

Gunter E. Grimm

Moderne Lyriker

Benn – Brecht – Enzensberger

Gunter E. Grimm

Moderne Lyriker

Gunter E. Grimm

Moderne Lyriker

Benn – Brecht – Enzensberger

Tectum Verlag

Gunter E. Grimm
Moderne Lyriker
Benn – Brecht – Enzensberger

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019
eISBN 978-3-8288-7158-8
(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN
978-3-8288-4264-9 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlaggestaltung: Tectum Verlag, unter Verwendung
des Bildes # 67841046 von monropic | www.fotolia.de

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Inhalt

Einleitung: Drei Meister intellektueller Lyrik	1
I. Gottfried Benn	5
Die Verarbeitung der Tradition: Benns Lyrik-Lektüren	7
Benns Urteile über deutsche Lyriker der Vergangenheit 7 – Benns Lektüre fremder Gedichte 9 – Produktive Rezeption in Benns Lyrik 13	
Am Beispiel Goethe. Intertextualität und Produktion	22
Der Briefwechsel zwischen Gottfried Benn und Friedrich Wilhelm Oelze 26 – Gottfried Benns Selbstinszenierungen 35 – Produktive Rezeption am Beispiel einer Goethe-Kontrafaktur 47	
Benns Verskunst und Vortragspraxis	58
II. Bertolt Brecht	73
Brechts Balladendichtung zwischen Provokation und Belehrung	75
Brechts Balladen-Verständnis 75 – Anarchische Balladen der Frühzeit (Legenden, Moritaten) 77 – Agitprop und satirische Balladen der „Kampfzeit“ 85 – „Volksballade“ als Lehrgedicht? 89	
III. Hans Magnus Enzensberger	97
Gebrauchslyrik – Engagierte Lyrik der Anfänge	99
Verlagsankündigungen 99 – Enzensbergers Verständnis von politischer Lyrik 101 – Die frühe politische Lyrik 103 – Die späte politische Lyrik 107	

„Mausoleum“ – Balladen über die Ambivalenz des Fortschritts	112
Nekrolog und Ballade 112 – Jacques de Vaucanson 121 – Henry Morton	
Stanley 125 – Ernesto Guevara de la Serna 131 – Struktur und Kunstform 135	
Die späten Porträtgedichte – Lebensläufe als Meditationen	140
Begriff und Tradition des Porträtgedichts 140 – Jean-Auguste-Dominique	
Ingres 143 – Paolo Uccello 149 – Hendrick Avercamp 152	
Anhang	159
Literaturverzeichnis	159
I. Gottfried Benn	159
II. Bertolt Brecht.	166
III. Hans Magnus Enzensberger	168
Nachweise	172
Abbildungsverzeichnis	174

Einleitung: Drei Meister intellektueller Lyrik

In der Tradition deutscher Lyrik-Poetologie galt lange Zeit die Ansicht, Gedichte müssten entweder Erlebnisse gestalten oder Empfindungen ausdrücken. Im Sturm und Drang, in der Romantik und im gesamten 19. Jahrhundert wurde diese Auffassung geradezu zur Doktrin erhoben. Ein Paradebeispiel solcher auf Gefühlsausdruck und Stimmungshaftigkeit fokussierten Lyrik bietet Theodor Storm, der von der ‚eigentlichen‘ Lyrik „das echte ‚Tirili‘ der Seele“ erwartete. Erst im Symbolismus kam das handwerkliche Element, das im Barock und in der Aufklärung selbstverständlich war, wieder zu neuer Geltung. Zur unerlässlichen Inspiration gesellte sich das erlernbare sprachlich-rhetorisch-metrische Können, eben die ‚Machart‘. Diese Erweiterung der Schreibearbeit wirkte sich auch auf den Kreis der behandelten Sujets aus. Sie rekrutierten sich nicht mehr ausschließlich aus dem Bereich der Herzensangelegenheiten und Seelenzustände, sondern öffneten sich philosophischen oder kulturgeschichtlichen Themen – und zwar in Form von Reflexionen und Meditationen, in kritischer oder in rühmender Absicht. Diese reflektierende Lyrik griff dabei auf die Tradition des Lehrgedichts zurück, des diskursiv philosophischen Gedichts, des pointierten Epigramms und der breiter angelegten Weltanschauungslyrik, wie sie schon Goethe gepflegt hatte. Der Expressionismus brachte insofern neue Ausdrucksmöglichkeiten, indem er Aufbegehren und Apokalyptik, Rühmen und Weltbejahung als zwei Grundeinstellungen lyrischen Sagens innovatorisch gestaltete. Zu ihm gehörten in ihren Anfängen auch die beiden großen Lyriker der ersten Jahrhunderthälfte: Benn und Brecht.

