

literatur für leser

19

1

42. Jahrgang

Inhaltsverzeichnis

Simela Delianidou · Das räumliche Wissen der Literatur über Armut: Hans Fallada *Kleiner Mann – was nun?* (1932)

Gerhard Sauder · Bergengruen vergessen!?

Klaus Haberkamm und Ludwig Völker · Der Rechte, der Mittlere und der Linke. Zur parabolischen Rechts-Links-Dichotomie in Herbert von Hoerners Erzählung *Die letzte Kugel* (1937)

Dieter Liewerscheidt · „Phase II“ oder Benns Wende zur späten Lyrik

Markus Fauser · „Aus der Haut fahren und *in* jede beliebige andere *hinein*“ – Barocke Lyrik bei H. C. Artmann



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Simela Delianidou

Das räumliche Wissen der Literatur über Armut: Hans Fallada *Kleiner Mann – was nun?* (1932) _____ 1

Gerhard Sauder

Bergengruen vergessen!? _____ 29

Klaus Haberkamm und Ludwig Völker

Der Rechte, der Mittlere und der Linke. Zur parabolischen Rechts-Links-Dichotomie in Herbert von Hoerners Erzählung *Die letzte Kugel* (1937) _____ 53

Dieter Liewerscheidt

„Phase II“ oder Bennis Wende zur späten Lyrik _____ 77

Markus Fauser

„Aus der Haut fahren und *in* jede beliebige andere *hinein*“ – Barocke Lyrik bei H. C. Artmann _____ 89

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

„Phase II“ oder Benns Wende zur späten Lyrik

Über das große Comeback des Lyrikers Gottfried Benn¹ um 1950 ist schon viel gesagt worden, Verwundertes, Euphorisches, Nachzeichnendes, Erklärendes und Hämisches. Und weil es sich in der jungen Bundesrepublik der Adenauer-Ära mit ihrer spärlich erinnerten Vorgeschichte abspielte, war es für die meisten – und für die damals Jüngeren ohnehin – mehr ein rasanter literarischer Durchbruch als eine Wiederbegegnung mit einem alten Bekannten. Warum Benns *Statische Gedichte*, 1948 in der Schweiz und ein Jahr später in der Bundesrepublik erschienen, so viel Resonanz auslösten, ist mehrfach reflektiert worden und wird meist mit dem Verdrängungsbedürfnis der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft in Zusammenhang gebracht, dem der ahistorische, ja geschichtsfeindliche Affekt dieser Gedichte entgegenkam, kombiniert mit ihrer kunstverherrlichenden Programmatik. In diesen Kontext fügt sich Benns kurzes und heftiges Plädoyer für den „Neuen Staat“, sein fast unwiderrufener „Irrtum“ von 1933/34, nahtlos ein. Dieser Wirkungszusammenhang, sich wechselseitig bedingend und steigernd, braucht hier nicht noch einmal aufgerollt zu werden.

Vielmehr sei hier als Ausgangspunkt an den typischen „Benn-Sound“² dieser Jahre erinnert, der das Image dieses Lyrikers nachhaltig prägte und damals zu seiner Kennmarke wurde. Es mag schon genügen, einige dieser Gedichttitel wie „Ohrwürmer“ (Grünbein), fast wie Schlager einer Hitliste aufzurufen: „Wer Wiederkehr in Träumen weiß“, „Am Saum des nordischen Meers“, „Die weißen Segel, die Bogen“, „Aster – schwälende Tage“, „Palau“ oder das frühe „O daß wir unsere Ururahnen wären“, oder Zeilen anzureißen wie „Die Welten trinken und tranken“, Reime wie „Kaldaunen / [...] Katalaunen“ (aus „Quartär“, SW I 178f.), um jenen Klangrausch zu vergegenwärtigen, den man mithört³, wenn Benn in seinem wirkungsträchtigen Marburger Vortrag 1951 vom „Drang“ spricht, „zu blenden, zu funkeln auf jede Gefahr und ohne Rücksicht auf die Ergebnisse“, und dekretiert: „Lyrik muß entweder exorbitant sein oder gar nicht“ (SW VI 15, 19). Solche Verse stimmten auch späterhin noch manchen Skeptiker milde.⁴ „Exorbitant“ ist natürlich kein literaturwissenschaftlich ernstzunehmender Begriff, genauso wenig wie „Faszination“ oder das „Faszinative“ – „aus Worten, die Sie

1 Zitiert wird nach Gottfried Benn: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Schuster und Holger Hof, Stuttgart 1986-2003. Im Folgenden wird auf diese Werkausgabe mit der Sigle „SWI-VII/2“ im laufenden Text verwiesen.

2 So u. a. Stephan Kraft: „Gottfried Benn im ‚Rosen‘-Dickicht. Über das im Briefwechsel mit F. W. Oelze am häufigsten erwähnte Gedicht“. In: *Benn Forum* 6 (2018/2019) S.199-220, z.B. 200f., und öfter bei Durs Grünbein: „Elegien für einen Irrtum“. In: Gottfried Benn: *Statische Gedichte 1937-1947*. Stuttgart 2011, S.7-34. Dort auch Explizites zum eben skizzierten Zusammenhang.

3 Worauf Peter Rühmkorf (zuerst in *Konkret* 1958) in seinem „Lied der Benn-Epigonen“ ironisch-parodistisch reagierte: „Die schönsten Verse des Menschen / - nun finden Sie schon einen Reim -! sind die Gottfried Bennschen [...]“.

4 Wie z. B. Hans-Joachim Hahn: „Gottfried Benns ‚großer Aufstieg‘ nach 1945“. In: Walter Delabar/Ursula Kocher (Hrsg.): *Gottfried Benn (1896-1956). Studien zum Werk*. Bielefeld 2007, S. 231-249, hier S. 249.

faszinierend montieren“ (SW VI 36). Aber mit dieser pompös auftrumpfenden Rhetorik will Benn offenbar solche lyrischen Spitzenleistungen auszeichnen, von denen auch führenden Lyrikern nur sechs bis acht „hinterlassungsfähige Gebilde“ (SW VI 19) möglich seien.

