

Gottfried Benns späte Lyrik im Kontext anglo-amerikanischer Literatur¹

»Der große Dichter [...] ist ein großer Realist, sehr nahe allen Wirklichkeiten« – und: »Der Lyriker kann gar nicht genug wissen, er kann gar nicht genug arbeiten, er muß an allem nahe dran sein, er muß sich orientieren, wo die Welt heute hält, welche Stunde an diesem Mittag über der Erde steht« –, das fordert Benn in seinen »Problemen der Lyrik«.² Mit Blick auf die Entwicklung seiner lyrischen Diktion folgt Benn diesem Imperativ – »Erkenne die Lage!« (IV/362) – in geradezu stupender Weise: Ende 1941 ist für ihn die deutsche Niederlage absehbar, zum Weihnachtsfest 1941 übersendet er Oelze das Gesamt der »Biographische[n] Gedichte«,³ welche die Keimzelle der späteren Sammlung der »Statischen Gedichte« (1948)⁴ ausmachen, und beginnt, mit einem geänderten lyrischen Stil zu experimentieren. Dieser ist durch seine Prosanähe, die Aufgabe eines geregelten Vers- und Strophenbaus und vor allem den Verzicht auf den Reim gekennzeichnet. In dieser Form kann einem gelokerten, wenngleich melancholischen, lyrischen Sprechen Raum gegeben werden, können Rückblicke auf das eigene – »1886« (d. i. Benns Geburtsjahr) – und auf fremde Leben bzw. Lebensabende formuliert werden: die Duse, Clemenceau, Chopin, Rembrandt, Shakespeare.⁵ »Mit dem Blick auf das Ende / ist das Leben schön« (»Clemenceau«, II/126). Mit

¹ Für den Druck redigierte Fassung eines Vortrags, der im Rahmen der Internationalen Tagung (in Zusammenarbeit mit der Gottfried Benn Gesellschaft, Bremen) mit dem Titel »Benn und die Klassische Moderne« (18.–20. Mai 2006, Goethe-Museum, Düsseldorf) gehalten wurde.

² Probleme der Lyrik, in: Gottfried Benn: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. In Verbindung mit Ilse Benn hg. von Gerhard Schuster (bis Bd. V) und Holger Hof (Bde. VI–VII/2). Stuttgart 1986–2003, hier Bd. VI, S. 19, 36. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle BSW bzw. mit der geklammerten Angabe von Band und Seitenzahl im fortlaufenden Text zitiert.

³ Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze, hg. von Harald Steinhagen und Jürgen Schröder, Bd. I: 1932–1945, Bd. II/1: 1945–1949, Bd. II/2: 1950–1956 [Wiesbaden 1977–1980], Frankfurt a. M. 1979–1982, hier Brief vom 21. 12. 1941, Bd. I, S. 297.

⁴ Vgl. Harald Steinhagen: Die Statischen Gedichte von Gottfried Benn. Die Vollendung seiner expressionistischen Lyrik, Stuttgart 1969, S. 47 ff.

⁵ Es handelt sich um die Gedichte »Ach, das ferne Land –«, BSW I, S. 177, »Chopin«,

diesen neuen »affektlosen, unlyrischen Sachen«,⁶ wie er sie später nennt, setzt sich Benn also schon in den Kriegsjahren vom geradezu klassisch gefügten und gefügten Gedichttyp, dem »absoluten Gedicht«, ab, dessen Zeitenthobenheit die reichliche Verwendung von Architekturmetaphern zu dokumentieren hatte: das Gedicht als Säule, als Statue, als gemeißelter Stein.⁷ Im Rück-Blick auf die historisch-biographische Situation wird die Funktion dieser Form verständlich: das Gedicht als Trutzburg und letzte Sinn-Bastion inmitten einer feindlichen Welt. Mit dem Blick in die Zukunft, also das Ende der inneren Emigration, verliert dieser Gedichttyp seine Funktion, wenngleich die »Probleme der Lyrik« das »absolute Gedicht« noch 1951 als Paradigma der Moderne proklamieren.⁸ Die hier zutage tretenden Ungereimtheiten seines Marburger Vortrags als einer *ars poetica* werden vollends offenbar, wenn Benn sich mittels *name dropping*, wie folgt, der lyrischen Avantgarde von 1951 zurechnet: »mit Eliot, Auden, Henry Miller, Ezra Pound tritt der neue Stil [den Benn mit den Franzosen beginnen läßt] in den anglo-atlantischen Raum, und ich möchte gleich erwähnen, daß in USA eine große lyrische Bewegung im Gange ist«. ⁹ Dieser beanspruchten anglo-amerikanischen Nachbarschaft möchte ich im folgenden – immer mit Blick auf den neuen prosanahen Gedichttyp – nachgehen.

Am 26. 11. 1946 schreibt Benn an die nach New York emigrierte Gertrud Zenzes: »Mit großem Interesse lese ich jetzt amerikanische Literatur, soweit sie uns in den Zeitungen zugänglich gemacht wird. Faulkners ›Licht im August‹ war mein letzter stärkster Eindruck vor dem

ebd., S. 180, »– Gewisse Lebensabende I–II«, ebd., S. 229, »Clemenceau«, BSW II, S. 126, »1886«, ebd., S. 75.

⁶ Brief Benns an Oelze vom 27. 7. 1953, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/2, S. 177.

⁷ Siehe z. B. »Leben – niederer Wahn«, BSW I, S. 129.

⁸ Zum Begriff des »absoluten Gedichts« siehe Probleme der Lyrik, BSW VI, S. 36 und 39.

⁹ Siehe John Ciardi (Hg.): Mid-century American Poets, Boston 1950. Auf diese Sammlung amerikanischer Lyriker, die jeweils mit Antworten auf einen Fragebogen und Beispielen vorgestellt werden, war Benn durch eine Rezension im »Monat« aufmerksam geworden. Sie erschien zuerst in »The Times Literary Supplement«, stammt von Stephen Spender und wurde für die deutsche Fassung um zahlreiche Gedichtproben vermehrt (Übersetzer: Karl Berisch). Der Poet auf dem Lehrstuhl. Bemerkungen zur neuesten amerikanischen Lyrik von Stephen Spender, in: Der Monat 3 (1951), Heft 32 (Mai), S. 176–187.

Krieg«.¹⁰ Hiermit möchte ich der Meinung Hohendahls entgegentreten, Benn habe erst nach dem Krieg die ausländische Moderne zu rezipieren begonnen.¹¹ Denn schon 1928 schrieb er an die gleiche Gertrud Zenzes: »Ich beschäftige mich sehr mit Amerika und Büchern über Amerika [...] u. lese mit viel Spannung ›Manhattan Transfer‹ von Dos Passos. Das ist neu, phantasiervoll u. eine Art Kollektivroman«.¹² Wenn ihm auch »[a]lles in allem [...] U.S.A. nicht persönlich sympathisch«¹³ wurden, zeigt ein Blick zurück, daß Benn zumindest der Wortschatz faszinierte. Die expressionistische Bewegung, die zu den Spielarten von Dadaismus und Surrealismus führte, förderte mit ihrer Sprengung überkommener Formen und Grenzziehungen die Internationalisierung des dichterischen Wortes. Im »Sprachen ›Rag-time‹« wurde das »internationale Sprachkunstwerk« proklamiert.¹⁴ Die Forderung nach ›neuem Klang‹ und ›neuer Form‹ nach der Phase der Formzertrümmerung führte dann vor allem in Benns Lyrik der 20er Jahre zur ausgiebigen Verwendung des anglo-amerikanischen Idioms, entweder in der polyglotten Reihung – »Keime, Begriffsgenesen, / Broadways, Azimut, / Turf- und Nebelwesen / mischt der Sänger im Blut«¹⁵ – oder in der provokant spannungsintensiven Reimbindung, etwa von »Odds« – »Gotts«: »Rings nur Rundung und Reigen, / Trift und lohnende Odds – / ach, wer konnte das Schweigen / schlummerlosen Gotts«.¹⁶

Seine avantgardistische Prosa in den »Rönne«-Novellen machte Benn im Ausland als Autor bekannt. Über Carl Einstein wurde Eugène Jolas, amerikanischer Schriftsteller, Verleger und Herausgeber der Zeitschrift »transition. An International Quarterly for Creative Experiment« auf Benn aufmerksam.¹⁷ Jolas publizierte, teilweise von ihm selbst ins

¹⁰ Gottfried Benn: Ausgewählte Briefe. Mit einem Nachwort von Max Rychner, Frankfurt a.M. 1986, S. 90.

¹¹ Benn – Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns. Hg., eingeleitet und kommentiert von Peter Uwe Hohendahl, Frankfurt a.M. 1971, S. 60.

¹² Gottfried Benn, Ausgewählte Briefe (wie Anm. 10), S. 21

¹³ Ebd.

¹⁴ So Walter Mehring in seinem »Ketzerbrevier« 1921, in: Walter Mehring: Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918–1933, Düsseldorf 1981, S. 126.

¹⁵ »Der Sänger«, BSW I, S. 55.

¹⁶ »Die Dänin«, ebd., S. 99.

¹⁷ Vgl. zum Folgenden Dougal McMillan: transition. The History of a Literary Era. 1927–1938, London 1975.

Englische übersetzt, »Die Insel«, »Der Geburtstag« und »Urgesicht« als Beispiele der novellistischen Prosa Benns.¹⁸ In Jolas erhielt Benn einen einflußreichen Propagator seiner Schriften. Beide besuchten einander in Berlin und Paris.¹⁹ Benn war an zahlreichen Rundfragen der Zeitschrift bei ihren internationalen Beiträgern beteiligt; so antwortete er 1928 auf »Inquiry among European Writers into the Spirit of America«²⁰ und 1935 zu »Inquiry on the Malady of Language«.²¹ In dieser sehr angesehenen Avantgarde-Kulturzeitschrift, die sich als Mittlerin zwischen amerikanischen und europäischen Schriftstellern und Intellektuellen verstand, publizierte Benn neben Samuel Beckett, James Joyce, Pablo Picasso, C. G. Jung, Gertrude Stein, Henri Michaux, Henry Miller und William Carlos Williams.

Benns Antworten auf die genannten »Inquiries« von 1928 und 1935, die für die Werkausgabe aus dem Englischen rückübersetzt werden mußten, sind bereits von elitärer Performanz und dokumentieren eine provokant-kompromißlose, aggressive Haltung gegenüber den »Kollegen« der literarischen Szene im Vorkriegs-Deutschland einerseits, eine schonungslose Oppositionsbildung zwischen »Amerika« und dem »abendländischen Menschen« andererseits. In der

Literatur [...] ist der Einfluß, soweit es das Nachkriegs-Deutschland angeht, enorm. Es gibt eine Gruppe von Dichtern, die glauben, sie hätten ein Gedicht verfaßt, indem sie »Manhattan« schreiben. [...] Die ganze junge deutsche Literatur seit 1918 arbeitet mit dem Schlagwort Tempo, Jazz, Kino, Übersee, technische Aktivität, bei betonter Ablehnung aller seelischen Probleme. [...] Ich persönlich bin gegen Amerikanismus. Ich bin der Meinung, daß die Philosophie des rein utilitaristischen Denkens, des Optimismus à tout prix, des »keep smiling«, des dauernden Grinsens auf den Zähnen, dem abendländischen Menschen und seiner Geschichte nicht gemäß ist.²²

¹⁸ The Island [Die Insel], in: transition 2, 1927; The Birthday [Der Geburtstag], in: transition 5, 1927; Primal Vision [Urgesicht], in: transition 16/17, 1929. Siehe die Inhaltsübersichten der einzelnen Hefte in McMillan, transition, S. 236, 240 und 257.