Ihre Gedichte erwachsen aus dem Protest. Interessanterweise nahmen beide Dichter eine entgegengesetzte Entwicklung. **Benn** wurde zum Vertreter des modernen l'art pour l'art-Gedichts, des „absoluten Gedichts“,

das in sich vollkommen war und keines Publikums bedurfte. Dabei war das von Benn propagierte „absolute Gedicht“ keineswegs voraussetzungslos. Benns kulturkritische Poesie bezog sich auf den naturwissenschaftlichen und den geistesgeschichtlichen Diskurs seiner Zeit und er verarbeitete auch poetische Vorbilder, von denen die Reminiszenzen an Goethe für die eigene Dichtung am wichtigsten waren. **Brechts** anfänglich anarchistisch geprägter Protest wandelte sich bereits in der Weimarer Republik, wurde politisch-programmatische Kampf- und Lehr-Dichtung, deren dialogischer Charakter sie strikt von der monologischen Kunst eines Benn unterschied. Auch Brecht nahm trotz der Negation bürgerlicher Traditionen ständig Bezug auf sie, insbesondere auf Luthers Bibeldeutsch. Er verwendete sie für seine Didaxe, die moralistische Botschaften der aufklärerischen Fabeltradition aufgriff und auf den sozialistischen Meridian umpolte. Es verwundert angesichts dieser Umprägung bürgerlicher Tradition auch nicht, dass er sich in besonderem Maße der Ballade zuwandte. Zu solchen radikalen Positionen, wie man sie bei Benn und Brecht findet, wurde **Enzensberger**, der einer jüngeren Generation angehört, nicht gezwungen. Seine Lyrik lässt sich weder zur monologischen noch zur didaktischen Tradition rechnen. Von Anfang an – auch in seinen politischen Gedichten – nimmt er sich vielmehr die Freiheit eines individuellen Standorts. Man hat ihm deshalb Unverbindlichkeit vorgeworfen – zu Unrecht, denn welches Gesetz verpflichtet einen Schriftsteller oder gar einen Lyriker zu ideologischen Festlegungen? Er ist Betrachter und Glossateur, der am Rande steht und seine sehr individualistischen Kommentare abgibt, ähnlich dem Beobachter im „Avercamp“-Gedicht der späten Sammlung „Rebus“. Wenn die poetologischen Positionen beider ‚klassischer‘ Antagonisten – radikaler Solipsismus und linksideologische Didaxe – ihren adäquaten lyrischen Ausdruck im monologischen „absoluten Gedicht“ und in einer appellativen Neuauflage der „Volkspoesie“ fand, so lässt sich Hans Magnus Enzensbergers kritisches Raisonement als Versuch einer Synthese werten, die sich in der Form einer „diskursiven Meditation“ präsentiert und durch pointierte Prägnanz glänzt. Das gilt auch hinsichtlich der Form, wo er Benns lockeren Parlandostil und Brechts synkopierten Rhythmus weiterführt und zu einer eigengeprägten Verssprache findet.

Obwohl dieses Buch nicht als Monographie konzipiert wurde und selbstständige, in den Jahren 2006 bis 2018 entstandene Studien versam-

melt, gibt es doch einen zentrierenden Kern: Die drei Lyriker pflegen eine intellektualistische Lyrik mit Themen aus Kultur, Gesellschaft und Geschichte. Nicht zufällig verkörpern sie den Typus des „poeta doctus“, was zugleich die freizügigen Rückgriffe auf die poetische Tradition erklärt und den intertextuellen Modus moderner Lyrik belegt.

I. Gottfried Benn

Die Verarbeitung der Tradition: Benns Lyrik-Lektüren

In den 1950er und 1960er Jahren gab es zwei Lyrik-Idole: Gottfried Benn und Bertolt Brecht. Benns Ruhm stieg damals ins Maßlose. Im Laufe der Zeit haben sich zwei Benn-Bilder herausgebildet: Benn der Provokateur und Benn der poeta doctus. Tatsächlich hat sich Benn nach den expressionistischen Anfängen, in der Phase des Dritten Reichs, der Tradition stärker angenähert. Allerdings: welcher Tradition? In Deutschland gab es schon immer viele Parteien, Strömungen und Traditionen. Insofern ist eine Musterung von Benns Lyrik-Lektüren kein Selbstzweck, sie führt zum Selbstverständnis Benns als Lyriker und darüber hinaus zur Frage, ob uns heute sein Konzept noch genau so viel bedeutet wie der Nachkriegsgeneration.

Benns Urteile über deutsche Lyriker der Vergangenheit

Der Schriftsteller Alexander Lernet-Holenia hatte Benn im Jahr 1942 einen Ratschlag gegeben. Benn referiert ihn im Brief an Friedrich Wilhelm Oelze.

Er sagt: alle Essays von mir sind vielleicht mir selber interessant, aber sonst völlig nebensächlich. „Sie wissen garnicht, wer Sie sind. Sie haben keine Ahnung von sich selber.“ Wenn Sie jetzt nicht den 3. Stil finden, werden Sie entweder sterben oder sich lächerlich machen. Der 1. Stil war die Krebsbaracke. Der 2. die 8.zeilige Strophe. Für den 3. empfiehlt er mir die Hymnen von Novalis, die Duineser Elegieen u. Hölderlin. Er bringt dies äusserst intensiv vor u. mit mehr Aggressivität, als ihm zusteht u. als die Sache erfordert. Ich sei der grösste Lyriker für 100 Jahre. Ich erwidere mit entsprechenden Invectiven.¹

Benn folgte Lernet-Holenias Anregung nicht, doch spielen die Bezüge auf die lyrische Tradition tatsächlich eine bedeutsame Rolle. Benns

1 Brief Benns vom 24.4.1942, BWBO II, Nr. 343, S. 24 f.

Beziehungen zu seinen Dichterkollegen lassen sich differenzieren in kurze und nicht begründete Meinungen, in explizite Auseinandersetzungen mit dem Werk und schließlich in produktive Rezeption, also Verarbeitung im eigenen Werk. Im Zentrum der folgenden Ausführungen steht Benns Beschäftigung mit fremden lyrischen Produkten und zwar als explizite (reflektierende) Auseinandersetzung und als (produktive) Verarbeitung im eigenen Werk.