1

Vor dem Hintergrund dieser Rede und anderer poetologisch oft bemühter Texte Benns war es lange Zeit naheliegend, Gedichtbeispielen wie den eben erwähnten einen Modellcharakter zuzubilligen, allen voran dem wohl berühmtesten der *Statischen Gedichte: Ein Wort* (SW I 198).

Hier wird das „exorbitant“ Blendende exemplarisch vorgeführt, optisch wie rhetorisch: Es wird ein Blitzlichtgewitter entfaltet, indem von einer sprachlichen Elementaräußerung („Ein Wort, ein Satz“) ein Erkenntnisblitz ausgeht (genauer: als ausgehend behauptet, nein, imaginiert wird), der, in einer Lichtstafette verbildlicht und zugleich phonetisch durch Auseinanderzerren in Klimax-Reihen nachvollziehbar („ein Glanz, ein Flug, ein Feuer / ein Flammenwurf, ein Sternenstrich“), seiner Klimax in einem Kulminationspunkt (Zenit) entgegengeführt wird und einen Stillstand der Zeit suggeriert, sie geradezu entzeitlichend. Dabei wird zugleich eine monumentale, kolossale Räumlichkeit evoziert. Auf den entstehungsgeschichtlichen Hintergrund macht Friedrich Kittler aufmerksam, indem er mit dem Stichwort „Chiffren“ auf einen militär-strategischen Bezug hinweist, zu dem Benn 1941 als Stabsarzt im Benderblock einen Zugang hatte.⁵ Dass insgesamt eine massive Beeindruckungsregie zugrundeliegt, bezeugt zwar auch die gleichwohl beibehaltene zweistrophige Kreuzreimstruktur, aber mehr noch das Reimwort „ungeheuer“, das so etwas wie einen Horror Vacui hervorrufen soll, zumal man den „leeren Raum“ als Benns kalkulierte Schreckensgröße auffassen kann.⁶

Von den Gedichten, die Benns mehrfach beschworene „artistische“ Programmatik einlösen, indem sie die eigene Kunstübung selbst zum Thema machen und sich ihrer geschichtlichen Relativität damit scheinbar entziehen, kommen sonst nur wenige in Frage. Es sind poetologische Strophen, teils spöttisch „gereimte Weltanschauung“ genannt, wie *Gedichte, Die Form und Worte*⁷, die hier aber ihrer lyrischen Sterilität wegen unberücksichtigt bleiben können. Die Frage nach der Möglichkeit des „absoluten Gedichts“, das den Kriterien eines artistischen Kunstanspruchs genügt, ohne inhaltliche Referenzen zu bemühen und ohne andererseits bloß eine abstrakte Selbstreflexion vorzuführen, entzündete sich vor allem an *Welle der Nacht* (1940, SW

5 Friedrich Kittler: „Benns Gedichte – ‚Schlager von Klasse‘“. In: ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig 1993, S.105-130, weist auf die Frühfassung der 2. Strophe von 1929 hin. „Flammenwurf“ gewinnt eine genuine Bedeutung.

6 Ansonsten hat Benn, wie Thomas Wegmann: „Rundfunk und skriptorale Oralität im Spätwerk Gottfried Benns“. In: *Das Hörbuch. Praktiken audiolateralen Schreibens und Verstehens*. Hrsg. von Natalie Binczek und Cornelia Epping-Jäger, Paderborn 2014, S. 65-76, hier S. 69 betont, durch seine frühen Rundfunkauftritte auch eine Vorstellung vom äther-gefüllten Raum.

7 Dazu gehören auch manche Einzelstrophen – wie die Schlussstrophe von *Leben – niederer Wahn* (SW I 129): „Form nur ist Glaube und Tat, | die erst von den Händen berührten, | doch dann den Händen entführten | Statuen bergen die Saat“.

I 188)⁸, die manchem vor Zeiten noch „unsäglich“, wie „kandierte Romantik“ und „böcklineske Schönmalerei“ vorkommen mochte.⁹

Friederike Reents sieht darin „symbolisiert die Traumvision des Dichters, der sich der Vergänglichkeit von Welt und vielleicht auch von Kunst bewußt ist“¹⁰, und glaubt im Bild des Hyakinthos und der zwei Muscheln poetische Umsetzungsformen alles dessen zu erkennen, „was man zu Benns Poetik des vollendeten Gedichts sagen kann: die inhärente Formreflexion und die darin transportierte Poetik“¹¹. Mit der Zuerkennung solcher Vollendungsprädikate ist für sie der Absolutheitsanspruch der Bennschen Dichtung letztlich eingelöst: Die „inhärente Formreflexion“ finde in diesem Gedicht in nicht-begrifflicher, nämlich bildhaft-symbolischer Weise statt; und damit – entscheidend – unter Ausschluss jedes relativierenden Referenzbezugs.¹²

Genau dies wird u. a. von Moritz Schramm bestritten: Die im Bild des treibenden Hyakinthos gestaltete Spannung „zwischen einem dionysischen Rauschelement und dem apollinischen Formschaffen“¹³ verweise auf einen historischen Hintergrund, auf den in dem Sparta von „Dorische Welt“, angeregt durch Spenglers Thesen, und nicht zuletzt auf den istrischen Palast Diocletians angespielt sei. Die so heraufbeschworene Vorstellungswelt bilde die rekonstruierbare inhaltliche Tiefenstruktur eines Gedichts, das bei allen zugestandenen Indizien der Formvollendung dennoch nicht in einer „absoluten“ Selbstbezüglichkeit aufgeht und „keineswegs [...] primär durch assoziative Klangspiele bestimmt ist“¹⁴. Wie zur Bestätigung verweigert und negiert die Schlusszeile des Gedichts die programmatisch fällige Apotheose der Kunst, konkretisiert in einem emblematischen Detail: „Die weiße Perle rollt zurück ins Meer“ (SW I 188, V.8). Andererseits sind „Lorbeerrosen“ (V.3) als Heideart nur in Nordamerika, hier im Gedicht aber um des Klanges willen in Istrien vorzufinden.

