zusammenklang, es sind Rhythmus und Reim, die ihn suggestiv einspinnen.« Natürlich ist deshalb Benns Gedicht nicht völlig ohne Inhalt. »Inhalt erhält die absolute Dichtung sowohl in ihrem literarischen internen Raum als auch durch dessen Struktur.« (Pellmann 1995: 144) Als Anhänger Nietzsches weiß Benn, dass es in der Sinnlosigkeit des Seins und dem Nihilismus der Moderne nur die Sprache ist, die das Bild, das wir uns von der Welt machen, zusammenhält. Aber gerade dieses Bild von der Welt will er auch immer wieder sprengen. Gegen die Darwinisten unter den Biologen und unter den Soziologen negiert er den Begriff der ›Entwicklung‹ und setzt daher eher auf Substantive als auf Verben. Deren Suggestion, dass sich etwas bewegt, verändert, tätig ist, ist ihm verdächtig. Er bevorzugt in seinen Gedichten Substantive: »Worte, Worte – Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug.« (III: 133; IV: 180; VI: 26) Er vertritt gegen Darwin die Auffassung, dass »der Mensch nicht abstammt, sondern von Anfang an war, und daß er eine neue Schöpfungssituation darstellt. Das Wesen dieser Situation ist Bewußtsein und Geist.« (VI: 38)

SATZBAU (I: 238)

Gegen inhaltliche Fragen erhebt Benn den ›Satzbau‹ zum zentralen Anliegen des Dichters. Benn sagt in dem Interview, *Wozu Dichter in dürftiger Zeit*: »diese Frage nach dem Satzbau ist eine Spezialfrage meiner Generation. Uns ist eben die Frage des formalen Aufbaus [...] besonders ins Bewußtsein getreten.« (VII/I: 283) Entschieden stellt er fest: »Unsere Ordnung ist der Geist, sein Gesetz heißt Ausdruck, Prägung, Stil. Alles andere ist Untergang.« (VI: 37) Nicht *was* oder *worüber* einer dichtet, sondern *wie* – in welcher Sprache und in welcher Anordnung der Wörter und in welcher sprachlichen Struktur er das tut, – wird zur eigentlichen Aufgabe des Dichters: ›Was aber neu ist, ist die Frage nach dem Satzbau / und die ist dringend‹. Die Frage ist also: ›warum drücken wir etwas aus?‹ Was ihm wichtig ist, ist

das ›Wort als Ausdrucksfaktor‹, wie er in den Gedicht *Der Stadtarzt* (I: 86) schreibt; er weiß aber selbstironisch, das ist ›gänzlich anomal‹.

Benn stellt sich die Frage: ›Warum reimen wir oder zeichnen ein Mädchen / direkt oder als Spiegelbild / oder stricheln auf eine Handbreit Büttenpapier / unzählige Pflanzen, Baumkronen, Mauern‹. Es ist auffällig, dass Benn, der Dichter, seine Beispiele fast ausschließlich aus dem Bereich der bildenden Kunst nimmt, aber auch, wie er etwas Alltägliches, die Mauern, verfremdet und unheimlich ›als dicke Raupen mit Schildkrötenkopf / sich unheimlich niedrig hinziehend / in bestimmter Anordnung‹ darstellt. Benn selbst räumt ein, die Frage nach dem Grund, warum ein Mensch Gedichte schreibt, ist ›Überwältigend unbeantwortbar!‹ Am Geld kann es nicht liegen, meint er selbstironisch, denn der Beruf des Lyrikers ist wenig einträglich: ›Honoraraussicht ist es nicht, / viele verhungern darüber.‹ In *Summa Summarum* (III: 162) rechnet Benn vor, wie wenig er selber als Dichter verdient hat: in 15 Jahren 975 Mark und meint: »Wer einen Gedichtband veröffentlicht hat, soll nicht erwarten, dass ihn die Nation dafür erhält.« (VII/II: 258) Auch das Bewusstsein und die Rationalität spielen eine geringe Rolle bei der Produktion von Lyrik und Kunst im Allgemeinen: ›Nein, / es ist ein Antrieb in der Hand, / ferngesteuert, eine Gehirnlage, etwas Unterbewusstes wie eben die Hand vom Gehirn nur unterbewusst gesteuert wird. Etwas Archaisches oder Mythisches zudem, ›vielleicht ein verspäteter Heilbringer oder Totemtier.‹ Ähnlich spricht er in *Ach, das ferne Land* (I: 177) über: ›frühe Mechanismen, / Totemfragmente / in die weiche Luft‹ als Antrieb zur Herstellung von Kunst. Die Produktion von Gedichten ist also jedenfalls ›auf Kosten des Inhalts ein formaler Priapismus‹, eine Reaktion, die nicht bewusst kontrolliert werden kann und die schmerzhaft ist, aber der Schmerz ›wird vorübergehn‹. Noch einmal betont er: ›aber heute ist der Satzbau / das Primäre.‹ Und er beruft sich dabei explizit auf Goethe: »Die wenigen, die was davon erkannt. – (Goethe) / wovon eigentlich? / Ich nehme an: vom Satzbau.« Benn beruft sich auch in *Probleme der Lyrik und Altern als Problem für Künstler* auf Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, wo es heißt: »auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Poesie ganz äußerlich« (VI: 15, 146). Benns Überzeugung ist also, der Satzbau, Rhythmus und Klang machen das Gedicht aus, und nur wenn der prosaische Inhalt so verändert wird, wird er zum Gedicht.⁹ In *Provoziertes Leben* heißt es daher: »*Im Rhythmus lag letzten Endes das Weltgeschehen*« (IV: 313). Und in *Probleme der*