Dass Benn nur wenige Kollegen anerkannte und sich über die meisten der zeitgenössischen Dichter negativ ausgelassen hat, ist kein Geheimnis: Jürgen Schröder hat einige von Benns despektierlichen Urteilen über dichtende Zeitgenossen gesammelt.² Diese Negativliste lässt sich unschwer in die Vergangenheit verlängern. Benn hat bei seinen Urteilen keine literarhistorische Gerechtigkeit im Sinn. Für ihn war wichtig, was ihn geistig beschäftigte und sein eigenes Schaffen anregte.

So hält er Eichendorffs Gedichte für nicht zeitgemäß,³ Hölderlin habe er „eigentlich seit je“ „nicht so sehr“ gemocht,⁴ Mörike gilt ihm als „völlig geistlos“ und „ausserhalb der Reihe, zu der wir zählen“;⁵ für Droste-Hülshoff und Brentano habe er „persönlich keinen Sinn“⁶, bei der Droste störe ihn „zuviel Naturgewaber und Innerlichkeit und Versponnenheit“⁷. Bei Rilke assoziiert er einen „kriechenden Wurm, „etwas, das sich windet“ und „schleimig bleibt“⁸, wobei er nicht zurückschreckt, ein Gedicht als „angenehm abwegig und blöd“ zu bezeichnen.⁹ Die Verdikte ließen sich mühelos vermehren. Oft sind es eher salopp hingeworfene als reflektierte Urteile, eine Mischung aus Überzeugung und Provokation. Überwiegend positive Urteile gibt es zu Goethe, Schiller und Else Lasker-Schüler.

2 Schröder: Gottfried Benn und die Nachkriegsliteratur, S. 79–82.

3 Brief Benns vom 10.3.1937, BWBO I, Nr. 203, S. 235.

4 Brief Benns vom 29./31.7.1941, BWBO I, Nr. 308, S. 344.

5 Brief Benns vom 15.10.1944, BWBO II, Nr. 395, S. 71.

6 Brief Benns vom 5.5.1941, BWBO I, Nr. 301, S. 337.

7 Brief Benns vom 19.6.1950, BWBO III, Nr. 828, S. 308.

8 SW VII/2, S. 116.

9 Brief Benns vom 25.3.1941, BWBO I, Nr. 298, S. 333.

Benns Lektüre fremder Gedichte

In seiner Jugend schätzte Benn Theodor Storms Gedicht „Hyacinthen“¹⁰ und verschiedene Gedichte von Detlev von Liliencron.¹¹ In zwei Umfragen nach Lieblingsgedichten hat Benn 1950 für die von Max Niedermayer herausgegebene Anthologie „Geliebte Verse“ Gedichte genannt von George, Heym, Rilke, Hofmannsthal, Werfel, Lasker-Schüler, Dehmel, Brecht und Klabund¹² und 1953 in einer Umfrage der „Weltwoche“ „3 Lieblingsgedichte“¹³ von Goethe, Schiller und Platen. Dort führte er noch drei weitere Gedichte auf, die er zwar schätzte, gegen die er aber doch gewisse Einwände hegte: Mörikes „Gesang Weylas“,¹⁴ Hölderlins „Hälfte des Lebens“¹⁵ und C.F. Meyers „Lethe“¹⁶. Als Beispiel seiner Argumentation die Passage zu Hölderlin. Benn stört sich an der berühmten Kopula „und“.

Reihe vier und fünf lauten: „Ihr holden Schwäne *und* trunken von Küssen“ (von Trunkenheit und Küssen ist in den vorhergehenden Reihen nicht die Rede, sondern von Birnen und Rosen und allerdings von einem See). Nun sagt der Dichter „ihr holden Schwäne“, er findet also wohl Schwäne im allgemeinen hold, dann holt er aus der speziellen aktuellen Situation mit Hilfe von „und“ die trunkenen Schwäne heran, kein Zweifel, er sieht sie im Augenblick überzeugend trunken, aber dann ist die allgemeine Schwänebezeichnung „hold“ nicht gesehen, sondern konventionell. Außerdem, sind Schwäne hold, wenn sie trunken sind, selbst von Küssen? Und warum tunken sie dann ihr Haupt ins heilignüchterne Wasser, wollen sie sich beruhigen, die Trunkenheit der Küsse abkühlen, um wieder „holde“ Schwäne zu sein?

10 Brief Benns vom 5.5.1941, BWBO I, Nr. 301, S. 337.

11 SW I, S. 290.

12 BL, S. 89, S. 216.

13 Später übernommen in die Sammlung „Trunken von Gedichten. Eine Anthologie geliebter deutscher Verse“. Hg. von Georg Gerster. Zürich 1953, S. 91–99.

14 SW VI, S. 102; dazu Brode: „Anspielung und Zitat“, S. 289, 294; Dutt: „Gottfried Benns ‚Nur noch flüchtig alles‘ und Eduard Mörikes ‚Gesang Weylas‘“.

15 SW VI, S. 102f.

16 SW VI, S. 104f.

Benns geradezu beckmesserische Anschauung wird der Komplexität des Vorgangs nicht gerecht: der gewagten Annäherung des Apollinischen an das Dionysische und dem geradezu mystischen Reinigungsprozess durch das heilig-nüchterne Wasser.