Wie der „absolute“ Status dieses Gedichts eingeschätzt wird, hängt weitgehend von der methodologischen Vorentscheidung beim Leseakt ab, ob der einer hermeneutischen oder dekonstruktivistischen Position nähersteht.¹⁵ Wie die Beispiele von *Ein Wort* und *Welle der Nacht*, obwohl als lyrische Spitzenprodukte Benns geltend,

8 Die wichtigsten Positionen der Forschungsdiskussion sind aufgeführt bei Friederike Reents: „Nur zwei Dinge. Zur Doppelgesichtigkeit des modernen lyrischen Ichs“. In: *Gottfried Benns Modernität*. Hrsg. von Friederike Reents. Göttingen 2007, S. 75-88, hier S. 83, Anm. 5. Daraus greife ich den prononcierten Beitrag von Moritz Schramm auf: „Gottfried Benns „Welle der Nacht“ – absolute Dichtung?“. In: *ZfdPh* 120 (2001), H.4, S. 571-589, der diese Debatte seinerseits rekapituliert und weiterführt.

9 Peter Rühmkorf: *Strömungslehre I*. Reinbek 1978, S. 20. Einen Überblick über kontroverse Bewertungen vermittelt Dieter Lamping: „Sein schönstes – sein schlechtestes Gedicht? Über die Schwierigkeit, moderne Lyrik zu bewerten, am Beispiel Gottfried Benns“. In: *literaturkritik.de rezensionsforum*. Frühere Ausgaben Nr. 8, Aug. 2013

10 Reents: „Nur zwei Dinge“, S. 85

11 Ebd., S. 83

12 Wegmann: „Rundfunk und skriporale Oralität im Spätwerk Gottfried Benns“, S. 75, scheint die „Welle“ des Gedichts vor dem Hintergrund des „Radiodenkers“ Benn als „eine Welle elektronischer Akustik“ verstehen zu wollen.

13 Schramm: „Gottfried Benns „Welle der Nacht“ – absolute Dichtung?“, S. 577.

14 Ebd., S. 588.

15 Michael Lentz umschreibt in seinem Vorwort zu Gottfried Benn: *Trunkene Flut. Ausgewählte Gedichte*. Stuttgart 2011, S. 9-59, hier S. 27f., diese Grenze angesichts von Gedichten wie *Kretische Vase* so: der Lesende muss dort „eine gewisse hermeneutische Energie investieren [...], sie jenseits des bloßen Befundes einer mitunter rätselhaften oder exotischen Wortkombinatorik zu entschlüsseln. Gleichzeitig steht es dem Leser frei, es bei einer solchen offenen und nicht vertieften Lektüre zu belassen“.

zeigen, ist ihr poetologisches Programm zunehmend hinterfragt worden, auch die Möglichkeit und Plausibilität eines „absoluten“ Gedichts. Und gerade gegenüber dem eingangs aufgerufenen Comeback-Benn der *Statischen Gedichte* wurde spätestens seit den sechziger Jahren immer wieder der Vorbehalt des bloßen Jonglierens mit klangvollen Fremdwörtern geäußert,¹⁶ geschöpft aus naturwissenschaftlichem, neuropsychologischem, kulturhistorischem und ethnologischem Fundus,¹⁷ begünstigt vom Respektvorschuss des Mediziners beim Laienpublikum. Wiederholt wurde der Vorwurf der spektakulären Effekthascherei, des verbalen Imponiergehabes¹⁸ und der lautstarken Rhythmus- und Reimmaschinerie¹⁹ variiert, zuweilen mit dezentem Hinweis auf Benns Schwäche für englische Valeurs bei gleichzeitiger Unkenntnis des Englischen.

2

Die meisten dieser Vorbehalte und Einwände trafen aber nur das Benn-Image, das sich die westdeutsche Rezeption auf der Basis der *Statischen Gedichte* zurechtgelegt hatte, scheinbar bestätigt durch den Marburger Vortrag von 1951, während Benns Lyrik, die seit 1949 erschienen war, wie längst bemerkt, kaum öffentlich wahrgenommen oder geschätzt wurde. Sofern aber im Bennschen Œuvre weiterhin noch gereimte, strophisch gegliederte Gedichte mit melancholischem Timbre auftauchten, haben sie zunehmend den Verdacht des Epigonalen, nicht mehr Zeitgemäßen gegen sich, nicht zuletzt von Benn selbst²⁰. Der frühe Zwischenruf Rainer Maria Gerhards, dass viele seiner Gedichte durch „undisziplinierte Sentimentalität“, ja ein emotionales „Sich-gehen-Lassen“ beeinträchtigt seien²¹, verhallte zunächst fast ungehört und wurde durch den gegenläufigen Vorbehalt konterkariert, dass viele seiner bekannten Texte, auch seiner lyrischen, eine forcierte Kälte, ein demonstratives Unbeteiligtsein zur Schau tragen – dies ausgespielt gegen das Bezeugen sozialen Mitempfindens bei Ossip

16 Zusammengestellt u. a. bei Simon Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton. Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht – ein Vergleich*. Würzburg 2006, S. 148, Anm. 342. Beispielsweise Hans Magnus Enzensberger, in: *Kritische Stimmen 1957-1986*. Hrsg. von Bruno Hillebrand. Frankfurt a. M. 1987, S. 47: „Benn [...] war seiner Sprache intellektuell nicht gewachsen: sie lief ihm auf und davon“.

17 Mit skeptischem Abstand spricht z. B. Dieter Wellershoff in: „Leben – was sonst? Eine Frage an Gottfried Benn“. In: Anne Marie Freybourg/Ernst Kraas (Hrsg.): „...im Trunk der Augen“, Göttingen 2008, S. 71-84, hier S. 75 „vom Pfauenrad seines Weltbildes [...], das er mit seinen Essays und Prosaschriften immer wieder mit geringen Variationen präsentiert“. - Auf Einblicke in Benns Essayismus mit verschiedenem Schwerpunkt und unterschiedlicher Reichweite, jedoch meist ohne Seitenblicke auf die Lyrik kann hier nur verwiesen werden: Yvonne Wübben (2006), Monika Fick (2007), Gregor Streim (2008) oder Antje Büssing (2012).