¹⁹ Siehe Jolas' Autobiographie, Eugène Jolas: Man from Babel, ed., annotated and introduced by Andreas Kramer and Rainer Rumold, New Haven and London 1998, S. 124–128.

²⁰ In: transition 13, 1928, wiederabgedruckt in BSW III, S. 194.

²¹ In: transition 23, 1935, wiederabgedruckt in BSW IV, S. 213 f.

²² BSW III, S. 486 f., Rückübersetzung von Dieter Wellershoff.

Dieses Statement entbehrt nicht der Ironie, da Benn selbst gerade die amerikanische Literatur am Beispiel von John Dos Passos' »Manhattan Transfer« für sich entdeckt.

Wie dann aus seiner Rezension von 1937 zu Erzählungen von Thomas Wolfe hervorgeht, sind es die ausgesprochen lyrischen Passagen, die Benn an der amerikanischen Prosa faszinieren, die zu seiner Zeit (ebenso wie die Gattung Roman selbst) mit Realismus gleichgesetzt und damit gegenüber hoher Kunst abgewertet wurde.

Der Roman, [...] drüben gewinnt er noch einmal großen Stil, in Faulkner, Dos Passos, Wolfe –: jede ihrer Seiten rafft und splittert in hohen Pressen und Fontänen die Erde, das Gewebe aus Erde, noch einmal zusammen, dann lassen sie es sinken über Gräber, über Glücke, in Schatten.

Eigentümlich wie bei diesen Romanciers Lyrik entsteht! In diesen zu Norm und Typik drängenden Romanen, Großstadtromanen, zwischen konzentrierten Asphaltdarstellungen, Citysachlichkeiten, Beziehungsnüchternheiten, fast statistisch –: plötzlich steigt ein Satz an, hebt sich über die Erde, löst sich, schwebt, schweigt ins Tiefe, ins Atemlose. Sätze reiner Lyrik!²³

Hier haben wir bereits *in nuce* eine Charakterisierung von Benns späterer »Großstadt- und Bewußtseinspoesie«²⁴ mit ihrem unverbundenen Nebeneinander melodischer und nüchtern-sachlicher Passagen, einem Nebeneinander von Lyrischem und Epischen. Wie wichtig diese Konzeption für Benn ist, zeigt sich daran, daß er sie, wenig variiert, 1945 in einem Brief an Oelze wiederholt, jetzt dezidiert mit der Absicht, seinen neuen Gedichttyp zu legitimieren, den er ihm mit der Übersendung der 14 in Landsberg bis 1944 entstandenen Texte, den erstmals so genannten »Statischen Gedichten«, vorstellt.

Bei den Amerikanischen Romanciers (z. B. dos Passos) finden Sie ähnliches: plötzlich im Text ein Lebenslauf, ganz für sich stehend, nur als Ausdruck u. Kurve, als – Ranke (»nach Rankengesetz«). Man könnte sogar *statistisches Gedicht* sagen. In dieser Richtung liegt meinem Gefühl nach etwas echt Modernes.²⁵

²³ BSW IV, S. 217f.

²⁴ Vgl. Gottfried Willems: Großstadt- und Bewußtseinspoesie. Über Realismus in der modernen Lyrik, insbesondere im lyrischen Spätwerk Gottfried Benns und in der deutschen Lyrik seit 1965, Tübingen 1981.

²⁵ Brief Benns an Oelze vom 18. 1. 1945, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. I, S. 377.

Beide Passagen konvergieren in der Verwendung organischer und ornamentaler bzw. technischer Metaphorik – Ranke, Kurve – und verweisen auf den Gedichttext »Statische Gedichte« (I/224) selbst. Eigentümlich berührt hier die Konkurrenz bzw. die provozierte Konfundierung von »statistisch« und »statisch«, entbehrt aber nicht der Logik. Wie das statische Gedicht aus dem statistischen, d. h. dem nach dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit, zufällig, aus der epischen Umgebung auftauchenden Gedicht, hervorgeht, so geht hier das Lyrische aus dem Roman hervor. Andererseits vermittelt der Doppelsinn von Kurve als a) Ranke und b) geometrische Figur zwischen statisch und statistisch, verweist auf das Gemachte, das medial Vermittelte des Gedichts, das sich an der unterschiedlichen Länge der Verszeilen graphisch als Kurve zeigt. Die Betonung des Visuellen in der modernen Lyrik, die Benn in seinem Vortrag über »Probleme der Lyrik« an der regelmäßigen Abfolge der Verse und Strophen verdeutlicht,²⁶ kommt also viel intensiver zur Anschauung im metrisch nicht geregelten, dem freien Vers, der in letzter Konsequenz ganz unterschiedlich die gesamte Fläche des Papiers als Unterlage der Schrift beanspruchen kann. Rückblickend könnte man geradezu bedauern, daß die Nähe zur Bedeutung »statistisch« im Wortgebrauch von »statisch« in der Benn-Philologie verloren gegangen ist, »statisch« ideologisch so aufgeladen ist, daß seine Herkunft aus dem »neuen sachlichen Gedicht« unkenntlich geworden ist.

Zur Veranschaulichung dieser neuen »sachlichen Gedichte[,] [die auch] in einem Essayband stehn [könnten]«²⁷ – zu ihnen rechnet Benn »1886« (II/75) – möchte ich einen Ausschnitt aus Dos Passos vorstellen, und zwar »Auf den Trümmern. Roman zweier Kontinente«, erschienen 1932. Dieser eingedeutschte Titel verschleiert aber, daß es sich um den Titel »1919« handelt,²⁸ womit die Korrespondenz zu »1886«, zur Jahreszahl als Überschrift – hier des Romans, dort des Gedichts – offensichtlich wird. Dos Passos' Roman behandelt die Konfrontation zweier Kontinente, Europa und Amerika, durch den ersten Weltkrieg. Einer der eingestreuten Lebensläufe ist der des amerikanischen Präsidenten

²⁶ Probleme der Lyrik, in: BSW VI, S. 41.

²⁷ Wie Anm. 25.

²⁸ John Dos Passos: Auf den Trümmern. Roman zweier Kontinente. Titel der amerikanischen Ausgabe: 1919 [erschienen 1930]. Deutsch von Paul Baudisch, Berlin 1932.

Woodrow Wilson, die Benn besonders angesprochen haben wird, da dieser aus einem protestantischen Pfarrhaus stammte:

MISTER WILSON

In dem Jahre, in dem Buchanan Präsident wurde, kam
Thomas Woodrow Wilson
als der Sohn einer Pfarrerstochter zur Welt,
im Pfarrhaus von Staunton im Tal von Virginia; altes schot-
tisch-irisches Blut; der Vater war gleichfalls protestantischer
Pfarrer und lehrte Rhetorik an theologischen Seminaren;
die Wilsons lebten in einer Welt der Worte, die durch zwei
Jahrhunderte kalvinistischer Geistlichkeit zu einem unwider-
sprechlichen Firmament verkettet waren,
Gott war das Wort,
und das Wort war bei Gott.
Dr. Wilson, ein angesehenener Mann, der sein Heim und seine
Kinder und gute Bücher und seine Frau und eine korrekte Syntax
liebte und der täglich bei der häuslichen Andacht sich mit Gott
unterhielt,
erzog seine Söhne
zwischen Bibel und Wörterbuch.²⁹

Die deutsche Übersetzung und der Druck geben nur ungenügend wieder, wie hier die Prosa durch die variierenden Zeilenlängen bereits einer versöhnlichen Struktur unterworfen wird. Diese ist im Abschnitt über den Friedensschluß in Versailles durch die Kurzzeilen, die nur jeweils den Namen der drei Mächtigen enthalten, besonders prägnant: hier ergeben sich Kurve und Ranke unmittelbar aus dem Schriftbild.

Am 18. Januar 1919 versammelten sich inmitten eines Gewirrs von Uniformen, Diplomatenhüten, goldenen Schnüren, Orden, Epauletten, Ehrenzeichen und Medaillen die Hohen Vertragsschließenden Parteien, die alliierten und verbündeten Mächte im Salon de l'Horloge am Quai d'Orsay, um den Frieden zu diktieren, aber die Vollversammlung der Friedenskonferenz war ein zu öffentliches Forum, deshalb schufen die Hohen Vertragsschließenden Parteien den Rat der Zehn, begaben sich in den Gobelinsaal und begannen, umgeben von Rubens' *Geschichte der Maria de Medici*, den Frieden zu diktieren.

²⁹ Ebd., S. 271.

Aber der Rat der Zehn war ein zu öffentliches Forum,
deshalb schufen sie den Rat der Vier.

Orlando fuhr wütend nach Hause,
und nun waren sie zu dritt:

Clemenceau,
Lloyd George,
Woodrow Wilson.

Drei alte Männer mischen die Karten,
teilen:

Rheinland, Danzig, Polnischer Korridor, Ruhrgebiet, Selbstbestimmung der kleinen Nationen, Saargebiet, Völkerbund, Mandate, Mesopotamien, Freiheit der Meere, Transjordanien, Schantung, Fiume und die Insel Yap.

Maschinengewehrfeuer und Brandstiftung,
Hungersnot, Läuse, Cholera, Typhus, Erdöl, –
das waren die Trümpfe.

Woodrow Wilson glaubte an den Gott seiner Väter,
[...].

Am 19. April kaperten ihn der schlauere Clemenceau und der schlauere Lloyd George für ihren kleinen gemütlichen Drei-Männer-Skat, den sie den Rat der Vier nannten.³⁰

[...]

Was hier vorliegt sind Wiederholungen und Reihungen, im Wechsel syndetisch und asyndetisch, auf der Ebene der (zumeist artikellosen) Nomina und einander entsprechender Satzteile; Synekdochen (»inmitten von Ehrenzeichen und Medaillen [...] versammelten sich«), diskordante Aufzählungen nach dem Muster des semantischen Zeugmas (»Hungersnot, Läuse, Cholera, Typhus, Erdöl«), schließlich travestierende Metaphern (»drei alte Männer mischen die Karten«) im Verein mit entlarvenden Understatements (»kleiner gemütlicher Drei-Männer-Skat«).³¹ Dieser rhetorischen Muster bedient sich Benn nicht nur in »1886«, sondern, wie deutlich geworden sein dürfte, auch in »Chopin«. (»Luna, Cephir, Chrysalide«; »Zola, Ibsen, Hauptmann sind unerfreulich«; »Schneider-Creuzot, Krupp-Stahl, Putiloff«³². – »Nach England reiste er mit drei Flügeln: / Pleyel, Erard, Broadwood, / spielte [...] / bei Rothschilds, Wellingtons,

³⁰ Ebd., S. 277f.