9 Exner (1956: 397) meint, das habe Benn dazu geführt, den Stil als höchsten Wert zu proklamieren. Der Stil sei manchmal wichtiger als die Wahrheit. Benns Illusionen und seine

Lyrik schreibt Benn: »Lyrik wird daraus nur, wenn es in eine Form gerät«, warnt aber gleichzeitig: »eine isolierte Form, eine Form an sich gibt es ja gar nicht« (VI: 21).¹⁰ In *Doppelleben* schreibt er aber kategorisch: »Aber was Sie nicht ausdrücken, das ist nicht da.« Auch in *Probleme der Lyrik* ist er überzeugt, dass »es in der Kunst nichts Äußeres gibt« (VI: 17). Und in *Natur und Kunst* (IV: 360) dekretiert Benn: »Oberstes Gesetz wird die Anordnung, das Inhaltliche der Fakten bleibt am Rande«. Ulrike Draesner (2006), selbst eine bedeutende Lyrikerin, hat in diesem Zusammenhang einen wesentlichen Aspekt von Benns Poetik hervorgehoben: »Benns Gedichte sind eindringliche Rhythmus- und Klangmaschinen. Sie setzen radikal an, lösen alte Formen, beginnen, das Ich zu sezieren, in Bilder zu heben. Ihre Stärke, über Jahrzehnte, wird sein: sie bleiben in Bewegung.« (Zit. Schütz 2007: 152) Benn selbst sagt in *Probleme der Lyrik*, dass »in der Lyrik das Mittelmäßige schlechthin unerlaubt und unerträglich ist« und dekretiert: »Lyrik muß entweder exorbitant sein oder gar nicht« (VI: 19).¹¹ Das Gedicht muss »faszinierend montiert« sein, »interessieren«, »erregen«.

Man könnte Benns Verfahren des (oft versteckten) Zitierens und Montierens als eine Form der Intertextualität auffassen.¹² In *Schöpferische Konfession* (III: 109) beschreibt Benn das so: »Mich sensationiert eben das Wort ohne jede Rücksicht auf seinen beschreibenden Charakter rein als assoziatives Motiv und dann empfinde ich ganz gegenständlich seine Eigenschaft des logischen Begriffs als den Querschnitt durch kondensierte Katastrophen.« In *Probleme der Lyrik* zitiert er Mallarmé: »Ein Gedicht entsteht nicht aus Gefühlen, sondern aus Worten« (VI: 23).¹³ Das Gedicht – so im *Vortrag in Knokke* – »entsteht nicht in einem weinerlichen Gemüt bei Sonnenuntergangsstimmung, es entsteht durch Bewußtheit, es ist ein Kunstprodukt, es wird gemacht.« (VI: 76) Fritz Martini (1970: 494) beschreibt Benns rausch-

Irrtümer 1933 beweisen zwar nicht, dass seine Ideen falsch seien, aber dass sie im Bereich der Ethik nur begrenzt oder überhaupt nicht anwendbar seien.

- 10 »Der Begriff ›Form‹ weist damit weit über den genuin ästhetischen Kontext hinaus, er meint nicht nur *Kunstform*, sondern in einem umfassenden Sinne *Lebensform*.« (Vahland 1979: 353)
- 11 Gottfried Benn »ist hier vollkommen eklektisch und kompilatorisch. Nur das Werk Nietzsches, mit dem er sich von früh an beschäftigt, bildet eine Ausnahme. [...] T. S. Eliots Rede ›From Poe to Valery‹ wurde von Benn wacker ausgeschrieben und großzügig verwendet.« (Grimm 1979: 211)
- 12 Das ist z. B. Friederike Reents (2009: 59) Auffassung. »Die per Montagetechnik eingebauten, nur teilweise als solche markierten Zitate weisen in Richtung Intertextualität«.
- 13 Vgl. Mallarmés Aussage: »ce ne pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots.« (Zit. Michelsen 1979: 121)