18 Von Enzensberger: *Kritische Stimmen*, S. 47 bis Rühmkorf: *Strömungslehre I*, S. 50.

19 Z. B. bei Helmut Lethen: *Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zeit*. 2. Aufl. Berlin 2006; „Durs Grünbein im Gespräch mit Helmut Böttiger: Benn schmort in der Hölle. Ein Gespräch über dialogische und monologische Lyrik“. In: *Text + Kritik*, Heft 153 (2002); S. 72-84; und Ulf Stolterfoht: „Selbstporträt mit Frühstücksbrötchen“. In: Jan Bürger (Hrsg.): *Ich bin nicht innerlich. Annäherung an Gottfried Benn*. Stuttgart 2003, S. 47-51, spricht S.50.von Benns „Fremd- und Fachwortbatterien“.

20 Die relevanten Passagen aus dem Briefwechsel mit Oelze, zwischen 1950 und 1954, wurden bereits ausgiebig zitiert, und zwar von Gottfried Willems: *Großstadt- und Bewußtseinspoesie. Über Realismus in der modernen Lyrik, insbesondere im Spätwerk Gottfried Benns und in der deutschen Lyrik seit 1965*. Tübingen 1981, S.24f., Anm. 60/61, 67-69.

21 Zitiert bei Jürgen Schröder: „Gottfried Benns späte Lyrik und Lyriktheorie“. In: Bildung und Gedanke. Hrsg. von Günther Schnitzler, Gerhard Neumann, Jürgen Schröder. München 1980, S. 410-424, hier S. 410. Weiterer Hinweis von Matthias Berning im *Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Christian M. Hanna u. Friderike Reents. Stuttgart 2016, S. 377f.

Mandelstam²² oder menschlicher Anteilnahme bei William C. Williams²³. Solche Diskrepanzen zwischen stimmungshaften und schroff distanzierenden auch späten Gedichten sieht Jürgen Schröder jenseits wechselnder Sympathievergabe als ein „spannungsreiches“, zusammengehöriges Miteinander auch noch in Benns Spätwerk²⁴.

Als Benn um 1949 „sein eigener Epigone“ zu werden drohte²⁵, gelangen ihm – neben den „Parlando“-Gedichten (s. u.) – an der Grenze der Selbstimitation noch einige Gedichte alten Stils, zum Teil Selbstpastiches, wie das dreiteilige Liebesgedicht „Blaue Stunde“ (SW I 246f.)²⁶ oder auch „Reisen“ (SW I 307), in dem allerdings mit dem Rückzug aufs eigene Ich und der Verwendung sakral besetzter Begriffe („Manna“, „Wüstennot“) alte Denkfiguren auftauchen und die empirische Welt auf Abstand halten.²⁷

Statt solcher distanzierter Einschätzungen ist aber mit der Etablierung einer spezialisierten Benn-Philologie, d. h. spätestens seit dem Erscheinen der Benn-Jahrbücher, zumindest im Bereich der germanistischen Fachwissenschaft die implizite Erhebung Benns in den Kreis der modernen Klassiker vollzogen²⁸, was sich unter anderem darin manifestiert, dass jeder Äußerung des Autors, mindestens jeder als „literarisch“ qualifizierbaren, der Status einer analysewürdigen Vermutung von Bedeutsamkeit unterstellt wird.²⁹

Das kann hier nur am Einzelbeispiel veranschaulicht werden. Des sehr späten Gedichts *Bitte wo* – (1955, SW I 298) hat sich Jochen Strobel mit erheblichem Interpretationsaufwand angenommen³⁰, d. h. sich auch der Herausforderung gestellt, in den drei gereimten Vierzeilern mehr als nur routinierte, zum Teil weit auseinanderliegende Bild- und Klangelemente zu beschreiben und dabei einen möglichst kohärenten Zusammenhang zu entwickeln, der dem gestandenen Hermeneutiker ermöglicht, wenigstens Anhaltspunkte für ein Verstehenserlebnis zu finden.³¹ Der Text, dem grammatisches Subjekt und schlüssige Satzstruktur fehlen, dessen Du-Anrede zwischen monologischer Selbstanrede und möglicher Partner-Anrede schwankt, lässt sich über einen intertextuell benennbaren Liebesvogel („amour – bel oiseau“) als der eines zwischen Sehnsucht und Qualen schwebenden Liebenden lesen, zuletzt gar vor autobiographischem Hintergrund, – um dann vor der alles wieder umstürzenden

22 „Durs Grünbein im Gespräch mit Helmut Böttiger, S. 74, 79f.

23 Jan Wagner: „Hirn und Leierkasten. Parallele Leben: Von Benn zu Williams und zurück“. In: *Text + Kritik* 44, 3. Aufl. München 2006, S. 96-107, hier S. 97, 102f.

24 Schröder: „Gottfried Benns späte Lyrik und Lyriktheorie“, S. 419f. Michael Braun: ‚Stilbaukompressionen‘ und ‚Fragwürdigkeitsfragmente‘. Gottfried Benns späte Lyrik des Fragments“. In: Elena Agazzi/Amelia Valtolina (Hrsg.): *Der späte Benn. Poesie und Kritik in den 50er Jahren*. Heidelberg 2012, S. 55-71, spricht S. 60 von einem Ergänzungsverhältnis.

25 Anton Reiningger: *Die Leere und das gezeichnete Ich*. Florenz 1989, S. 404-488, hier S. 420

26 Dazu ebd., S. 415-420.

27 Wegmann: „Rundfunk und skriporale Oralität im Spätwerk Gottfried Benns“, S. 74, und Reiningger; *Die Leere und das gezeichnete Ich*, S. 214f.