³¹ Sollte auch Benns szenische Dichtung »Drei alte Männer« (1948) noch ein später Reflex auf Dos Passos sein? Vgl. BSW VII/1, S. 100–129.

³² »1886«, vgl. BSW II, S. 78 und BSW V, hier S. 158 und 159.

im Strafford House / und vor zahllosen Hosenbändern«).³³ Die genannten Textstrategien sind übrigens sämtlich solche, die Freud als Techniken zur Witzerzeugung behandelt,³⁴ in Benns Gedicht »Clemenceau« heißt es denn auch expressis verbis: »Witzig ist folgender Dialog: [...]«. ³⁵ Und als Quintessenz des »Stils der Zukunft« wird Benn später das »Verblüffende« herausstellen, »bei dem Sie am Schluß selber lachen«.³⁶

Wenn Benn im Anschluß an die Erwähnung von Dos Passos an Oelze schreibt: »Die Herkunft des amerikanischen Romans aus dem Journalismus ist evident, aber in einigen Exemplaren ist Grosses erreicht«, ³⁷ dann gilt eben das für seine Gedichte im »journalistischen Stil«³⁸, mit dem Unterschied, daß er hier auf bereits vorgeprägtes Material³⁹ zurückgreift,

³³ »Chopin«, BSW I, S. 180.

³⁴ Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, in: Sigmund Freud, Gesammelte Werke. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte hg. von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower, Frankfurt a.M. 1960, hier Bd. VI, S. 1–285, bes. S. 42–46. Das tertium comparationis ist der Kontrast, die Diskordanz, die überraschende Verknüpfung, die etwa beim Witz das Lachen entbinden.

³⁵ BSW II, S. 126.

³⁶ Vgl. »5. Der Stil der Zukunft«, in: Doppelleben, BSW V, S. 170.

³⁷ Brief Benns an Oelze vom 3. 4. 1944, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. I, S. 357.

³⁸ Als solche Gedichte bezeichnet Benn explizit »1886« und »Clémenceau« in seinem Brief an Oelze vom 16. 7. 1952, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/2, S. 142.

³⁹ Hier kann Benn an seine Theorie des lyrischen Ichs bzw. an seine Theorie des Wortes mit »Wallungswert« anknüpfen (»Phäaken, Megalithen, lernäische Gebiete – allerdings Namen, allerdings zum Teil von mir sogar gebildet, aber wenn sie sich nahen, werden sie mehr. Astarte, Geta, Heraklit – allerdings Notizen aus meinen Büchern, aber wenn ihre Stunde naht [...]«, in: Lebensweg eines Intellektualisten, BSW IV, S. 180 und Probleme der Lyrik, BSW VI, S. 26). Unter dem Aspekt des Journalistischen bzw. des »Stils der Zukunft« steht nun die Heterogenität des vorgeprägten Sprachmaterials im Vordergrund. So fügt Benn den traditionell »sinn- und stimmungsgeschwängerten, seltsam geladenen Worten« (der Position von 1923) in den »Problemen der Lyrik« folgende Ergänzung hinzu: »Aber auch die Slang-Ausdrücke, Argots, Rotwelsch, von zwei Weltkriegen in das Sprachbewußtsein hineingehämmert, ergänzt durch Fremdworte, Zitate, Sportjargon, antike Reminiszenzen, sind in meinem Besitz. Ich von heute, der mehr aus Zeitungen lernt als aus Philosophien, der dem Journalismus näher steht als der Bibel, dem ein Schlager von Klasse mehr Jahrhundert enthält als eine Motette [...] – dies Ich arbeitet an einer Art Wunder, einer kleinen Strophe, [...] arbeitet an einer Ellipse, deren Kurven [!] erst auseinanderstreben, aber dann sich gelassen ineinander senken« (Probleme der Lyrik, BSW VI, S. 26, 30f.). Vgl. hierzu Willems (Großstadt- und Bewußtseinspoesie [wie Anm. 24], S. 103): »Montagekunst ist also immer von der Vorgeprägtheit, Heterogenität und Bruchstückhaftigkeit des Materials und der Schroffheit seiner Fügung gekennzeichnet«.

um sein von ihm selbst als *neu* eingestuftes lyrisches Verfahren⁴⁰ von Montage und Collage zu praktizieren. Oelze, Benns ›Referent für das Englische‹, liefert ihm später die literaturgeschichtliche Einordnung und Anerkennung seines Verfahrens: daß das Gedicht »1886« in die für 1949 zum Druck vorbereitete Sammlung der »Statischen Gedichte« aufgenommen werden müsse, Benns erste Nachkriegspublikation in Deutschland, sei schon deshalb notwendig, »um den Deutschen zu zeigen, daß wir Eliot nicht zu importieren brauchen, weil wir diesen Stil viel grossartiger im eignen Lande haben«.⁴¹

In wie weit Benn sich mit den Montageverfahren Eliots auseinandergesetzt hat, ist wohl kaum zu ermitteln. Sein Gedichtzyklus »The Waste Land« (1922) lag jedenfalls in der Übersetzung von Ernst Robert Curtius seit 1927 vor.⁴² Allerdings hätten sich damals nur »fünf oder sechs Leser« dafür interessiert, so Curtius in der »Der Monat« 1948.⁴³ »Mein Versuch, T. S. Eliot in Deutschland einzuführen, wurde so schnell und gründlich vergessen, daß Eliot zwanzig Jahre später neu entdeckt werden mußte«, konstatiert Curtius in seinem Artikel »T. S. Eliot und Deutschland«.⁴⁴ Da »Der Monat« zu den von Benn regelmäßig gelesenen Zeitschriften gehört, könnte er sich an den von Curtius namhaft gemachten polyglotten Elementen und der Technik des fragmentierten ›Konversations-Gedichts‹ orientiert haben.⁴⁵ Das Dezemberheft von 1948 brachte zudem aus Anlaß der Verleihung des Nobelpreises einen Leitartikel von Edouard Roditi⁴⁶ und zahlreiche Übersetzungen Eliotscher

⁴⁰ Obwohl Benn konzidiert, daß »Chopin« »mehr ein Gedicht im lyrischen Sinne« sei und damit »alt im Stil«, betont er dezidiert das Neue daran: »allerdings bei mir neu: Oktober 1944«, Brief Benns an Oelze vom 18. 1. 1945, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. I, S. 377.

⁴¹ Vgl. den Kommentar der Herausgeber zum Brief an Oelze vom 7. 7. 1949. Der Gegenbrief Oelzes datiert vom 13. 8. 1949. Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/1, S. 223 und S. 335f.

⁴² Sie wurde 1951 wiederveröffentlicht. T. S. Eliot: Das wüste Land. Englisch und deutsch. Übersetzt von Ernst Robert Curtius. Mit einem Vorwort von Hans Egon Holthausen, Frankfurt a. M. 1951.

⁴³ Ernst Robert Curtius: T. S. Eliot und Deutschland, in: Der Monat 1 (1948), Heft 3 (Dezember), S. 72–75, hier S. 72.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 73.

⁴⁶ Edouard Roditi: T. S. Eliot. Nobelpreis für Literatur 1948. Persönlichkeit und Werk, in: Der Monat 1 (1948), Heft 3 (Dezember), S. 49–59.

Texte. Dazu gehört die erste Strophe aus »The Love Song of J. Alfred Prufrock« (1917), ein Text, der auf Grund der wiederholten Sinnfrage eine Nähe zu Benn erkennen läßt.

Laß uns denn gehen, du und ich,
Wenn der Abend sich ausgebreitet gegen den Himmel legt
Wie ein Patient im Ätherrausch auf einen Tisch;
Laß uns gehen, durch gewisse halbverlassene Straßen,
Flüsternde Zufluchten
[...]
Straßen gewunden wie ein verworrener Beweis
Absichtlicher Tücke,
Die dich zu der *überwältigenden Frage* führen ...
Oh, frage nicht, »Was ist es?«
Laß uns gehen und unseren Besuch machen.⁴⁷

Benn seinerseits demontiert das erlesene »Qui sait?« (I/76f.) seiner früheren 8-zeiligen Strophe ironisch mittels der Fragetechniken der späten Gedichte: »Die Frage der Fragen! Aber kein Besinnlicher / fragt sie mehr – / Renaissancereminiszenzen« heißt es in »Stilleben« (I/250), »Fragen! Fragen!« in »Teils-teils« (I/317). Vor allem in »Satzbau« wird die einstige Sinnfrage als die nach dem Satzbau zugleich erledigt und mit »Überwältigend unbeantwortbar!« (I/238) beschieden. Sollte sich also »Satzbau« als ironische Replik auf T. S. Eliot lesen lassen? Korrespondiert nicht auch die erste Zeile »Alle haben den Himmel, die Liebe und das Grab« mit der »neue[n] große[n] Woge von Frömmigkeit«, die Benn über den Erdteil gehen und von Eliot mitgetragen sieht?⁴⁸

⁴⁷ Ebd., S. 50 (meine Hervorhebung). Roditi zitiert deutsch und englisch, der entsprechende Vers Eliots lautet: »To lead you to an overwhelming question«. Da Benn bekanntlich kein Englisch konnte, war er auf die Rezeption von Übersetzungen angewiesen.

⁴⁸ »3. Das Religiöse und die Demut«, in: Doppelleben, BSW V, S. 166. Bei aller wechselseitigen Reverenz – Eliot und Benn zitieren sich gegenseitig in ihrer theoretischen Prosa (vgl. die Nachweise durch Holger Hof u. a. im Kommentar zu den »Problemen der Lyrik« [BSW VI, S. 363ff.] sowie Eliots Würdigung von Benn in seinem Vortrag über »The three Voices of Poetry«) – war die Katholizität Eliots ein Grund für Benn, auf Distanz zu gehen. Dafür sprechen auch die ironischen Kommentare Benns zum snobistischen Auftreten von Eliot in den Briefen an Oelze (passim). Hof vertritt sogar die These, daß auf Grund der intertextuellen Abhängigkeiten zu Eliot sich die »Probleme der Lyrik« als Gegenschrift Benns zu Eliot lesen lassen. Vgl. Holger Hof: Montagekunst und Sprachmagie. Zur Montagetechnik in der essayistischen Prosa Gottfried Benns, Wiesbaden 1991, S. 370 und Brief Benns an Oelze vom 8. 2. 1954, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/2, S. 196f. und 350 (Kommentar).