Das Verfahren verwundert auch angesichts der im Essay „Expressionismus“ von 1933 behaupteten Ahnenschaft Hölderlins für den Expressionismus. Benns in der Abstraktion zutreffende Thesen und Erläuterungen versagen dort, wo er sie auf das konkrete Gedicht anwendet. Die anzitierten Beispiele verdanken sich freilich Anfragen von außen her. Aus eigenem Antrieb hat Benn sich besonders mit Platen, George, Rilke und Goethe beschäftigt. August von Platen gehört mit seinen gedrechselten Versen in die Tradition der Lyriker, die Versmaß mit Einhaltung des Metrums identifizierten. Das hat ihm viel Kritik eingebracht: seine Verse leierten, seien zwar metrisch exakt aber schwunglos, vor lauter Silbenzählerei und Rücksichtnahme auf Betonung und Länge einzelner Silben gehe der freie Flügelschwung der Phantasie verloren. Vielleicht ist es ja kein Zufall, dass Benn inmitten des Weltkriegs auf diesen Poeten, der das Maß und die Ordnung verabsolutierte, gestoßen ist! 1941 schreibt Benn an Oelze: „Ich blätterte in Platens Sonetten. Wunderbare Verse darin! Klassisch schöne Reihen.“¹⁷

Und neun Jahre später, 1950: „Ich las in diesen Tagen *Platen*. Was für ein grosser Lyriker! Natürlich viel Verstaubtes drin und Antikisierendes, aber wo er rein lyrisch ist, ist er grossartig und von jenem Pessimismus, der immer bewegend ist. Man kann ihn als Ganzes genau so einen Nihilisten nennen wie uns Moderne [...]“.¹⁸

Interessant ist die hier vorgenommene Trennung von Form und Inhalt. Benn zieht Platens artistische Vers-Formen in Zweifel, übrigens auch das Sonett,¹⁹ das positive Urteil gründet ausschließlich auf einer mentalen Verwandtschaft. Melancholiker und Pessimisten haben von vornherein in Benns Poetenzirkel einen Bonus. Selten berücksichtigt er in seiner Wertung formale Gesichtspunkte, also sprachlich-poetische Qualitäten, die ja den Kern eigentlicher Verskunst ausmachen.

17 Brief Benns vom 16.11.1941, BWBO I, Nr. 322, S. 361.

18 Brief Benns vom 16.5.1950, BWBO III, Nr. 814, S. 293.

19 Brief Benns an Oelze vom 16.5.1950, BWBO III, Nr. 814, S. 295.

In seiner „Rede auf Stefan George“ von 1933 betont Benn Georges Formwillen und nennt „Form und Zucht“²⁰ als dessen Konstituenten. Bei dieser Rede muss allerdings der politische Kontext – der Versuch einer Anbiederung an das nationalsozialistische Regime – in Anschlag gebracht werden.²¹ Benns Wertschätzung zahlreicher Georgescher Naturgedichte – ein Genre, für das er sonst wenig übrig hatte – bleibt von dieser Konstellation unberührt. Betrachtet man aber die explizit genannten Gedichte, so sind es drei Parkgedichte aus Georges vorpolitischer Phase: „Komm in den totesagten park und schau“, „Gemahnt dich noch das schöne bildnis dessen“ und „Geführt vom sang der leis sich schlang“.

Was Benn dazu bemerkt, ist recht allgemein. Das erste sei „ein unendlich zartes, stilles Landschaftsgedicht, etwas japanisch“, das zweite – ein reines Jugendstilgedicht – sei „ein unvergleichlich schönes, vielleicht das wunderbarste Gedicht der 20 Jahre von 1890 bis 1910“, das dritte schließlich, in seiner schlichten Bauweise, sei „altdeutsch“, stehe in einer Reihe mit Walther von der Vogelweide und Barocklyrik. Gänzlich verfehlt ist die Schlussfolgerung, die er aus diesen Gedichten auf Georges Werk zieht: Gegenüber den bei Hölderlin und Nietzsche anzutreffenden zerstörerischen Kräften sei bei George „alles zart, klar, apollinisch, alles erscheint gesetzlich“.²² Das ist eine krasse Fehldeutung auch des frühen Georgeschen Werkes, wie der Kenner von Georges gewaltsam arrangierter Kunstnatur weiß.²³

Rilke ist der Lyriker des 20. Jahrhunderts, mit dem sich Benn am ausführlichsten beschäftigt hat; hier sind auch die meisten Urteile über einzelne Gedichte überliefert. Im Prinzip stand Benn Rilke eher reserviert gegenüber.²⁴ Alles „Ideenhafte“ sei „bei ihm im Grunde sehr durchschnitt-

20 SW IV, S. 112.

21 Die Benn selbst bald suspekt erschien; er nannte sie selbst „schwerfällig“ und „subaltern“. Brief vom 1.1.1935, BWBO I, Nr. 18, S. 36.

22 SW IV, S. 107.

23 Zur Beschäftigung Benns mit George vgl. Heintz: Stefan George, darin: „Artistik. Gottfried Benns George-Nachfolge“, S. 141–176.