28 Der Grundstein dazu wurde natürlich bereits durch die wegbereitende Sieburg-Rezension von 1949 gelegt: „Wer allein ist -“. In: *Benn – Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns*. Hrsg. v. Peter Uwe Hohendahl, Frankfurt a. M. 1971, S. 221-223.

29 Das Rezeptionsklima hat sich seither merklich verändert. Der spöttische Tonfall eines Enzensberger oder Rühmkorf ist akademischer, zuweilen etwas betulicher Exegese gewichen.

30 Jochen Strobel: „Gottfried Benn (1886-1956): Bitte wo -“. In: Andrea Geier/Jochen Strobel (Hrsg.): *Deutsche Lyrik in 30 Beispielen*. Paderborn 2011, S. 206-215.

31 Was schon am Beispiel von *Welle der Nacht* skizziert wurde.

Frage zu enden: „Handelt es sich [...] überhaupt um ein Liebesgedicht [...]?“³² Mit der abschließenden Verneinung vor der Klangwirkung und der großen, Weltmeere umspannenden Raumgeste des Gedichts ist dem modernen Klassiker Benn Reverenz erwiesen, zugleich der aufwändige bloße Vorschlagscharakter dieser exegetischen Übung aus- und herausgestellt.

Und dieser Aufwand ist allein dem Klassiker-Status des Autors geschuldet. Peter Rühmkorf hat es in Bennis vor-kanonischer Zeit drastischer ausgedrückt: „Den Qualm aus deiner Retorte I nehmen sie unbesehn“.³³ Der Klangrausch, der in dem Textgebilde entfaltet wird – gäbe es für dessen Thematisierung noch eine andere Legitimation als den Rückgriff auf das Theorem des „absoluten“ Gedichts, das einem bei diesen lockeren Zeilen bestenfalls als (Selbst-) Parodie einfallen will?

Anders herum gedacht: Der Interpret, der dem Text erst seine Kohärenz zuspricht mit der Maßgabe, sie aus ihm herauszulesen, wäre dessen notwendiges Komplement. Aber die hermeneutische Beflissenheit – man könnte auch sagen: Kreativität – stößt hier an ihre Grenzen. Unserem Interpreten bleiben Zweifel – was eher für ihn spricht –, ob das Gedicht die vorgeschlagene Lesart hergibt. (Oder überhaupt eine, könnte man nachschieben).

Die Symptome dieses Klassiker-Bonus gelten erst recht für die geradezu editions-wissenschaftliche Behutsamkeit, die Stefan Krafts Umgang mit dem *Rosen*-Gedicht (1946, SW I 227) auszeichnet.³⁴ Zwar werden „wohlbekannte Pathosvokabeln“ aus dem „gut bekannten Benn-Sound“ und Bennis eigene Vorbehalte aus dem Briefwechsel mit Niedermayer zitiert: „Sein Gedichtlein klingt Benn selbst wie süßlich-sentimentale Gartenlaubenlyrik“.³⁵ Aber die minutiöse Nachzeichnung der biographischen Entstehungs- und Verwendungsumstände setzt natürlich ein Vorverständnis der grundsätzlichen Bedeutsamkeit auch solcher Nebenprodukte voraus.

3

Bennis aufgestauten Unbehagen an der drohenden Epigonalität nach Erscheinen der *Statischen Gedichte* hatte sein Erstaunen und seine anfängliche Genugtuung über sein überraschendes Comeback rasch aufgebraucht. Während der konzeptionell heterogene Marburger Vortrag von 1951 (SW VI 9–44) überwiegend Elemente der avantgardistischen, speziell der kunstautonomen, „artistischen“ Programmatik enthielt³⁶, war mit der Propagierung einer „Phase II des expressionistischen Stils“³⁷ zugleich eine andere Wahrnehmungs- und Ausdruckshaltung zu erkennen³⁸, die sich

32 Strobel: „Gottfried Benn (1886-1956): Bitte wo –“, S. 215.

33 Peter Rühmkorf: *Die Jahre die ihr kennt*. Reinbek 1972, S. 54.

34 Kraft: „Gottfried Benn im ‚Rosen‘-Dickicht“.

35 Ebd., S. 200f., 212

36 Z.B. zum „absoluten Gedicht“: SW VI 36f., 39 („Es ist in der Lage, ohne Zeit zu operieren“), 40 („monologischer Zug“) oder 21 („Die Form ist ja das Gedicht“).

37 Zuerst als Aufsatz 1950, dann in *Doppelleben* übernommen, SW V 83-176, als Begriff 170. Der Begriff erscheint hier zwar als Neuprägung, aber nicht mit deutlichem poetologischem Profil.

38 Ansätze auch im Marburger Vortrag, z. B. wenn Benn davon spricht, dass „vielleicht eine gewisse Erschöpfung des Reims“ vorliegt (SW VI 27) oder er verlangt: „Der Lyriker kann gar nicht genug wissen, [...] er muss an allem nahe dran sein“ (36).

schon in der lyrischen Praxis seit etwa 1950 bemerkbar machte und als „Parlando-Lyrik“ einen Namen fand. Dieser neue Schreibansatz, vereinzelt der Postmoderne zugeordnet³⁹, wurde in der Rezeption etwa seit Ende der 1960er Jahre als neuer, dem Alltagsleben zugewandter Realismus, als demokratisch-pluralistische Öffnung begrüßt⁴⁰, inzwischen aber wieder in seinem Geltungsanspruch relativiert.⁴¹

Mit diesen erst zeitlich versetzt rezipierten und gewürdigten Parlando-Gedichten habe der späte Benn zwei miteinander zusammenhängende Probleme zugleich gelöst: nämlich die Gefahr der Erstarrung in der eigenen Epigonalität hinter sich zu lassen⁴² und der Sterilität, der Zeit- und Weltlosigkeit des absoluten Gedichts zu entkommen. Das wird in Teilen der Forschung als Entspannungseffekt wahrgenommen, als Lockerung der gedanklichen Struktur und der stilistischen Präsentation.