Benn ist sich jedenfalls mit seiner Kreation des statistischen bzw. sachlichen Gedichts von 1944 bewußt, »etwas echt Modernes«⁴⁹ geschaffen zu haben. Von den 14 Gedichten der Sammlung von 1945, zum ersten Mal »Statische Gedichte« genannt,⁵⁰ sind 8 in der neuen ungereimten prosanahen Form gehalten. Die Herkunft dieses neuen Gedichttyps aus der Prosa ist noch bis zum späten Porträt-Gedicht »Teils-teils« (I/317) zu verfolgen, das einerseits als Selbstporträt an die versifzierten Lebensläufe von Chopin über Rembrandt bis Shakespeare⁵¹ anknüpft, andererseits direkt aus der Prosa, nämlich einem eigenen Brief Benns an Hans Egon Holthusen, mit Hilfe des Montageverfahrens komprimiert erscheint.

Ich habe ja ein ausgesprochenes Faible für das Pfarrhäusliche, obschon ich mich soweit davon entfernte. In meinem heimatlichen gab es keinen Chopin, es war völlig amusisch, mein Vater hat nie in seinem Leben ein Buch gelesen, einmal, Anfang des Jahrhunderts, war er in Berlin im Theater gewesen, in Wildenbruchs »Haubenlerche«, erinnere ich mich.⁵²

In meinem Elternhaus hingen keine Gainsboroughs
wurde auch kein Chopin gespielt
ganz amusisches Gedankenleben
mein Vater war einmal im Theater gewesen
Anfang des Jahrhunderts
Wildenbruchs »Haubenlerche«
davon zehrten wir
das war alles (I/317).

Die Geburt der Poesie aus der Prosa wird übrigens im Einzeltext selbst immer wieder neu vollzogen, indem Benn z. B. Theoretiker-, Erzähler-, Chronistenfiguren einführt, die sachlich oder im Präteritum episch raffend darstellen, ehe sich das lyrische Innewerden des Moments, der Stunde, präsentisch einstellen kann. In »Teils-teils« wird dieser Moment durch das deiktische »Heute noch«⁵³ angezeigt, ein Aufruf zugleich zum »Carpe diem«, dessen Vergegenwärtigung über drei Strophen anhält,

⁴⁹ Brief Benns an Oelze vom 18. 1. 1945, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. I, S. 377.

⁵⁰ Vgl. hierzu Harald Steinhagen: Die Statischen Gedichte von Gottfried Benn (wie Anm. 4), S. 53–57.

⁵¹ BSW I, S. 180 und 229.

⁵² BSW I, S. 569f.

⁵³ »Heute noch in einer Großstadtnacht / Caféterasse / Sommersterne« (I/317).

ehe in der Schlußstrophe mit den Partizipia »hingeblickt, hingestrichen, / [...] / abgesunken« (I/318) die Rückkehr in die Erzählfiktion erfolgt. Es entstehen auf diese Weise Kreis- oder Rahmenkompositionen, in denen entweder die lyrischen oder die epischen Passagen umgrenzt bzw. eingeschlossen werden. Das Prinzip, Episches und Lyrisches als Relation präsent zu halten, ist auch in den Gedichtzyklen mit drei oder sechs Einzelgedichten wirksam (z. B. »Verzweiflung I–III« [I/277] oder »Spät I–VI« [I/309]), wobei sich Benn dann sogar gestattet, in den lyrischen Partien wieder zur gereimten und metrisch geregelten Strophe zurückzukehren. In seinem Schlußgedicht »Kann keine Trauer sein« (I/7) hat er sie dann endgültig als Mittelstrophe, sechszeilig und stanzenähnlich, eingeklammert, ihr das jambische Maß zwar gelassen, sie aber des Reims entkleidet, entsprechend der Botschaft des Gedichts, daß kein *sentiment*, keine Trauer sein kann. Das ist die Vollendung des Programms von 1944: »Sie beobachten ja wohl auch ohne meinen Hinweis, dass mir daran lag, neue Themen, neue Wirklichkeiten in die fade deutsche Lyrik zu bringen, fort von Stimmung u. Sentiments zu Gegenständen«, die neuen sachlichen Gedichte seien auch Lyrik, so sähe sie heute sogar *vornehmlich* aus, so sei sie echt, hatte er gegenüber Oelze erklärt.⁵⁴ 1950, angesichts der Gedichtsammlung, die dann unter dem Titel »Fragmente« herauskam, hat sich Benns Einsicht in die Lage wie folgt verschärft: »Vergessen Sie nicht: die edle einfältige Lyrik fasst das Heute in keiner Weise. Selbst Wiegenlied, selbst Orplid wären, ins Heute projiziert, nicht ehrlich u. echt. Wir sind böse u. zerrissen u. das muss zur Sprache kommen«.⁵⁵

Die Einwanderung des Epischen ins Gedicht als Strategie der Entlyrisierung muß noch einmal akzentuiert werden, weil damit eine Aufhebung der starren Gattungsgrenzen verbunden ist. Das Gedicht erfährt eine Öffnung, indem sich die Gattungen wechselseitig perspektivieren, vor allem wenn mit dem Rückgriff auf das Journalistische auch Dialogfetzen und andere Strukturen simulierter Mündlichkeit einmontiert werden; so etwa wenn Schubert- (>1886«) und Chopinzitate aufgerufen werden oder »die Rubrik / »Der Leser hat das Wort« (>1886«) als Verszeile eingefügt wird.⁵⁶ Das sind metapoetische, autoreferentielle Techni-

⁵⁴ Brief Benns an Oelze vom 18. 1. 1945, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. I, S. 377f.

⁵⁵ Brief Benns an Oelze vom 27. 7. 1950, in: ebd., Bd. II/2, S. 54.

⁵⁶ Vgl. BSW I, S. 181 und Bd. II, S. 76 und 77.

ken, eine Montage, die auf ihr eigenes Montiertsein aufmerksam macht, eine Technik, die man ruhig bemerken soll, wie Benn 1949 in seiner Charakterisierung des »Roboterstils« ausführt.⁵⁷ Diesen treibt Benn später in der simulierten Überschreitung auch der Mediengrenzen auf die Spitze: der Schlager, der Song als Form sekundärer Oralität ironisiert als Lied im Lied (und noch dazu in der Fremdsprache) den traditionellen Begriff von Lyrik überhaupt: »Little old lady / in a big red room / little old lady – / summt Marion Davies« (I/311).

Benns lyrisches Programm von 1945 heißt, »fort von Stimmung und Sentiments zu Gegenständen«. Daß damit konkrete Gegenstände und zugleich ein räumlich und zeitlich genau bestimmbarer Anlaß für die Gedichtentstehung benannt werden können, möchte ich am Beispiel »Nasse Zäune« zeigen.

Nasse Zäune [1944]

Nasse Zäune
über Land geweht,
dunkelgrüne Stakete,
Krähenunruhe und Pappelentblätterung
als Umwelt.

Nasse Zäune,
Gartenabgrenzung,
doch nicht für Abkömmlinge
der berühmten Tulpe Semper Augustus,
die Paris im 17. Jahrhundert mit unerhörten Preisen
bezahlte,
oder die Hyazinthe »Bleu Passe«
(1600 fl. anno 1734),
man trug seinen Namen in ein Buch ein,
erst mehrere Tage später
führte einen ein Gartendirektor vorbei –,
vielmehr für die alten bewährten Ranunkeln Ostades.

⁵⁷ Vgl. Doppelleben, BSW V, S. 168.

Nasse Zäune,
 Holzfäulnis und Moosansatz
 in der Stille der Dörfer,
 kleine Ordnungszeile
 über Land geweht,
 doch Schnee und Salze sammeln sich,
 rinnen Verfall –
 die alten Laute. (II/125)

Oelze ließ sich offenbar auf Grund der kunsthistorischen Anspielungen dazu verführen, das Gedicht (ebenso wie »September« [I/193]) als inspiriert durch ein Gemälde aufzufassen. Benn belehrt ihn eines Besseren:

Kein Altdorfer oder Breughel! Habe keinen hier. Der Zaun steht vor meinem Fenster in der Lehmannstrasse u ich betrachte ihn täglich, u. der September war in den kleinen Gärten u Feldern, 5 Minuten von unserer Wohnung hier, »hinten raus«, wie wir sagen, wenn wir spazieren gehen,: da waren die Balsaminen u. Kürbisse u. auch die Maurergesellen, die an einem Hausgrund bauten.⁵⁸

Also: das alltäglich Geschene, die kleinen, minoren, abjekten Gegenstände (»hinten raus«), die einfachen Leute, die indigenen, heimischen Pflanzen (Ranunkeln, Kürbisse).⁵⁹ Die Dreiteiligkeit des Baus folgt der

⁵⁸ Brief Benns an Oelze vom 18. 1. 1945, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. I, S. 378.

⁵⁹ Den Blick auf den Hinterhof kultiviert Benn nach Kriegsende auch aus der Wohnung in der Bozenerstr. 20: »Ich habe jetzt einen Ofen in meinem Boudoir, dem hinteren Zimmer, auf den Hof gehend, in dem Regen [...], eine letzte Hortensie u. ein leerer Kaninchenstall ihrerseits die Identität mit der Zeit zum Ausdruck bringen«. Brief Benns an Oelze vom 2. 12. 1945, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/1, S. 9. Zur Wiederholung dieses Blickmotivs siehe auch »Die Stimme hinter dem Vorhang« (1951), BSW VII/1, S. 536 (Kommentierung). Über diesen Blick auf die niederen Gegenstände bzw. eine »Poesie des Allernächsten« hat Hans Magnus Enzensberger die Nähe zwischen Gottfried Benn und Williams konstruiert. Er widmete diesem ein Abschiedsgedicht, das dem Muster von Benns Porträt-Gedicht auf Chopin folgt: »Envoi (für William Carlos Williams, gestorben am 6. März 1963)«, vgl. besonders die Strophen: »Keine ›repräsentative Figur‹: / Landarzt in Rutherford, New Jersey. / Keine Galadiners chez Kennedy: / eine Holzveranda, / ›mit einem Blaugrün bemalt, das mir, / verwaschen, vergilbt, besser gefällt / als alle anderen Farben.« [...] mit seinen achtzig Jahren, / sah er in seinem Hinterhof mehr / als ganz New York über zwölf Kanäle: / Hühner und kranke Leute, / das Licht und die Finsternis. // Nahm die Brille ab: / ›Die Pflaumen im Eisschrank so süß und kalt« und / ›Der Schritt des Alten, der Dünger sammelt, / ist majestätischer / als der von Hochwürden am Sonntag.« Auch wenn sich Dieter Lamping von der hier hergestellten frapierenden Nähe

eben beschriebenen Rahmenstruktur: die lyrisch gehaltenen Anfangs- und Schlußstrophen werden durch die anekdotisch-erzählende Mittelstrophe voneinander getrennt und episch perspektiviert: »man bezahlte, trug seinen Namen ein, der Direktor führte einen«. Gleichzeitig werden die *realia* – nasse Zäune – durch historische *exempla* kontrastiert, aber auch ergänzt und angereichert: denn auch der Blick auf die Geschichte bleibt im niederen, sprich: ökonomischen Bereich (Verfall der Währung »Blume«), zeichnet eine Bewegung von oben nach unten, vom Erhabenen – »Semper Augustus« – zum Derb-Proletarischen nach (Ostade als der Maler der Bauern und kleinen Leute). Die Erwähnung der Namen und des Buches führen unbeschadet ihrer Spezifik und Konkretheit ein selbstreferentielles und poetologisches Moment ein, das die letzte Strophe mit »kleine Ordnungszeile« aufgreift: nasse Zäune bzw. die unterbrochene Struktur der Stakete werden zum Bild für die Schrift- und Gedichtzeile. Die Wahrnehmung von Ordnung als Struktur beruht auf der durch die Nässe intensivierten optischen Kontur. Daß diese freien Verse massiv an die visuelle Wahrnehmung appellieren, zeigt der Schluß: Mit der – ironisierenden – Nennung der »alten Laute« bricht das Gedicht ab, d. h. die Laute werden nicht etwa »laut/hörbar durch das Klangphänomen des Reims.