haft mythische und von Benn ›hyperämisch‹ [= bluterfüllt] genannte Sprache als ein Benennen, das ein Element des magischen Hervorrufens enthalte. Es sei zugleich Montage und Intuition. In diesen heterogenen Namen liege eine intellektuelle Symbolik, aber auch die Annäherung zum Bildhaften, Imaginativen. Jeder Name beschwöre eine ganze Welt. Unverbunden stehen die Worte nebeneinander. Darin liege der Ausdruck ihrer Spontaneität und Simultaneität. Das Wort sei aus den zeitlichen Zuordnungen herausgenommen und in ein Zeitloses hineingerückt, und so stehen Substantiva in ihrer Zerstreung explosiv wie Absoluta da.

Raddatz (2006: 233) betont dementsprechend: »Der ästhetische Kodex des Nicht-Bedeutens entsprach dem moralischen Gebot des Nicht-Benennens.« Bei Benn, so Schärf (2006: 309), existiert der Phänotyp als ein Entgrenzungsphänomen in Bildräuschen, die durch endogene Steigerungen erzeugt werden. Das ist in Kürze auch Benns Programm des provozierten Lebens. Man muss mit sich experimentieren, vielleicht durch Drogen den Oberbau des Bewusstseins lockern, damit der Grundstock der Psyche wieder frei wird.¹⁴ Die Faszination durch die Sprache, den ›Satzbau‹, führt zur Souveränität als Ziel des Dichtertums. Die Faszination ist das »eigentliche Kriterium der Macht: der Wille zur Form als die Antwort auf die machtpolitische Frage: ›Wer spricht?‹.« (Schärf 2006: 53)

Friederike Reents (2009: 331) meint aber, so neu, wie Benn behauptet, sei die Frage nach dem Satzbau, also der Form, bei Benn nicht, und Schärf (2006: 32) sagt zu Recht, der Satzbau sei eigentlich als linguistische Größe zu verstehen. Benn mache aber daraus eine Fundamentalkategorie des künstlerischen Ausdruckswillens. Schärf kritisiert Benn daher: »Das Raunen vom Satzbau hat Anfang der fünfziger Jahre als Zitat einer genuin modernistischen Poetik auch schon etwas von Satire.« Aber vielleicht missversteht er, was Benn mit ›Satzbau‹ meint, – nicht Grammatik sondern das Bauen von faszinierenden Sätzen aus Wörtern mit einer Aura.

Mit Benns Haltung hatten vor allem politisch engagierte Dichter, sowohl rechts als auch links Probleme: Reichel (1979: 336) z. B. kritisiert an Benn, er drücke nur sich selbst aus, der expressive Stil montiere willkürlich, die Bilder verhüllen, die Worte sind ambivalent, das Gedicht gebe keine unmittelbare Information mehr ab. Reichel (1979: 336) nennt das Benns

14 Wellershoff (1979: 146) merkt aber an: »Weder seine Lyrik noch seine Prosa haben den Charakter einer dunklen, prälogischen Traumsprache der Tiefenseele, sondern hier spricht immer das Ich, und Archaisches, Urtümliches taucht in seinen Texten immer nur als Bildungselement auf.«

›Formalismus‹: Benn verfähre nach dem Rankengesetz des ›freien Spiels‹, kenne deshalb nur den musikalischen, rhythmischen, assoziierten Zusammenhang, und ziele auf Faszination durch artistischen Ausdruck bei völliger Zweckfreiheit. Reichel findet, unter diesen Umständen sei das Gedicht keine Mitteilung, sondern Monolog.¹⁵ Das allerdings ist gerade Benns Absicht, Gedichte zu schreiben, die Monologe sind. Auch Meyer (2007: 191) charakterisiert Benns Beziehung zu seinen Lesern und der Gesellschaft als nicht kommunikativ, sondern monologischer Art. Die Einsamkeit solle nicht in einem intersubjektiven *modus vivendi* aufgehoben werden, sondern sie solle im Einsamen die Reflexion auf das eigene Selbst und kreative Impulse auslösen. Benn sieht sich als einen, der sich selbst begegnet ist, im Sinne der Aussage: »Die ganze Menschheit zehrt von einigen Selbstbegegnungen, aber wer begegnet sich selbst? Nur wenige und dann allein.« (VI: 40) Diese Selbstbegegnungen sind schmerzhaft: »wir müssen in ein dunkleres Reich hinab – vielleicht ist es nur der Drang, qualvolle innere Spannungen, Unterdrücktheiten, tiefes Leid in monologischen Versuchen einer kathartischen Befreiung zuzuführen.« (VI: 45)