Als problemfrei hat sich diese Phase gleichwohl nicht erwiesen, wie im Blick auf Bennis unverändert nihilistische, geschichtsskeptische und kulturpessimistische Weltansicht nicht anders zu erwarten war. Die öfter monierte Larmoyanz spielt dabei kaum eine Rolle, zumal von mildem Sarkasmus mancher Gedichte konterkariert (Beispiel *Verzweiflung*). Als ungelöst, vielleicht unlösbar zeigt sich aber anhand vieler später Beispiele die Frage nach dem Zusammenhang der montierten Teile, deren paradoxer Zusammenhang nach dem programmatisch postulierten Prinzip der Montage ja gerade die freie und nicht vorherbestimmbare Kombinierbarkeit sein soll. Die Teile, „die Sie faszinierend montieren“ (SW VI 36), haben, um es zu wiederholen, „zu blenden und zu funkeln auf jede Gefahr und Rücksicht auf die Ergebnisse“ (SW VI 15), und „wenn der Mann danach ist, dann kann der erste Vers aus dem Kursbuch sein und der zweite eine Gesangbuchstrophe und der dritte ein Mikoschwitz und das Ganze ist doch ein Gedicht“ (SW V 170). Bekannte Stellen, oft zitiert, flott und schön gesagt – nur: Am Problem der Beliebigkeit und Zufälligkeit dessen, was da zusammentrifft, ändert das nichts, auch nichts daran, dass es offenbar der Willkür oder der marktgesteuerten Aufnahmebereitschaft des Publikums überlassen ist, ob das Produkt Akzeptanz findet. Das Bedürfnis nach einem intersubjektiv vermittelbaren Kriterium, das sich hier meldet, kann selbst hinterfragt werden, soll hier aber weitergereicht werden an verschiedene Gedichtbeispiele aus den letzten Gedichtbänden Bennis.

Einer von ihnen heißt *Fragmente*, so wie auch, programmatisch, eines der bekanntesten Einzelstücke daraus (1950) (GW I 234f.). Das Problem eines zusammenhanglos aneinandergefügten Textkonglomerats stellt sich hier aber nur sehr bedingt:

39 So von Gottfried Willems: „Bennis Projekt der ‚Phase II‘ und die Problematik einer Postmoderne“. In: Horst Albert Glaser (Hrsg.): *Gottfried Benn 1886-1956*. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1991, S. 9-28. Auch, zögernd, Wellershoff: „Leben – was sonst?“, S. 83f.

40 S. Willems: *Großstadt- und Bewußtseinspoesie*, Lethen: *Der Sound der Väter*, und vor allem Dirk von Petersdorff: „Benn in der Bundesrepublik. Zum späten Werk“. In: Friederike Reents (Hrsg.): *Gottfried Benns Modernität*. Göttingen 2007, S. 24-37. Auch er plädiert zuletzt, unter Vorbehalt, für eine Zuordnung zur Postmoderne.

41 Antje Büssgen: „Der späte Benn. Modern, postmodern, konventionell – oder nur sich selbst treu als Verfechter einer anthropologisch fundierten Wirkungspoetik?“ In: Agazzi/Valtalina (Hrsg.): *Der späte Benn*, S. 31-54, beharrt auf der Fortgeltung der alten poetologischen Prämissen auch beim späten Benn. Sie kritisiert die Abwertung der entsprechenden Essays als rückwärtsgewandt und dogmatisch verhärtet, weil sie auch weiterhin beim Lyriker Benn in Geltung seien. Von pluralistisch motivierten Relativierungen könne keine Rede sein.

42 Reininger: *Die Leere und das gezeichnete Ich*, S. 420, 451

Der Anspruch der umfassenden Zeitanalyse – nach der Maxime „Erkenne die Lage!“ aus dem „Radardenker“ (1949) SW IV 362f.) – eröffnet hier nämlich mit universeller Geste und zugleich in eklektizistischer Manier ein weites Spektrum der angerissenen Aspekte und stellt insofern schon einen Rahmen der gedanklichen Zusammengehörigkeit dar. Während ein Bereich der modernen Naturwissenschaft unter Streuung großer Namen zunächst mit einigen physiologischen Metaphern bei aller Diversität doch als konvergent suggeriert wird, steht kontrastiv die nostalgische Vorstellung einer idyllisch in sich ruhenden vormodernen ländlichen Szenerie dagegen, um dann wieder von einem panisch-hektischen Erscheinungsbild heutiger Zivilisation abgelöst zu werden. Die kontrastive Komposition dieser drei Textblöcke (Abschnitte 1-3, 4, 5-6) bilden zusammen mit der melodisch ausklingenden Coda bei aller Disparität der Teile doch ein zusammenstimmendes Textensemble, das gerade durch die Behauptung eines historischen Kontrasts im Mittelteil seine Farbigkeit gewinnt und das Problem der beliebigen Austauschbarkeit der Teile durch dieses ästhetische Arrangement zwar nicht aufhebt, aber entschärft. Die nicht mehr ganz neue Botschaft vom zerbrochenen Weltbild der Moderne wird abwechslungsreich variiert und in plastischen Anschauungsbildern demonstriert. Für das bildungsbürgerliche Publikum sind alliterierende Namen eingestreut (Pantheon / Planck, Kepler / Kierkegaard). Und für genauere Detailauskünfte gibt es hilfreiche Germanisten, etwa zu der Frage: Was da „rann [...] neu getrübt zusammen“?⁴³

Die Beliebigkeit der Teile stellt sich als unvermeidliche Anfrage immer wieder neu bei den *Parlando*-Gedichten, zu denen Benn auch die von ihm als „journalistisch“ bezeichneten rechnete⁴⁴ und von denen die Gruppe der „Kneipengedichte“ bei den bundesdeutschen Lyrikern der 1970er Jahre wegen ihres saloppen Tonfalls und ihres punktuellen Detailrealismus großen Anklang fanden.⁴⁵ Je schlüssiger ein Lesevorschlag die beobachteten Bruchstücke in sein Vorstellungsmodell integrieren kann, desto günstiger in der Regel sein Urteil, desto höher die rezeptive Wertschätzung des Gedichts, mag dessen poetologisches Programm die fragmentarisch „funkelnde“ Offenheit auch noch so hervorkehren – aller methodologischen Alternativen zum Trotz.