Ich bin mir bewußt, daß ich meinen Gedichtkommentar an der imagistisch-objektivistischen Lyrik von William Carlos Williams orientiert habe. Deren Gegenstände sind die des Alltags, die vor allem visuell vergegenwärtigt und von Deutungselementen bewußt frei gehalten wer-

zwischen den Generationengenossen und Arzt-Kollegen Benn und Williams unbeeindruckt zeigt und vielmehr deren Problematik herausstellt, die in den unterschiedlichen lyrischen Traditionslinien und vor allem in der historischen Differenz von über 30 Jahren liegt, so zeigt Enzensberger doch, daß Benn mit seinem neuen prosanahen Gedichtstyp an seine eigenen lyrischen Anfänge anknüpft, etwa den freien Vers in der Sammlung »Morgue«, und damit eine Traditionslinie wieder aufnimmt, zu der Benn selbst Detlef von Liliencron (I/290) zählt, während Hans Hennecke auf Otto zur Linde aufmerksam macht. Diese Traditionslinie läuft dem Imagismus parallel, wie Hennecke gesehen hat, und war als Folge der Selbstisolation des Dritten Reiches unterbrochen worden. Vgl. Hans Hennecke: Die Sprache der deutschen Lyrik I. Zu den Neuerscheinungen der letzten Jahre, in: Europäische Revue 14.2 (1938) S. 721–725, S. 723 f. – Hans Magnus Enzensberger: William Carlos Williams: Die Worte, die Worte, die Worte. Gedichte. Amerikanisch und Deutsch. Übersetzt und hg. von Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt a. M. 1963, S. 172 und 182. – Dieter Lamping: William Carlos Williams, deutsch. Zur Rezeption moderner amerikanischer Lyrik in Deutschland, in: arcadia 29 (1994) S. 43–57.

den, entsprechend der Maxime: »Say it! No ideas, but in things«.⁶⁰ Die Fokussierung auf den optischen Sinn führt hier zu einer Bevorzugung nasser Gegenstände als Bildmotiv, da die nasse Oberfläche die Konturen verschärft oder ein Funkeln, Glänzen und Glitzern – alles Lichtwirkungen – verursacht. Der rote Schubkarren in Williams berühmtem Gedicht »The Red Wheelbarrow« (1923) ist »glasiert vom Regen / naß«,⁶¹ Ezra Pounds bekanntestes Image »In a Station of the Metro« (1916) lautet: »The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough«.⁶² Das Visuelle ist auch Metapher für den Rezeptionsvorgang: Die intensive Wahrnehmung des realen bzw. poetisch aufbereiteten Gegenstands soll zu einem Innewerden, einer plötzlichen Erleuchtung führen. Dafür verwendet Williams die Formulierung »glimpses«, Blicke, welche den Epiphanien bei James Joyce entsprechen.⁶³ Damit in eigen tümlicher Weise übereinstimmend berichtet Oelze, daß sich ihm das Gedicht »Nasse Zäune« erst im zweiten Ansatz, dann aber »blitzartig« erschloß, »ein wunderbares Gedicht [...] – die letzten 8 Zeilen ein Zauber«.⁶⁴ Die Neuartigkeit von »Nasse Zäune« ließ selbst Benn zögern, es für den Gedichtband »Statische Gedichte« vorzuschlagen, und tatsächlich wurde es erst im Nachlaßband »Primäre Tage« von 1958 zum ersten Mal veröffentlicht.⁶⁵ Obwohl Benn und Williams oft in einem Atemzug genannt werden, da sie derselben Generation angehören und beide Dichter-Ärzte sind, wird Benn Williams, der übrigens in seiner reichen Lyrikproduktion niemals den Reim verwendete, kaum gekannt

⁶⁰ So das Motto von Williams. Vgl. die instruktive Darstellung zu Williams bei Hans H. Hiebel: *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900–2000 im internationalen Kontext der Moderne*, 2 Bde., Würzburg 2005, hier Bd. 2, S. 101–113, Zitat: S. 113.

⁶¹ So lautet die Übersetzung der Zeile »glazed with rain / water« durch Hans Magnus Enzensberger und William Carlos Williams: *Die Worte, die Worte, die Worte*, »Der rote Handkarren«, S. 83.

⁶² »Die Erscheinung dieser Gesichter in der Menge; / Blütenblätter an nassem, dunklem Zweig«. Zweisprachig zitiert bei Edouard Roditi: *Der Fall Ezra Pound oder die Grenzen der ästhetischen Wertschätzung*, in: *Der Monat* 1 (1949), Heft 10 (Juli), S. 107–113, hier S. 109.

⁶³ Siehe hierzu Hiebel (wie Anm. 60), S. 104.

⁶⁴ Brief Benns an Oelze vom 7. 7. 1949, in: Gottfried Benn. *Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze* (wie Anm. 3), Bd. II/1, S. 223 f. und Kommentar S. 336. Der Gegenbrief Oelzes datiert vom 13. 8. 1949.

⁶⁵ Gottfried Benn: *Primäre Tage. Gedichte und Fragmente aus dem Nachlaß*, hg. von Max Niedermayer und Marguerite Schlüter, Wiesbaden 1958, S. 45.

haben. Eine Verbindung zum Imagismus ergibt sich allerdings über die lyrische Adaptation des Japanischen Haiku. Daß die erste Strophe von »Nasse Zäune« Züge des Haiku aufweist, ist offensichtlich. Diese Form aber war Benn spätestens seit den Nachdichtungen chinesischer und japanischer Lyrik durch Klabund bekannt (entstanden 1915).⁶⁶ In einem Brief an Oelze von 1950 äußert Benn überdies: »Ich merke, dass ich zur Zeit im japanischen Stil dichte.«⁶⁷ Vielleicht kam Oelze hier eine besondere Vermittlerfunktion zu, denn, beinahe zweisprachig, war er ein guter Ezra Pound-Kenner und wurde mehrfach zu einem Essay über Pound aufgefordert.⁶⁸

Wenn auch keine direkten Zeugnisse für eine Beeinflussung Benns durch den Imagismus oder Ezra Pound vor 1949 gefunden werden können, so existiert doch eine theoretische Schrift, die hier vermittelt haben könnte. Ich meine Hans Henneckes poetologisches Programm von 1938, das in der »Europäischen Revue« erschien und dem passionierten und versierten Zeitschriften-Leser Gottfried Benn nicht entgangen sein dürfte, zumal ihm der Autor, ein ausgewiesener Kenner der englischen und nordamerikanischen Literatur, bekannt war.⁶⁹ Der als Rezension getarnte Aufsatz ist, laut Jordan, »der wohl offenste und ausländischen Anregungen aufgeschlossenste poetologische Beitrag, der im Deutschland jener Zeit veröffentlicht wurde [und] zeugt von dem Bedürfnis nach einer gelockerten, sich der Alltagssprache nähernden Verssprache mit [...] abgesenktem Ton«.⁷⁰ Hennecke beklagt die mangelnde Vermittlung ausländischer Poesie nach Deutschland. Der Name Pounds, der mit

⁶⁶ LI-TAI-PE. Nachdichtungen von Klabund, Frankfurt a. M. / Wiesbaden 1956.

⁶⁷ Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/2, S. 45. Diese Äußerung Benns vom 2. 7. 1950 korrespondiert mit der von Roditi genannten Nähe zwischen Pound und den japanischen Dichtern, in: Der Fall Ezra Pound (wie Anm. 62), S. 109.

⁶⁸ Brief Oelzes an Benn vom 2. 6. 1952, siehe Kommentar zu Brief Nr. 595, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/2, S. 331.

⁶⁹ Hans Hennecke: Die Sprache der deutschen Lyrik I. Zu den Neuerscheinungen der letzten Jahre (wie Anm. 59). Benn äußert sich anerkennend gegenüber Max Niedermayer über Hennecke: »Hennecke ist ein guter Mann, der mir schon vor Jahren, im Krieg, durch gute Essays auffiel«, in: Gottfried Benn: Briefe an den Limes Verlag 1948–1956, in: Gottfried Benn: Briefe, Bd. 8, hg. und kommentiert von Marguerite Valerie Schlüter und Holger Hof, mit einem Nachwort von Marguerite Valerie Schlüter, Brief vom 15. 3. 1951. Stuttgart 2006, S. 97.

⁷⁰ Lothar Jordan: Europäische und nordamerikanische Gegenwartslyrik im deutschen Sprachraum 1920–1970. Studien zu ihrer Vermittlung und Wirkung, Tübingen 1994, S. 64.

seinem Imagismus bereits 1912 hervorgetreten war, taucht in den 30er Jahren in Deutschland kaum auf. Hinsichtlich Pounds »phanopoetischer« Dichtung⁷¹ und hinsichtlich Williams als Vertreter des realistischen amerikanischen Gedichts besteht zur Schaffenszeit Benns um 1944 bereits ein Rezeptionsdefizit von etwa 30 Jahren. Als Lyriker wirklich bekannt war eigentlich nur Walt Whitman. Hennecke also entwirft das Programm eines Paradigmenwechsels in der deutschen Lyrik, weg von der »stilierten Kunstsprache« (für die Stefan George, Hofmannsthal und Rilke stehen) hin zu einer »Alltagssprache«, hin also

- zum »genauen«, statt zum poetischen Wort,
- zum neuen Rhythmus, besonders zum freien Vers,
- zur absoluten Freiheit bei der Wahl der Motive und Themen,
- zu einer äußerst konzentrierten Lyrik,
- zur Erkenntnis gewisser prosaischer Grundelemente des Verses, Prosa-nähe,
- zur Sprechkontur des Verses.⁷²

Ein solches Programm für die deutsche Lyrik wurde, so Jordan, erst in den sechziger Jahren wieder artikuliert und erst dann breit realisiert.⁷³ Sollte also Benn dieser Aufsatz bekannt gewesen sein, würde seine eigene Programmatik des »sachlichen« Gedichts im niederen Ton erklärlich. Sie impliziert auch eine veränderte »Auffassung der Gestalt und Mission des Dichters selbst«: »Diese verliert dadurch manches von dem ›Pathos«

⁷¹ Siehe zu Pound und zum Imagismus ergänzend Hiebel, *Das Spektrum der modernen Poesie* (wie Anm. 60), Kapitel 6 sowie 14 und 15.