24 „Zu Rilke noch ein Nachsatz: wenn ich gegen ihn gelegentlich grob werde, so schliesst das nicht aus, dass ich doch an ihm hänge und ihn aus meinem Generationsbestand nicht vermissen möchte.“ Brief Benns vom 5.10.1941, BWBO I, Nr. 316, S. 356. Vgl. auch die Notiz „Rilke“, SW IV, S. 260f: „Gemisch von männlichem Schmutz und lyrischer Tiefe“. Allgemein zum Verhältnis Benns zu Rilke vgl. Ridley: „Benn und Rilke“, S. 147–156.

lich“. Wirklich genial sei nur der Schlussvers aus dem Sonett „Archaischer Torso Apollos“ – „Du musst Dein Leben ändern“.²⁵

Ich fand den Vers erstaunlich, weil er plötzlich eine tatsächliche anthropologische Erkenntnis enthüllte. Erst drehselt R[ilke] 13 Reihen lang sein zähes, mühsäliges Reimplastilin um diesen Torso herum, verkauschelt ihm die Marmor lyrisch, nimmt ihm Knochen u. Umriss, verdreht ihm die Augäpfel, befasst ihm neidisch die potenten Geschlechtsteile, aber plötzlich, völlig unmotiviert bricht aus diesem entmannten Gestammel die Donnergestalt einer wahren Daseinszusammenfassung hervor: entweder ist die Kunst lebenverändernd, d. h. lebenszerstörend oder sie ist ein Dreck (Plastilin). [...] ²⁶

Die Bewertung des Rilkeschen Sonetts orientiert sich wieder ausschließlich an einem inhaltlichen Kriterium. Nicht zufällig ist es eine Aussage über die Wirkung von Kunst. Benn hatte sich in zwei Rundfunk-Dialogen zur Wirksamkeit von Kunstwerken geäußert. Im ersten von 1930 „Können Dichter die Welt ändern?“²⁷ behauptet er kategorisch: „Kunstwerke sind phänomenal, historisch unwirksam, praktisch folgenlos“²⁸ und leitet daraus ab, dass der Dichter auch nicht verpflichtet sei, an der Besserung der sozialen Zustände mitzuwirken.²⁹ Sein Ziel sei nicht das Verändern und Bewirken, sondern das Sein.³⁰ In der zweiten Rundfunkdiskussion von 1955 mit Reinhold Schneider unter dem Titel „Soll die Dichtung das Leben bessern?“³¹ greift Benn eine Reihe der früheren Formulierungen wieder auf und unterscheidet zwischen dem gesellschaftszugewandten Kulturträger und dem ichzentrierten Kunstträger: Dichter leben „in einer erbarmungslosen Leere“³². Alle Kunst sei monologisch. Nun fallen die berühmten Worte vom modernen, dem „absoluten“ Gedicht, dem „Gedicht ohne Glauben“, „ohne Hoffnung“, „an niemanden gerichtet“, einer Montage aus Worten. Der folgende Satz enthält aller-

25 Brief Benns vom 24.8.1941, BWBO I, Nr. 312, S. 349.

26 Brief Benns vom 13.9.1941, BWBO I, Nr. 314, S. 352.

27 SW VII/1, S. 172–182.

28 Ebd., S. 174.

29 Ebd., S. 179.

30 Ebd., S. 181.

31 SW VI, S. 231–240.

32 Ebd., S. 239.

dings die Formulierung, die eine Öffnung des verschlossenen Zustands, des monologischen Raums gestattet: „Und doch kann es ein überirdisches, ein transzendentes, ein das Leben des einzelnen Menschen nicht verbesserndes, aber ihn übersteigendes Wesen sein.“ Diese das Individuum übersteigende Qualität eines Gedichts ist es, die Benn zum griffigen Fazit führt: „Die Dichtung bessert nicht, aber sie tut etwas viel Entscheidenderes: sie verändert.“³³ Gemeint ist dies in einem existentiellen Sinn. Der Leser eines solchen Gedichts sieht die Welt nicht mehr mit denselben Augen an wie zuvor, er selbst verändert sich unter dem Eindruck echter Kunst.

Um Benns ästhetische Urteile verstehen zu können, muss die doppelte Tradition der deutschen Lyriktypen berücksichtigt werden: die volkstümlich-lichthafte und die elitär-artistische Tradition. Mustert man Benns Urteile, so steht außer Frage, dass er in der zweiten Tradition steht und sich zu deren Vertretern bekennt. Wie sehen die Verse der positiv gewerteten Dichter aus? Platens Verse gehen in Richtung eines glatten Klassizismus. Wolfgang Kayser hat ihnen sogar „hölzerne Starre“ vorgeworfen, die aus der völligen Kongruenz von Metrum und Wortakzent entsteht und durch eine invariable Betonungsabstufung verstärkt wird;³⁴ Georges Verse der mittleren Periode zeichnen sich ebenfalls durch statischen Charakter aus, Satzrhythmus und Metrum konvergieren weitgehend. Wie seine Wertschätzung Platens, Meyers und Georges erweist, favorisierte Benn in seinen gereimten und metrisch geregelten Gedichten offenbar den klaren klassizistischen Stil, und zwar in zunehmendem Maß, je älter er wurde. Anders verhält es sich mit seiner freirhythmischen Lyrik.

Produktive Rezeption in Benns Lyrik

In Goethes Zeit bildeten Welt und Ich ein geschlossenes Ganzes; das Ich konnte die Welt noch ganzheitlich „erleben“. In der Moderne steht das isolierte Ich nicht nur einer zerfallenden Welt gegenüber,³⁵ das Ich selbst zerfällt in Bewusstes und Unbewusstes. In der Moderne wird daher die Welt nicht mehr von einem Ich ganzheitlich „erlebt“; auch die Kunst ent-

33 Ebd., S. 240.

34 Kayser: Kleine Versschule, S. 104 f.

35 „Realitätszerfall“, SW I, S. 388.

steht nicht in einem genialischen Schöpferakt, sie wird gemacht, ist ein artistisches Produkt. Künstlerisches Schaffen und Kunstreflexion gehen konsequent nebeneinander her.³⁶ Die Arbeitsstätte des monologischen³⁷ Dichters ist daher ein Sprach-Wort-Laboratorium.³⁸ Das Montieren ist die literarische Methode, zu der das Einarbeiten empirischer Erfahrungen und literarischer Traditionspartikel (Zitate, Anspielungen) gehört. Deshalb ist die Kenntnis der Lektüren so wichtig. Freilich, spätestens seit den Urheberrechtsstreitigkeiten Brechts weiß man, wie ambivalent „Inter-textualität“ ist.