Verstärkt stellt sich die Frage nach Zusammenhang oder Beliebigkeit zum Beispiel beim Blick auf den dreiteiligen Zyklus *Verzweiflung* (SW I 277-279), potenziert schon durch die doppelte Frage nach der Einheit der einzelnen Teile sowie nach der Einheit des dreiteiligen Ganzen. Angesichts der Disparität, in der sich dieses fast „beiläufig“ klingende Selbstgespräch⁴⁶ zwischen Alltagsbeobachtungen, spöttischen bis sarkastischen Selbstbefragungen ohne Antwort, desillusionierten Beobachtungen hinterhältiger Verhaltensweisen, wegwerfenden Bemerkungen zur Kulturanthropologie und bissigen Maximen ... – angesichts dieser Disparität, die im gereimten, regelmäßig strophisch strukturierten dritten Teil in einer gehobenen Selbstanrede gipfelt, in der

⁴³ In diesem Fall: Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 157

⁴⁴ Benn in einem Brief vom 12.03.1955: „[...] die journalistischen Gedichte meiner letzten Periode“. In: *Hernach. Gottfried Benns Briefe an Ursula Ziebarth*. Göttingen 2001, S. 274.

⁴⁵ Siehe Willems: *Großstadt- und Bewußtseinspoesie*, S. 56-95; Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 164-176.

⁴⁶ Reininger: *Die Leere und das gezeichnete Ich*, S. 457. Ein übergreifendes Thema macht Eckart Oehlenschläger aus: „Entzweiung“. In: Harald Steinhagen (Hrsg.): *Gedichte von Gottfried Benn*. Stuttgart 1997, S. 192-206, hier S. 198: „Gemeinschaft‘ ist der Inbegriff des in diesem Text auf allen Ebenen Destruierten“.

sich ein mit sich selbst kommunizierendes Ich in seine exklusive Sphäre zurückzieht⁴⁷ (vermutlich ganz unironisch) – angesichts dieser Disparatheit ist es nicht weiter verwunderlich, dass es bislang noch keine kohärente Antwort auf die Eingangsfrage gibt.⁴⁸ Und die soll auch hier nicht versucht werden. Angesichts des dritten Teils könnte sich jemand wie Rühmkorf, Grünbein oder Stolterfoht wohl kaum das Wort von der angeworfenen Reimmaschine verkneifen.⁴⁹

Aber zugleich zeigt sich hier, dass die mit der *Parlando*-Phase oft begrüßte neue Aufmerksamkeit für die empirische Außenwelt zwar dazu führt, dass konkrete Einzelbeobachtungen – fast wie snap shots der 1970er Jahre – aus Kneipenbesuchen, Hörfetzen aus Radiosendungen oder Schnipsel von Boulevardblättern Aufnahme in Verszeilen finden, oft zur Illustration einer kulturskeptischen Sottise.⁵⁰ Doch von der monologisch bleibenden Distanz des Sprechers, der latenten Verächtlichkeit und unangefochtenen Überlegenheit dieses kühl registrierenden Ichs gegenüber dem „Non-sense“, den es mit einem Drogisten oder einem Schneider (im I. Teil) austauscht, zeigt sich manch ein/e Beobachter/in dann doch enttäuscht.⁵¹ Das kann freilich nur dann als literarischer Einwand gelten, wenn zuvor schon an Benns kultivierter Attitüde der Kälte und Gleichgültigkeit Anstoß genommen wurde (wie von Grünbein und Wagner).

Die neue Wahrnehmung punktueller Außenreize bei unverändertem Abstand zu ihnen, diese Ambivalenz prägt die *Parlando*-Gedichte fast durchgängig, z. B. *Restaurant* (SW I 245), *Spät* (SW I 309-313) oder *Bauxit* (SW I 291). Die dabei auftretenden Spannungen sind von Fall zu Fall auszuloten, ergebnisoffen, genauso wie die ständigen Fragen nach der ästhetischen Einheit der „funkelnden“ Fragmente. Und selbst dieses „Funkeln“, Metapher für das Fortwirken des ästhetischen Reizes, müsste man sich von Zeit zu Zeit neu vergewissern.

4

Resümierend sei festgehalten:

Den Ausgangspunkt bilden die *Statischen Gedichte* (in der erweiterten Limes-Ausgabe von 1949), weil ihr Entstehungszeitraum von etwa 1935 bis 1948 die Phase des „absoluten“ Gedichts repräsentiert, aber auch, weil sich für die später entstandenen Gedichte der Phasenbegriff „späte Lyrik“ durchgesetzt hat. Am exemplarisch herangezogenen Beispiel von *Ein Wort* (1941) sind die konstitutiven Merkmale dieser Werkphase ablesbar: die Wendung ins Überzeitliche, Außergeschichtliche, der

⁴⁷ Willems: *Großstadt- und Bewußtseinspoesie*, S. 36f. betont, dass es sich hier nicht um eine Sphäre überlegenen Wissens handelt, wohl aber um einen Abschied von Zwängen zur Selbstkonditionierung.

⁴⁸ Auch Oehlenschläger: „Entzweigung“ kommt über eine hochreflektierte Paraphrase dieses Gedichts nicht sonderlich hinaus.

⁴⁹ Zum 3. Teil vgl. noch Lethen: *Der Sound der Väter*, S. 278: „Kaum geraten Melancholie und Sprachreflexion in Benns geniale Rhythmus- und Reimmaschine, verfliegt der Trübsinn“.

⁵⁰ Beispiel aus dem II. Teil: *Der Lustmörder Kürten*, „im übrigen Kegelbruder und Familienvater – I war das nicht vollsinnig I und der Pithekanthropos erectus?“ (SW I 278).