⁷² Dies die Forderungen Henneckes in der Formulierung von Lothar Jordan (wie Anm. 70), S. 65. Die »Wendung zur Alltagssprache, zum ›genauen‹ statt ›poetischen‹ Wort – zu neuen Rhythmen (besonders auch zum ›freien Vers‹), zur absoluten Freiheit der Wahl des Motivs und Themas, zur präzisen Bildlichkeit und Sinnfälligkeit des Ausdrucks – überhaupt zu einer äußerst konzentrierten Lyrik, die ›hart und klar, niemals verwischt oder unbestimmt‹ sein möchte«, all dies wiederum gehört laut Hennecke »zum engsten Programmbestand des englisch-amerikanischen ›Imagismus‹«. Bei Otto zur Linde, dessen großes literarisches Erlebnis Walt Whitman gewesen sei, erkennt Hennecke »sehr fruchtbare und in oft erstaunlicher Parallelität den Gedankenkreis des amerikanischen ›Imagismus‹: merkwürdig vorwegnehmende programmatische Ansätze zu einer neuen und gegenwartsnahen ›Ursprünglichkeit der Dichtung‹, und er bedauert deren Einflußlosigkeit. Siehe Hennecke, *Die Sprache der deutschen Lyrik I* (wie Anm. 59), S. 724 und 723. In seiner Einleitung zur »Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts« von 1955 nennt Benn den Charon-Kreis und vor allem Otto zur Linde »als Ahnen des neuen Stils« (BSW VI, S. 210). Damit dürfte er sich auf Hennecke beziehen.

⁷³ Jordan, *Europäische und nordamerikanische Gegenwartslyrik* (wie Anm. 70), S. 64.

(im Doppelsinn des Wortes!) ihrer Isolation, von dem übersteigert Sendungshaften, ja Märtyrerhaften und Unweltlichen«, das ihr, so Hennecke, seit dem Beginn 19. Jahrhundert anhaftete.⁷⁴ In Benns poetologischem Selbstkommentar von 1946 liest sich das so: »Die Verse sind salopp, aber sie sollen es sein. Sie sollen die ganze Nonchalance ausdrücken selbst dem eigenen Werk gegenüber, die Gleichgiltigkeit gegen das eigene Ich, die Vergesslichkeit selbst den produktiven Strömen gegenüber, die einen vielleicht einst erfüllten.«⁷⁵ 1949, im Kontext des entworfenen ›Stils der Zukunft‹, wird diese Position verschärft:

[Sie müssen] Ihre Gedanken auf das Rücksichtsloseste formulieren, immer wieder die Äste absägen, auf denen Sie nisten, immer wieder des Messers Schneide zur Hand halten, um die Tischtücher alle zu zerfetzen – [...] [...] was Sie nicht aussprechen, das ist nicht da, denken Sie also ruhig alles aus sich heraus.⁷⁶

Diese Nonchalance eigenen früheren poetologischen Konzepten gegenüber praktiziert Benn z. B. im ironischen Gebrauch der urlyrischen Motive der Blumen und der Farbe bereits in »Nasse Zäune«. Das historisch-anekdotisch Spezifische von »Bleu Passe«⁷⁷ tritt hier in demontierende Opposition zur farblichen Chiffre ›blau‹, die gerade nicht auf die Genauigkeit der Farbwiedergabe abhebt, sondern auf die evokative Kraft des Wortes selbst: ›blau‹ – »das Südwort schlechthin« (VI/25). Beispielhaft ist hier auch das Porträtgedicht auf Rembrandt, das zur Auseinandersetzung mit der individuellen Farbgebung des Malers nötigt : »Nie etwas gemalt / in Frostweiß oder Schlittschuhläuferblau«.⁷⁸ Diese geradezu pedantische Differenzierungsbemühung im mehrfachen Kompositum bricht die Konzeption von Farbe als Chiffre in ›primärer Setzung‹. In einem Gedichtbruchstück treibt Benn diese Entidealisierung noch weiter: »Ein Blau aus erster Hand«.⁷⁹ »Blau[.], / Farbe der Introvertierten« – diese Wendung aus dem Gedicht »Fragmente« (I/234) führt den »Wallungs-

⁷⁴ Hennecke, *Die Sprache der deutschen Lyrik I*, S. 724.

⁷⁵ Brief Benns an Oelze vom 15. 10. 1946, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/1, S. 54.

⁷⁶ *Doppelleben*, BSW V, S. 172.

⁷⁷ Es handelt sich dabei um ein mattes Blau, ein Blau, als Ergebnis eines speziellen Färbeprozesses (vgl. frz. *passer du linge au bleu* = Wäsche bläuen).

⁷⁸ »– Gewisse Lebensabende« (1946), BSW I, S. 229.

⁷⁹ BSW VII/2, S. 235.

wert« des Farbwortes sogar prosaisch-entzaubernd auf die psychologische Typenlehre zurück. »Bleu Passe« legt, vom Schriftbild her, nicht zuletzt eine Konfundierung mit »Bleu Passé« nahe.

In den Nachkriegsjahren arbeitete Benn an der Entwicklung des neuen Gedichttyps zielstrebig weiter bis zu den vollkommenen Gebilden »Teils-teils« und »Kann keine Trauer sein«. Seine Haltung dazu blieb aber zwiespältig. Denn während er Anschluß an die internationale Lyrikproduktion suchte, betrieb er auch mit Akribie sein »Comeback« als Autor, und das hieß vor allem Anpassung an den herrschenden restaurativen Geschmack. So veröffentlichte er mit viel Unbehagen seine alten Sachen im Rahmen der Sammlung »Statische Gedichte« (1948/1949),⁸⁰ beklagte zwar, daß man sie von seinen innovativen Texten reinigte, ließ aber dennoch zu, daß man ihn zu einem »Sanften Heinrich«⁸¹ machte. Noch stärker quälte ihn sein Gewissen, seine alten »plundrigen Gedichte« aus den 20er und 30er Jahren als »Trunkene Flut«⁸² wieder ins Publikum zu spülen, aber er ließ es zu. Diese Ambivalenz zeigt sich auch in seinen programmatischen essayistischen Schriften bis 1951. Vor allem in den Schlußpassagen von »Doppelleben«, die im »Merkur« vorabgedruckt wurden,⁸³ verfolgte er eine sehr progressive Linie, während die »Probleme der Lyrik« von 1951 dagegen in Teilen geradezu überholt wirken.

Einen nicht zu überschätzenden Einfluß auf seine innovativen Texte hatte hier der immer noch fast unbekannte Freiburger Schriftsteller, Übersetzer, Literaturkritiker und Verleger Rainer Maria Gerhardt. Dieser bemühte sich mit unermüdlicher Energie und leider beschränkten Mitteln Brücken zur internationalen Kunst- und Literaturszene zu schlagen und vor allem der deutschen Lyrik nach der Isolation während des dritten Reiches neue Impulse zu geben. Gerhardt hatte enge Kontakte zur Gruppe der »Black Mountain Poets«, kannte Robert Creeley persön-

⁸⁰ Zuerst publiziert im Verlag »Die Arche« in Zürich 1948, sodann als Lizenzausgabe im Limes-Verlag, Wiesbaden 1949.

⁸¹ Siehe die Briefe Benns an Oelze vom 22. 1. und 19. 5. 1948, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/1, S. 111 und 133.

⁸² »Eine schlaflose Nacht wegen plundriger Gedichte«, Brief an Oelze vom 28. 9. 1949, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/1, S. 248. Vgl. auch die Selbstkritik im Brief vom 7. 8. 1949, ebd., S. 231.

⁸³ Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Jg. 4, Heft 1 (23) 1950, S. 23–29. Es handelt sich um die Passagen »1. Die Grundlagenkrise« bis »6. Soziologisch« aus Doppelleben (BSW V, S. 164–172).

lich und stellte Charles Olson in eigener Übersetzung in seiner Zeitschrift »fragmente. eine internationale revue für moderne dichtung« vor, die leider nur zwei Jahrgänge lang existierte (1951 und 1952). Dort erschienen auch die »R R Bums« und »Choral: The Pink Church« von William Carlos Williams (1944).⁸⁴ Benn war mit der »Freiburger Gruppe« über Fritz Werner bekannt und bekam von ihm die »fragmente« zugeschickt. Von 1948 bis 1950 erschienen als Vorgänger dieser Zeitschrift bereits sechs hektographierte Hefte der »fragmente. blaetter fuer freunde«, die Benn ebenfalls zuzugingen.⁸⁵ Hier wurden, was die anglo-amerikanische literarische Szene betrifft, Erstübersetzungen von Ezra Pound, T. S. Eliot, Delmore Schwartz und Henry Miller vorgestellt. U. a. von hierher bezog Benn sein ritualistisch wiederholtes Set von englischen Namen, die für ihn die Moderne repräsentierten »(Namen: Perse, Auden, Comte de Lautréamont, Palinurus, Langston Hughes, Henry Miller, Elio Vittorini, Majakowski [...])«. ⁸⁶ Wie nahe ihm dabei Gerhardt gestanden haben mag, zeigt, daß er diese Namensreihe beendet mit: »(einige junge Deutsche aus dem Freiburger Kreis)« (V/170). Aus der Zeitschrift »Das Lot« bzw. aus den »Perspektiven« waren ihm die Namen Langston Hughes und James Laughlin bekannt. Auf die Anregungen Gerhardts dürfte zurückgehen, daß er sich (so gibt Benn auf eine Rundfrage bekannt) 1949 mit Pound beschäftigte (V/80). Dieser rückte zudem durch die Verleihung des Bollingen-Preises für Lyrik 1949 erstmals in den Blick der deutschen literarischen Nachkriegsöffentlichkeit (»Der Monat« be-

⁸⁴ William Carlos Williams: »The R R Bums«, in: *fragmente. eine internationale revue für moderne dichtung* 1 (1951), S. 17, »Die rote Kirche« [=Choral: The Pink Church], in: Ebd., 2 (1952), S. 60–64.

⁸⁵ Nach vielen vergeblichen Anläufen konnte jetzt endlich eine Werkausgabe von Gerhardt erscheinen, in welche nicht nur die 6 Hefte der »fragmente. blaetter fuer freunde« aufgenommen wurden, sondern der auch eine faksimilierte Ausgabe der beiden Nummern der »fragmente. eine internationale revue für moderne dichtung«, einschließlich der »beilage: rundschau der fragmente: moderne dichtung in deutschland«, beigegeben ist. Rainer Maria Gerhardt: *Umkreisung. Das Gesamtwerk*, hg. von Uwe Pörksen in Zusammenarbeit mit Franz Josef Knappe und Yong-Mi Quester, Göttingen 2007. Jetzt endlich kann die Auswertung der zahlreichen Erstübersetzungen sowie die Geschichte der Pound-Übersetzung in Angriff genommen, können die Bezüge zu Benn, zu den Autoren der »Black Mountain School«, ja zur literarischen Szene nach 1945 im ganzen differenzierter erforscht und nicht zuletzt die Leistung Rainer Maria Gerhardts angemessen gewürdigt werden – eine Aufgabe für die Zukunft!