Fast zu allen Lyrikern, die für Benns lyrisches Schaffen eine größere Rolle gespielt haben, gibt es mittlerweile Einzeluntersuchungen; zu Goethe zahlreiche,³⁹ zu Schiller und zu Hölderlin, zu den Symbolisten, zu den Expressionisten und zur Nachkriegsliteratur. Theo Meyers in seiner Übersichtsdarstellung „Gottfried Benn und die lyrische Tradition“ angewendetes objekt-chronologisches Vorgehen erscheint freilich nicht sonderlich sinnvoll, da es sich an der Literaturgeschichte, nicht aber an der Funktion der Autoren für Benns Werk orientiert. Funktioneller ist eine Anordnung, die sich an Werkphasen Benns hält, von denen sich vier Phasen unterscheiden lassen: Das expressionistische Frühwerk bis Anfang der 1920er Jahre, das mittlere Werk bis Mitte der 1930er Jahre, das mittlere Werk ab etwa 1935 und die Spätphase ab Ende der 1940er Jahre.

Vor der „Morgue“ gab es bereits einige traditionelle symbolistische Gedichte (in Georges Nachfolge), ehe Benn sich zur großen Attacke auf gutbürgerliche Kunstempfindung entschloss. Benns Einstieg als Lyriker in die deutsche Öffentlichkeit begann mit einem Traditionsbruch – das berühmt-berüchtigte Lyrikbuch „Morgue“ war ein Schlag ins Gesicht für all diejenigen, die von Lyrik eine verklärende Sicht auf die Wirklichkeit erwarteten. In der „Morgue“-Phase dominierte der empirische Zugang zur Wirklichkeit. Doch ganz ohne Bezug auf Tradition kam Benn auch hier nicht aus: Wie mehrfach nachgewiesen, war eines der krassesten Gedichte „Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke“ als Nega-

36 Probleme der Lyrik, SW VI, S. 9–44, hier S. 11; vgl. Benns Vortrag in Knokke, SW VI, S. 72–79, hier S. 75 f.

37 SW VI, S. 16 und S. 77 f.

38 SW VI, S. 74 f.; vgl. SW IV, S. 355.

39 Katarzyna Norkowska: Ein vereinnahmter Klassiker? Das Goethe-Bild im Werk Gottfried Benns; Christian M. Hanna: „Die wenigen, die was davon erahnt“. Gottfried Benns (un)heimlicher Dialog mit Goethe.

tiv-Kontrafaktur zu Georges Parkgedicht „komm in den totgesagten park und schau“ angelegt.⁴⁰ Sogar den Einfluss des Dehmel-Gedichts „Verklärte Nacht“ (aus der Sammlung „Weib und Welt“) wollte man darin erkennen.⁴¹ Auch in anderen Texten hat Benn auf Gedichte Richard Dehmels zurückgegriffen. So bezieht sich sein bekanntes Gedicht „Nachtcafé“ auf Dehmels Gedicht „Venus Pandemos“.⁴² Weitere Einflüsse kamen von Liliencron, Hofmannsthal, Rilke und Georg Heym.⁴³ Man hat die *Kontrafaktur* als dominantes Gestaltungsprinzip ausgemacht, wobei die Bewertung dieser Modifikationsform zwischen Parodie und Fortführung pendelt.⁴⁴ Benn hat Georges berühmtes Parkgedicht auch direkt kontrafaktiert im 1922 publizierten „Prolog“.⁴⁵

Die künstliche Park-Natur Georges wird hier durch Ingredienzien aus dem Klinik- und Rotlichtmilieu ersetzt. An die Stelle der melancholischen Herbststimmung Georges tritt der Berliner Jargon, schnoddrig und provokativ. Günter Heintz hat in einer eindringenden Studie allerdings einige Gemeinsamkeiten beider Lyriker herausgearbeitet, die sich auf die elitäre Haltung und das ästhetische Verständnis moderner Wort-Kunst beziehen.⁴⁶

In einer zweiten, spätexpressionistischen Phase hat Benn sich stärker dem gereimten Strophengedicht zugewandt. Es weitet den unvoreingenommenen Blick von der Wirklichkeitswahrnehmung auf die Ebene des Geistigen. Hinsichtlich der Machart rückte Benn von der Empirie immer stärker ab und näherte sich einer Form des Reflexionsgedichtes, das sich als Gehirnlyrik, als Resultat eines zerebralen Prozesses darstellte. Das metrisch geregelte und gereimte Strophenschema konterkarierte er durch

40 Schon Heintz: Stefan George, S. 153–159. Vgl. Winkler: „Benn's Cancer Ward and George's Autumnal Park“; Ridley: Gottfried Benn, S. 46f; neuerdings wieder Jae Sang Kim: Dichtergedichte als Gründungsdokumente, der Benns Gedicht als Parodie interpretiert. Zu Benn und George neuerdings Gann: Gehirn und Züchtung, S. 24–35, zur Krebsbaracke, insbes. S. 23–28.