Benn nennt das dabei angewandte Verfahren auch *Vermittlung*. Dieter Wellershoff¹⁶ hat diese Tatsache erkannt, und beschreibt sie wie folgt: »In der Formel ›Süden, Hirt und Meer‹ bedeuten aber die einzelnen Worte nicht jeweils etwas anderes. Wer Benn so additiv zu lesen versucht, mißverstehet ihn, setzt wieder den unangemessenen Maßstab der Begriffssprache voraus. Hier gehen die Worte, die sich gegenseitig rufen, ineinander über, überdecken sich, fließen zusammen zu einem Bedeutungsfeld. Man muß solche Worthäufungen auffassen als eine einzige Beschwörungsformel, die einen unmittelbaren Erlebniskomplex zu bannen versucht.« (Zit. Pellmann 1995: 38)

Die Frage ist allerdings, worin die Ursprünglichkeit eines Künstlers bestehen könnte, wenn sie für alle Künstler und notwendigerweise und immer durch Sprachkonvention und konventionelle Metaphorik verstellt und unmöglich gemacht wird. Und was genau ist die Ursprünglichkeit der Dinge jenseits von Sprache und Metapher? Pellmann (1995: 70) sieht Sprache als das erstrangige menschliche Erkenntnismittel zur Erschließung der Welt.

15 Benn behauptet, der Dichter »folgt seiner individuellen Monomanie. Wo diese umfassend ist, erwirkt sie das äußerste Bild von der letzten dem Menschen erreichbaren Größe.« (VII/I: 181)

16 Dieter Wellershoff, Nachwort des Herausgebers, S. 560. In: Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in zwei Bänden*. Bd. I, S. 555–563.

»Daß diese Zugänglichmachung immer nur annähernd und symbolisch geschieht, ist grundlegend; die Entschlüsselung der Welt bleibt stets auf der Ebene der Darstellung und Bedeutung.«

Das Gedicht selbst ist im *Parlando*-Stil geschrieben, fast prosaisch. Die erste und zweite Strophe enden in einer Frage: ›warum drücken wir etwas aus?‹ Und ›Warum reimen wir ... in bestimmter Anordnung?‹ Die dritte und vierte Strophe enden mit einer bestimmten abschließenden Antwort, der Aussage: ›aber heute ist der Satzbau / das Primäre‹ und ›Ich nehme an: vom Satzbau.‹ Das Gedicht führt also selbst den ›Satz-Bau‹ als Gestaltungselement vor.

EIN WORT (I: 198)

Das schöpferische Wort ist für Benn der Schlüssel zur Welt: »Im Anfang war das Wort, alle Dinge sind durch dasselbe gemacht – sicher nicht das Wort, mit dem man einkauft u. politisch redet, das beschwörende, das schöpferische Wort, es hält die Erde zusammen.« (VII/II: 10) Benn geht es wesentlich um »das Gesetz eines Aufbaus des Seins vom Formalen aus« (IV: 36).¹⁷ »*Die Formen* – darauf allein kommt es an, das ist seine Moral.« (V: 150) Buddeberg (1962: 32) meint, bei Benn werde die ›Chiffre, ihr gedrucktes Bild, die schwarze Letter‹ als auslösendes Moment des schöpferischen Prozesses angerufen. Für Benn ist nicht nur Klang und Rhythmus sondern auch das Bild der gedruckten Wörter auf der Seite ein wesentlicher Bestandteil der Ästhetik des Gedichts.

Steinhagen (1969: 154) meint das Gedicht *Ein Wort* stellt das dichterisch geformte ›Wort‹, also im Grunde das Gedicht selbst, im Augenblick seiner Entstehung dar. Es geht Benn um Wort und Satz, und die sind im Gedicht ›linguistisch‹ verschlüsselt, sind ›Chiffren‹. Dieses Verschlüsselte¹⁸ und daher nicht unmittelbar Verständliche tritt dennoch plötzlich in Erscheinung, ist *erkanntes Leben, jäher Sinn*. Das Erkennen geschieht unvermittelt in einem sinnschaffenden Augenblick. Erzählt wird im Gedicht kein Ablauf, keine Geschichte, alles ist ›statisch‹, steht still, die ›Sonne steht‹, die ›Sphären schweigen‹. Das Gedicht ist eine ungeheure Konzentration von Energie: ›und alles ballt sich zu ihm hin.‹

17 Benn verweist auf Archibald MacLeish, und seine ›Ars Poetica: ›A poem should not mean / but be‹. (Zit. Grimm 1979: 212)

18 Cifra aus dem mittelalterlichen Latein, und dem andalusischen Arabisch. Mit einer Chiffre kann man den Text verschlüsseln um seine Bedeutung zu verbergen.