⁸⁶ Vgl. Probleme der Lyrik, BSW VI, 12: »Eliot, Auden, Henry Miller, Ezra Pound«. Siehe auch: »R M Gerhardt Freiburg, Delmore Schwartz, Ezra Pound«, BSW VII, S. 242.

richtete wie im Falle Eliots und brachte Übersetzungen einiger Texte).⁸⁷ Gerhardt stand in direktem Kontakt mit Pound und hatte von ihm alle Rechte zur Übersetzung erhalten. Gerhardt ist von Benns Prosa, genauer dem Kapitel »Der Stil der Zukunft« aus »Doppelleben« (V/168), begeistert und hält es für »eine der besten untersuchungen über den stil der modernen dichtung [...], die in deutscher sprache erschien.«⁸⁸ Benns Mißfallen gegenüber seinen eigenen früheren Versen, besonders seine Attacken gegen die Verwendung des Reims, dürften andererseits nicht unerheblich durch Gerhardt beeinflusst sein, dem er bestätigt, daß dessen »Fragmente [...] innerhalb der versumpften deutschen Lyrik eine ganz neue Note bewusst zur Geltung zu bringen bestrebt sind.«⁸⁹ Da möchte Benn offenbar dazugehören:

im Augenblick [hasse ich] den *Reim* [...] mein Urteil ist, dass Rilke als Letzter das Raffinierte und das Sacrale des Reims noch einmal zusammenfassen konnte [...], seitdem ist der Reim mehr eine Defektentlastung für die Intelligenz und ein Ausweichen vor den Konsequenzen des produktiven Charakters. Harmonie, Tonalität, diese ganzen Restbestände des bürgerlichen Zeitalters, seine Sentimentalität, sein Ruhebedürfnis alles dies liefert ihm nochmal der Reim [...] – er ist kein Kunstmittel mehr, sondern eine Pille.⁹⁰

Kurz zuvor hatte er noch Oelze gegenüber erklärt: »Eine *Sehnsucht* zum Reim, bleibt natürlich immer«.⁹¹

Gerhardt umwarb Benn als Beiträger: zunächst für die Europa-Redaktion von »IMAGI. Zeitschrift für moderne Dichtung«, später für seine »fragmente« selbst.⁹² Benn ist von dem Literaturkonzept und der Verve, mit der Anschluß sowohl an die internationale Lyrikszene wie die anderen Künste gesucht wird, offenbar sehr angesprochen, denn er stellt

⁸⁷ Vgl. Anm. 62.

⁸⁸ Rainer Maria Gerhardt: Curtius – Benn – Klee [Rezension], in: fragmente. eine internationale revue für moderne dichtung 1 (1951), beilage: rundschaue der fragmente: moderne dichtung in deutschland, S. 2–7, hier S. 5.

⁸⁹ Brief Benns an Gerhardt vom 28. 8. 1950, zitiert in: Gottfried Benn – Hans Paeschke/Joachim Moras (Herausgeber des Merkur), Briefwechsel 1948–1956, in: Gottfried Benn: Briefe, Bd. 7, hg., kommentiert und mit einem Nachwort von Holger Hof, Stuttgart 2004, Kommentar zu Brief Nr. 47 (15. 08. 1950), S. 184.

⁹⁰ Ebd., S. 56 (Brief Nr. 46, 13. 08. 1950).

⁹¹ Brief Benns an Oelze vom 22. 7. 1950, in: Gottfried Benn. Briefe an Friedrich Wilhelm Oelze (wie Anm. 3), Bd. II/2, S. 52.

⁹² Vgl. die jetzt zugänglich gewordenen Briefe Gerhardts an Benn in: Rainer Maria Gerhardt: Umkreisung (wie Anm. 85), S. 390–393.

nicht nur seine Mitarbeit – »einige neue unveröffentlichte Gedichte«⁹³ – in Aussicht, sondern macht schließlich das folgende besondere Angebot: »Ich habe einige Gedichte in dem von Ihnen entwickelten Stil geschrieben. Wenn Sie daran interessiert sind, aus ihnen ein kleines Bändchen zu machen, würde es mich sehr freuen.«⁹⁴ Es handelt sich um den Gedichtband »Fragmente. Neue Gedichte«, der dann aber doch im Limes Verlag, 1951, erschien. Denn die so vielversprechende Allianz zwischen dem ganz alten und dem ganz jungen Poeten konnte nicht halten.

Zunächst kam es zu einer Auseinandersetzung zwischen beiden über Benns Usurpation des Titelwortes »Fragmente«. Bei dem sprachbewanderten Gerhardt war es sicher eine Anspielung auf T. S. Eliots »The Waste Land«, wo es in der letzten Strophe über poetische Bruchstücke aus Kinderliedern heißt: »These fragments I have shored against my ruins«.⁹⁵ Zum Bruch kam es jedoch auf Grund der äußerst kritischen Rezension Gerhardts zu Benns Gedichtbänden »Statische Gedichte« und »Trunkene Flut«. In der »rundschau der fragmente« (1951) mußte Benn am Beispiel einer Strophe aus »Quartär« lesen:

Der vers ist keine weiterentwicklung und bringt innerhalb von dichtung nichts neues. Es sind schöne gedichte. Aber schöne gedichte haben für uns keine bedeutung. [...] Benn benutzt eine überkommene zeilen- und versform, stark ausgeschlachtet in der deutschen klassik und romantik. [...] Benn lehnt rückgriffe und sentiment ab. Wir müssen ihm aber bescheinigen, dass seine gedichte rückgriffe und sentiment sind. [...] Benn hat in »Stil der Zukunft« gesagt, was notwendig ist. Warum tut er es nicht?⁹⁶

»Gottfried Benn sollte sich die Gedichte von James Joyce anschauen, da könnte er seinen eigenen Vers wieder-sehen, nur bescheidener und schöner«⁹⁷. Das war zuviel für den ja sehr kränkbaren Benn, vor allem

⁹³ Brief Benns an Gerhardt vom 28. 8. 1950, in: Gottfried Benn – Hans Paeschke/Joachim Moras (Hg. des Merkur), Briefwechsel (wie Anm. 89), S. 184.

⁹⁴ Helmut Salzinger und Stefan Hyner: Der Dichter als Privatbesitz oder The Beat Goes On, in: Ulcus Molle-Infodienst Nr. 7/8. S. 74–79, hier S. 74, vgl. den Hinweis bei Franz Josef Knappe: ... zugeritten in manchen Sprachen ... Über Werk und Wirkung des Dichters und Vermittlers Rainer Maria Gerhardt, Würzburg 1995, S. 39. Siehe ergänzend: Gottfried Benn – Hans Paeschke/Joachim Moras (Hg. des Merkur), Briefwechsel 1948–1956 (wie Anm. 89), S. 184.

⁹⁵ Curtius hatte hier übersetzt: »Diese Scherben hab ich gestrandet, meine Trümmer zu stützen«, T. S. Eliot: Das wüste Land (wie Anm. 42), S. 77.

⁹⁶ Gerhardt: Curtius – Benn – Klee [Rezension] (wie Anm. 88), S. 7.

⁹⁷ Ebd., S. 6.

weil es seine eigenen Vorbehalte gegenüber seiner älteren Reimlyrik bestätigte. Die 8-zeilige Strophe hat er danach nie wieder verwendet. Und Benn schlug zurück. Einige Passagen in »Probleme der Lyrik« lassen sich nur ganz verstehen, wenn man sie als Invektiven gegen Gerhardt und seinen Verteidiger – Curtius⁹⁸ – sowie seinen Kronzeugen – James Joyce – erkennt. Dazu gehört Benns Spott über die »verlegerische[n] und redaktionelle[n] Versuche, eine Art Neutönerei in der Lyrik durchzusetzen, eine Art rezidivierenden Dadaismus, bei dem in einem Gedicht etwa sechzehnmal das Wort ›wirksam‹ am Anfang der Zeile steht, dem aber auch nichts Eindrucksvolles folgt«⁹⁹ etc. Gegenstand dieser Kritik ist ein Gedicht von Henri Michaux mit dem Titel »poesie pour pouvoir«, das in der ersten Nummer der »fragmente« übersetzt und von Curtius in seiner Rezension der »fragmente« gepriesen worden war mit den Worten: »magische Incantationen mit dem Schluß: ›WIRKSAM / wirksam ist mein Handeln‹«¹⁰⁰. Sodann vernichtet Benn die Lyrik von James Joyce, indem er ihr – legitimiert sogar durch einen Amerikaner, Thornton Wilder – einen »schütterten Bauchredner«¹⁰¹ attestiert; als Argument dient ihm dabei sein altes typologisches Denken, demzufolge große Epiker keine Lyriker sein können.¹⁰² Dabei vergißt er, was er selbst einst am Beispiel von Dos Passos über die lyrischen Potenzen eines Epikers entwickelt hatte.

Ähnlich verletzt hatte Benn schon auf Karl Krolows Vorwurf reagiert, sich als ein *poeta doctus* zu gerieren, ohne einer zu sein: »Das lyrische Ich Benns ist ein sehr deutsches Geschöpf, mit ›Ausdrucks Krisen und Anfäl-

⁹⁸ Dieser hatte eine sehr anerkennende Rezension über Gerhardt geschrieben: Ernst Robert Curtius: Eine neue Zeitschrift: »Fragmente«, in: Die Tat (Zürich), 21. 7. 1951. Wieder abgedruckt in: Rainer Maria Gerhardt: Umkreisung (wie Anm. 85), S. 432–436.

⁹⁹ Gottfried Benn: Probleme der Lyrik, BSW VI, S. 13. Vgl. Henri Michaux: Poesie pour pouvoir (übersetzt von Renate Gerhardt), in: fragmente: eine internationale revue für moderne dichtung, 1 (1951), S. 8–11. Dem Herausgeber und Kommentator der Sämtlichen Werke, Bd. VI, Holger Hof, ist diese Bezugnahme Benns auf Michaux, Gerhardt und Curtius entgangen.

¹⁰⁰ Ernst Robert Curtius: Eine neue Zeitschrift: »Fragmente« (wie Anm. 98), S. 436.

¹⁰¹ Benn zitiert hier aus einem Aufsatz von Thornton Wilder: James Joyce, in: Merkur 3, Heft 11 (1949), S. 1086–1090. Vgl. den Nachweis in Holger Hof: Montagekunst und Sprachmagie. Zur Montagetechnik in der essayistischen Prosa Gottfried Benns, Wiesbaden 1991, S. 297.