41 Spiekermann: „Benn und Dehmel“, S. 144.

42 Ridley: Gottfried Benn, S. 51 f.; Fritz: Literarischer Jugendstil, S. 244; Spiekermann, „Benn und Dehmel“ passim.

43 Ridley: Gottfried Benn, S. 54–63.

44 Ridley: Gottfried Benn, S. 43 ff.

45 SW II, S. 61 f.

46 Heintz: Stefan George, S. 141–176.

einen überbordenden Fremdwörtergebrauch, einen kaltsinnig-zynischen Ton und einen stakkatohaft kurzatmigen Rhythmus, die zusammen jegliches kulinarische Empfinden von vornherein verhinderten und einen forcierten geistigen Anspruch erklärten. Die Ausweitung des Horizontes brachte es konsequenterweise mit sich, dass Benn im weiteren Verlauf seiner lyrischen Entwicklung sich zunehmend mit der Tradition beschäftigte und seine Lektürefrüchte in die eigenen Texte einarbeitete.

In der dritten Phase (ab Mitte der 1930er Jahre bis 1945) und der vierten Phase (ab Ende der 1940er Jahre) reduzierte Benn den Fremdwortgebrauch und setzte auf Ausbau metaphorischer Strukturen. Ob Benn sich die Empfehlung Lernet-Holenias zu Herz genommen hat, ist nicht bekannt, aber Tatsache ist jedenfalls, dass er in seiner Spätphase wieder zur Zweigleisigkeit der ersten Phase zurückkehrte: Neben gereimten Strophen-Gedichten gibt es wieder freirhythmische Gedichte, deren Ton freilich gegenüber den expressiven Gebilden der Frühphase abgemildert erscheint, geschrieben im lässigen Parlandostil. Lese Früchte werden einmontiert, nicht bloß zitiert, sie werden integriert, umgeformt und neugedeutet. In dieser Phase, seit Mitte der 1930er Jahre, hat sich Benn dem Werk Goethes immer weiter angenähert. Neben Nietzsche hat Benn Goethe von allen deutschen Geistesgrößen am höchsten geschätzt.⁴⁷ Schon Helmut Brackert hatte „die tiefe wesensmäßige Unvereinbarkeit“ beider Autoren festgestellt. Daran ist im Prinzipiellen auch nicht zu rütteln, trotz aller Gemeinsamkeiten, Übereinstimmungen und Annäherungen in speziellen Fragen. Benn selbst hat diesen Unterschied erkannt, wenn er sagt: „Lyrische Dichtung ist entweder olympisch oder sie kommt von Lethe“⁴⁸ – wobei Goethe als Repräsentant des Olympischen gilt, Benn sich selbst als letalen Typ der Melancholie-Tradition zuordnet.⁴⁹

Angesichts solcher Unterschiede stellt sich die Frage, was Benn an Goethe so fasziniert hat, dass er noch kurz vor seinem Tod notiert hat:

47 Brief Benns vom 22.3.1947, BWBO II, Nr. 484, S. 218.

48 Aus „Inquiry on the Malady of Language“, SW IV, S. 213 f. Das englische Originalzitat heißt: „Lyric poetry is either olympian or else it comes from Lethe.“ Die deutsche Version ist eine Rückübersetzung von Dieter Wellershoff. Ebd., S. 605.

49 Letal: SW VII/2, S. 216: „Schmitt: Seine Intelligenz ist scharf, nicht feucht u moddrig, sie ist idealistisch, meine ist letal. chthonisch, fäkal / stygisch u.“ Zur Melancholie im Werk Benns vgl. Meyer: „Kreative Subjektivität“, S. 187 f.

wenn ich anfangen, etwas über Goethe zu lesen, geschrieben von einem Mann, von dem ich was halte u dem ich vertraue, beginnt es immer mit Zittern. So sehr erregt mich immer wieder diese Erscheinung. Immer wieder die Angst, vor solche Überwältigungen treten zu müssen, denen man schlechterdings nicht gewachsen ist.⁵⁰

Wie mehreren Betrachtern schon aufgefallen war, verbindet eine Gemeinsamkeit beide Dichter. Benn war immer auf Distanz bedacht und eben diese Distanzhaltung schätzte er an Goethe. Benn nennt Goethe den „Mann der Zurückhaltung, des Maßes, des Selbstschutzes“.⁵¹ Benn schätzte diese Distanzhaltung, die auch eine Schutzaufgabe zu erfüllen hatte.⁵²

Dass Benn einige seiner Gedichte als direkte Antwort auf entsprechende Gedichte Goethes angelegt hat, wurde schon verschiedentlich gesehen und an einigen Gedichten aus dem „Westöstlichen Divan“ textgenau analysiert.⁵³ Die Maxime „Stirb und Werde“ aus Goethes Gedicht „Selige Sehnsucht“ greift Benn im 1936 entstandenen Gedicht „Wer allein ist“ auf und konfrontiert sie mit der „formstillen Vollendung“: Goethes Ideal einer dynamischen Entwicklung setzt er das Ideal des statischen Kunstwerks entgegen.⁵⁴ Direkte Korrespondenzen finden sich auch zwischen Goethes Ballade „Der Sänger“ und Benns gleichnamigem Gedicht von

50 SW V, S. 254.

51 SW I, S. 334, vgl. SW IV, S. 202. „Plötzlich beim Lesen, letzte Seite, trat Goethe in eine ganz neue Sphäre von Realität, zerstörte die eine, errichtete die andere, wuchs u. troff von Schweigen u. Gebären, – was sonst nur Spinnweb ist u Zittern u. Verlieren, ging in ihm ruhig wie l Nashorn u. ölig wie ein Nilpferd ohne sich umzuschauen über die Erde. BWBO I, Nr. 54, S. 82.