⁵¹ Kritisch vor allem Hugh Ridley: *Gottfried Benn: Ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion*. Opladen 1990, S. 105-112, hier S. 107 (zu „selbstsichere Kulturkritik“), 111 („Snobismus“). Differenzierter Oehlenschläger: „Entzweigung“. Einerseits: „Der Sprechende vergewissert sich seiner poetischen Kompetenz und gewinnt darin Halt“ (204). Andererseits: „Das Selbstgespräch mündet in Sprachentleerung [...]“ (199).

antihistorische Affekt und die entschiedene Propagierung einer Kunstmetaphysik im Anschluss an Nietzsches „Artistenevangelium“. Der poetologische Rückzug auf diese „statische“ Konzeption und die Vorstellung einer in „absoluter“ Zeitlosigkeit verankerten Kunstproduktion, durch Benns Schreibverbot und Isolation seit 1935 forciert, fand in der westdeutschen literarischen Öffentlichkeit 1948/49 überraschende Resonanz, weil diese Lyrik offenbar einem politisch-historischen Verdrängungsbedürfnis entgegenkam. Dies traf sich zugleich mit Benns Interesse daran, sein fulminantes Comeback in die literarische Aufmerksamkeit nicht durch die Erinnerung an sein Eintreten 1933/34 für den „neuen Staat“ beeinträchtigt zu sehen. Der literaturwissenschaftliche Konsens über diese Koinzidenz bildet den Auftakt für die folgenden Ausführungen.

Benns künstlerisches Selbstbewusstsein erwies sich beim vergleichenden Blick auf die zeitgenössische deutsche Nachkriegslyrik als ungebrochen, wenn er beispielsweise Naturlyriker wie Wilhelm Lehmann als „Bewisperer von Nüssen und Gräsern“ verspottete⁵². Vor allem die erwähnte hymnische Rezension von Friedrich Sieburg bestärkte ihn darin, sich als Ausnahmeerscheinung zu fühlen in einem provinziell konservativen Umfeld mit seiner Renaissance christlicher Bekenntnishaltungen.

Die gleichwohl beobachtete Problematik des „absoluten“ Gedichts wurde, jenseits des Autorenbewusstseins, anhand zweier repräsentativer Interpretationen (Reents, Schramm) von „Welle der Nacht“ (1940) skizziert. Es handelt sich um die Frage, ob dieses Gedicht letztlich auf eine verortbare historische Realität rekurriert und darin seine Bedeutsamkeit generiert oder ob es in der bildlich-klanglichen Verbalbeschwörung der damit vollzogenen Kunstübung aufgeht. Diese Problematik ließe sich noch erweitern im Blick auf den Dissens über ein hermeneutisches oder dekonstruktivistisches Vorverständnis, wie es sich beispielsweise zeigt im Diskurs über die „poésie pure“ im Sinne Mallarmés⁵³. Da es aber keine eindeutigen Zeugnisse dafür gibt, dass Benn mit diesem Inbegriff der „modernen Lyrik“ vertraut gewesen wäre, sind solche Erwägungen hier nicht weiter vertieft.

Da die Entstehungsbedingungen der literarischen Isolation seit 1948/49, seit dem Durchbruchserfolg der *Statischen Gedichte*, nicht mehr gegeben waren, empfand Benn zunehmend, wie briefliche Zeugnisse belegen, das Stagnierende, das Überholte und nicht mehr ganz Zeitgemäße, Anachronistische des Weiterschreibens in „statischer“ Manier: das „absolute“ Projekt als Sackgasse, die Sterilität der Selbstthematisierung des künstlerischen Prozesses. Das Bewusstsein davon, sein eigener Epigone zu werden, schreitet voran. Zwar gelingen noch manche Beispiele, auch gereimte, weiterhin nach „statischem“ Modell (s. bei Reiningger). Aber die Gefahr des routinierten, abgeschliffenen Umgangs mit den allzu vertrauten Versatzstücken der lyrischen Praxis zeigt sich an einigen Beispielen, veranschaulicht an *Bitte wo-?* (1954) und *Rosen* (1946).

Mit dem Abschied vom „absoluten“ Gedicht, der natürlich kein abrupter war, ist dessen poetologische Problematik nicht mehr virulent und die Last der drohenden

52 Zitiert bei Peter Rühmkorf: *Die Jahre die Ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen*. Reinbek bei Hamburg 1972, S. 93.

53 Diskutiert beispielsweise bei Annette Gerok-Reiter: *„Wink und Wandlung“*. *Komposition und Poetik in Rilkes „Sonette an Orpheus“*. Tübingen 1996, S. 11f.

Epigonalität abgestreift. In den „Parlando“-Gedichten wurden neben der Bevorzugung offener Strophenformen eine punktuelle Hinwendung zur alltäglichen Umgebung und die Ansätze eines neuen, wahrnehmungsfreudigen Detailrealismus erkennbar (z. B. in der „Kneipenlyrik“), an dem eine neue Lyriker-Generation in den 1960er und 1970er Jahren anknüpfen konnte (dazu vor allem Gottfried Willems). Mit dieser Tendenz stand Benn Anfang der 1950er Jahre recht vereinzelt da, und sie wurde auch vom Publikum, das sich an den *Statischen Gedichten* orientierte, kaum registriert. Allerdings zeigt sich in der durchgängigen Distanz des lyrischen Sprechers statt der unterstellten Nähe und der polyzentrischen Neugier meist eine elitäre Verächtlichkeit, die an die Haltung der *Statischen Gedichte* erinnert.

An der Stelle des alten poetologischen Problems ist ein neues aufgetaucht: die Frage nach dem ästhetischen Zusammenhang der „funkelnden“ Fragmente, aus denen, etwa nach Auskunft des Marburger Vortrags von 1951, das „Parlando“-Gedicht besteht. Solange diese Frage unbeantwortet bleibt, schweben die Bruchstücke im Status beliebiger Austauschbarkeit.

Diese poetologischen Probleme der „statischen“ wie der späteren „Parlando“-Gedichte sind die neuralgischen Punkte der späten Lyrik Benns, jedenfalls solange ein hermeneutischer Anspruch gestellt wird. Sie erweisen sich, wie angedeutet, als lösbar – bei intensiver, meist aufwändiger analytischer Bemühung.