¹⁰² Ebd. und Probleme der Lyrik, BSW VI, S. 11f. und 364.

len von Erotik« [...]. Dieses lyrische Ich macht beileibe keine europäische Figur«.¹⁰³ Und weiter formulierte Karl Krolow

Das Schlimme ist, daß sich einem beim Absoluten sogleich Assoziationen einstellen: der absolute Staat ist unter ihnen. Die Herrschaft des absoluten Gedichts über den Lyriker wird nicht erfreulicher sein als die des absoluten Staates über seine Bürger. Jedenfalls verführen Begriffe wie die von Benn angebotenen zu [solcher] Polemik [...]. Das absolute Gedicht ist ein Ungeheuer.¹⁰⁴

Gegen Krolow als Repräsentanten der Naturlyrik in der Nachfolge Wilhelm Lehmanns kehrte Benn dann seinerseits den Lyriker als Weltmann heraus:

Ich meinerseits, wenn ich bewundernd die skrupellose Art ansehe, wie die Ausländer ihre Lyrik starten, sei es Mallarmé, sei es Henry Miller, ohne jede Rücksicht auf Schulbuchfähigkeit, Präsidententelegramme, Akademiebelohnungen und -belehungen, empfinde diese deutschen Bewisperer von Gräsern und Nüssen und Fliegen so, als lebten sie etwas beenzt durch wirtschaftliche und moralische Nöte, zwischen Kindern und Enkeln und in Einehen – ich kann sie nicht als die alleinigen Vertreter unserer Lyrik ansehen.¹⁰⁵

Schließen möchte ich mit einem Blick auf Frank O'Haras Gedicht auf Gottfried Benn, das nur zwei Jahre nach Benns Tod dessen selbst von Gerhardt als so fortschrittlich gewertete Konzeption von Lyrik als »Roboterstil. Montagekunst« einer Revision unterzieht. Frank O'Hara soll, als er sich auf seiner ersten Europareise 1958 in Berlin aufhielt, stapelweise Gedichtbände Benns gekauft haben.¹⁰⁶ Als Lyriker steht O'Hara zwischen der Beat- und der Pop Art-Lyrik; beide Gruppierungen haben Kontakte zu den »Black Mountain Poets«. Und dort – bei Robert Creeley und Charles Olson – war Benn über die Vermittlung Gerhardts bekannt. Außerdem publizierte Cid Corman, der Herausgeber der Hauszeitschrift der »Black Mountain-Gruppe«, »Origin«, zwischen 1952 und 1954 zusammen mit dem Germanisten Edgar Lohner zahlreiche Übersetzungen Bennscher Gedichte.¹⁰⁷ Bekanntlich hat Lohner Benn

¹⁰³ Karl Krolow: Das »absolute Gedicht« und das »lyrische Ich«, in: Benn – Wirkung wider Willen (wie Anm. 11), S. 262–265, hier S. 264.

¹⁰⁴ Ebd., S. 265.

¹⁰⁵ Frühe Lyrik und Dramen. Vorbemerkung [1952], in: BSW VI, S. 69–71, hier S. 71.

¹⁰⁶ Brad Gooch: City Poet. The Life and Times of Frank O'Hara, New York 1993, S. 312–314.

¹⁰⁷ So z. B.: Gottfried Benn: »Inapplicable« [»Unanwendbar«], translated by Edgar Lohner

noch zu Lebzeiten besucht und in Oelzes Archiv in Bremen während mehrerer Forschungsaufenthalte über Benns Texte gearbeitet.

Frank O'Hara

To Gottfried Benn (06. 09. 1958)

Poetry is not instruments
that work at times
then walk out on you
laugh at you old
get drunk on you young
poetry's part of yourself

like the passion of a nation
at war it moves quickly
provoked to defense or aggression
unreasoning power
an instinct for self-declaration

like nations its faults are absorbed
in the heat of sides and angles
combatting the void of rounds
a solid of imperfect placement
nations get worse and worse

but not wrongly revealed
in the universal light of tragedy¹⁰⁸

Frank O'Hara

An Gottfried Benn (06. 09. 1958)¹⁰⁹

Dichtung ist kein Instrument
das zeitweise funktioniert und
dich dann wieder im Stich läßt
dich im Alter verlacht
in der Jugend sich an dir berauscht
Dichtung ist ein Teil von dir

wie die Leidenschaft einer Nation im Krieg
reagiert Dichtung blitzschnell
in Verteidigung oder Angriff
eine Macht jenseits der Vernunft
ein Trieb zur Selbstdarstellung

wie bei Nationen gehen ihre Mängel
in der Hitze des Gefechts unter
im Kampf gegen die Leere der (Kampfes-) Runden
ein unvollkommen errichtetes Bollwerk
die Nationen werden schlimmer und schlimmer¹¹⁰

in nicht unrichtiger Weise¹¹¹ aber offenbar
im universalen Licht der Tragödie

and Cid Corman, in: Shenandoah 5,1 (Winter 1953), S. 55. Zur »Black Mountain«-Gruppe vgl. ergänzend Franz Link: Make it new: US-amerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts, Paderborn 1996, S. 539–581.

¹⁰⁸ Donald Allen (Hg.): The Collected Poems of Frank O'Hara. With an Introduction by John Ashbery, Berkeley, Los Angeles, London 1995, S. 309f.

¹⁰⁹ Dieser mein Übersetzungsversuch soll nicht mehr als eine Lesehilfe sein, A. L.-K.

¹¹⁰ Alternative Übersetzung: »Nationen geht es schlechter und schlechter« (»to get worse« wird verwendet für einen Zustand, der sich verschlimmert, z. B. die Gesundheit). Somit erhielt die Verszeile, bezogen auf »Nationen«, einen zugleich aktivischen und passivischen Sinn.

¹¹¹ »wrongly« kann »zu Unrecht« bedeuten, aber auch »falsch« (faktisch unrichtig).

»Poetry is not instruments« – damit richtet sich O'Hara gegen eine den Naturwissenschaften und der Technik folgende Konzeption des Gedichtes. Der Dichter am Mikroskop, der Dichter als Ingenieur, der Schaffensprozeß als »Schwerpunktsbildungen [...] Drehpunktskonstituierungen [...]«. Diese Technik selbst ist das Problem und man soll sie ruhig bemerken« (V/168) – so hatte Benn vom »Stil der Zukunft« geschrieben. O'Haras Vorwurf trifft aber auch das »absolute Gedicht«, insofern es vom Autor abgelöst gedacht wird und somit als Reflektor seiner nicht-durchschauten Projektionen funktioniert. Das Gedicht als Teil des Selbst ist vielmehr der Leidenschaft korreliert, der Unvernunft, dem Trieb – ist Selbstdarstellung des Autors. »The passion of a nation at war« – damit zielt O'Hara sehr geschickt auf die ubiquitäre Kampfesmetaphorik in Benns Werk – als Künstler wie als Mensch sah er sich stets »mit dem Rücken gegen Wand« (»Unerbittlich ist der Kampf«, läßt er schon seinen »jungen Hebbel« sagen)¹¹² –, sowie auf seine Partei-ergreifung für die Nazis und den 2. Weltkrieg. Dennoch sind O'Haras poetologische Aussagen und Wertungen allgemeiner Natur: wie im vergeblichen Kampf, der unvollkommene Einsätze voraussetzt, Nationen immer schlechter werden, erweisen sich auch Gedichte als fehlerhafte Gebilde. O'Hara entlarvt hier das »absolute Gedicht« mit seinem impliziten Anspruch auf Perfektion (in der Sprache Benns: »Gebilde, [...] die ewig sind und nie zu spät« [I/213]) als Mythos. »A solid of imperfect placement« ist daher als O'Haras Gegendefinition des Gedichts zu werten. Da es ein Teil des Autors ist, manifestieren sich in ihm seine Verstrickungen, etwa im Sinne von nicht-vollkommenen formalen Strukturen oder unzulänglicher Reflexion.

Das ist, abschließend gesagt, auch eine Gegenposition zu Williams. Dieser hatte 1944, bezeichnenderweise ebenfalls mit Blick auf den Krieg, das Gedicht als Maschine bestimmt und den Dichter ganz wie Benn als »a maker«. »A poem is a small (or large) machine made of words. When I say there's nothing sentimental [!] about a poem I mean that there can be

¹¹² Insofern bezieht sich O'Haras Vers »provoked to defense or aggression« bis in die Wortwahl auf Benn, vgl. Probleme der Lyrik, BSW VI, S. 31: »Dieses lyrische Ich steht mit dem Rücken gegen die Wand aus Verteidigung und Aggression«. Die Formel verwendet Benn wiederholt, u. a. in: Altern als Problem für Künstler (BSW VI, S. 149); Der junge Hebbel (1912, BSW I, S. 20f.).

no part, as in any other machine, that is redundant«. ¹¹³ Damit steht wieder die perfekte, durchkonstruierte Form im Vordergrund: »for it is in the intimate form [in which works of art] most resemble the machine«. ¹¹⁴ Auch hier, wie bei Benn, kann das Gedicht zu diesem Zeitpunkt noch nicht theoretisiert werden als »a solid of *imperfect* placement«. In der Praxis allerdings, und das wäre an weiteren Beispielen zu zeigen, geht Benn bereits deutlich über diese Konzeption hinaus in Richtung auf das »offene«, fragmentierte Gedicht, in dem Themen nur noch angeschlagen werden.

O'Haras Replik auf Benn läßt erkennen, daß er dessen »journalistische Gedichte« nicht gebührend wahrgenommen hat. Sie entsprachen nicht dem Markenzeichen Benn, das auch 1958 noch durch die faszinierenden Klänge und die geregelten Maße seiner Gedichte der 20er und 30er Jahre bestimmt war. Die prosanahen Gedichte gerieten dagegen unter das Verdikt des Qualitätsverlusts, etwa bei Michael Hamburger: »What is lacking in such pieces is the true creative flash«. ¹¹⁵ 1990, allerdings, bezeichnet sie derselbe Michael Hamburger als »extraordinary poems«, weil sie die gesprochene Sprache verwenden zu einer Zeit, als dies, außer bei Brecht, noch nicht die Norm war. »It came in really with the younger generation, who then also cultivated the colloquial kind of German for use in poems«. ¹¹⁶ Aus diesem Grund konnte Benn zum Vorbild für Peter Rühmkorf und später für Rolf Dieter Brinkmann werden.

¹¹³ William C. Williams: *The Collected Later Poems*, London 1965, S. 4f.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Michael Hamburger: *Art and Nihilism: Aus: The Poetry of Gottfried Benn*, in: *Benn – Wirkung wider Willen* (wie Anm. 11), S. 417.

¹¹⁶ Michael Hamburger: *On Translating Gottfried Benn*, in: Paul Foley Casey and Timothy John Casey (Hg.): *Gottfried Benn. The Galway Symposium*, Galway 1990, S. 175–187, hier S. 184.