52 Brief Benns vom 21.10.1935; BWBO I, Nr. 45, S. 82; Brief vom 27.1.1936, BWBO I, Nr. 81, S. 119; Brief vom 2.3.1949, BWBO III, Nr. 637, S. 41. SW VI, S. 237. In seiner Schrift „Über die Rolle des Schriftstellers in dieser Zeit (SW III, S. 217–224) bekennt Benn sich zum „reservierten Typ“, als der ansonsten Goethe gezeichnet wird (SW III, S. 219); vgl. Meyer: „Gottfried Benn und die lyrische Tradition“, S. 192.

53 Norkowska: „Distanzierte Anknüpfung. Gottfried Benns Auseinandersetzung mit dem Klassiker Goethe und seinem Werk“, Hanna: Gottfried Benns (un)heimlicher Dialog mit Goethe, S. 271, spricht sogar von einem „intertextuellen Dialog zwischen dem Weimarer Dichter und dem Berliner Autor“.

54 Hanna: „Spiegelungen Goethes“, S. 41; Meyer: „Goethe-Rezeption in der Essayistik Thomas Manns und Gottfried Benns“, S. 113.

1925, zwischen Goethes Divan-Gedicht „Hochbild“ und Benns Gedicht „Auf deine Lider senk ich Schlummer“ von 1936. Theo Meyer hat die in Benns Repliken waltende Tendenz „Gegenbildlichkeit“ genannt. Sie dient der Abgrenzung von Goethes Denken, in dem das sich entwickelnde Subjekt zentrale Bedeutung hat. Bei Benn ist das Subjekt weitgehend gleichgültig, allenfalls als Produzent und als Rezipient des Kunstwerks von Belang. Goethes Gedicht „Proömion“⁵⁵ findet eine Replik in Benns Gedicht „Im Namen dessen, der die Stunden spendet“. Goethes pantheistisch geprägter Schöpfungsglauben konnte Benns desillusionierter Einstellung nicht genügen.⁵⁶

Benns Beschäftigung mit Goethe gipfelt in der am 7. Oktober 1935 brieflich gegenüber F. W. Oelze geäußerten erstaunlichen Einsicht: „Wollen Sie auch bedenken, dass wir das *geschichtliche* Leben eines Volkes doch überhaupt für Dreck halten – wohin redet man also die Dinge? Man baut den Regenbogen, aus Perlen jene Brücke, eine reine Fata morgana, einen Wüstenspuk u. am Rande lagern die Kameele.“⁵⁷ Dies ist eine unübersehbare Bezugnahme auf Goethes ingeniöses „Caravane“-Gedicht aus dem „Buch des Unmuts“ und begründet Benns eigenes perspektivisches Sehen „vom Rande her“. Benn macht sich Goethes Werk für das eigene Werk nutzbar, wie Wolfgang Butzlaff zu Recht ausführt.⁵⁸

Kritisch muss indes bei allen Gegenentwürfen und Kontradiktionen angemerkt werden, dass sich diese Abgrenzungsbewegungen ausschließlich auf inhaltlicher Ebene abspielen. Im Formalen nähert sich Benn hier Goethes klassizistischem Gedichtmodell an, dass geradezu von Goethe-Nachfolge gesprochen werden kann, ja in rein formaler Hinsicht sogar von Goethe-Nachahmung. So beruft er sich bei der Begründung seines in den „Statischen Gedichten“ entwickelten Dichtmodells auf Goethes Vers „vergebens werden ungebundene Geister nach der Vollendung reiner Höhe streben“ – und bedient sich ausgerechnet Goethes als Gewährsmann für eine „anti-faustische“ Einstellung, die den „Rückzug auf Maß und Form“ propagiert und an der Möglichkeit von Entwicklun-

55 Proömion, in: Johann Wolfgang Goethe: Gedichte 1800–1832, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a. M. 1988 (Sämtliche Werke, Bd. 2), S. 489 f.

56 Dazu Meyer: „Gottfried Benn und die lyrische Tradition“, S. 193 f.

57 Brief Benns vom 7.10.1935, BWBO I, Nr. 49, S. 76.

58 Butzlaff: „Goethe“, S. 240.

gen zweifelt.⁵⁹ Der von Goethe im „Westöstlichen Divan“ entwickelte assoziative Reihungsstil findet beim späten Benn eine Entsprechung. Über all den Unterschiedlichkeiten und Gemeinsamkeiten darf das wichtigste nicht vergessen werden: Ausschließlich bei Goethe fand Benn das Modell einer gereimten Weltanschauungslyrik, und zwar, neben dem „Westöstlichen Divan“ in den Gedichten der Rubrik „Gott und Welt“, Muster, in denen Anschauung und Reflexion, Empirie und philosophische Maximen zur formbildenden Synthese gelangten. Scharfsinnig hat Mopsa Sternheim Bennis klassizistisch-angepasste Goethe-Spiegelungen als „oft formvollendete – Philosophie in Reimen“ klassifiziert.⁶⁰ Tatsächlich findet sich der kreative Kern von Bennis später Lyrik nicht in diesen Reimgedichten, sondern in den freirhythmischen Parlando-Gedichten. In den Parlando-Gedichten spielt Goethe bezeichnenderweise keine Rolle, das letzte Anfang 1956 geschriebene Gedicht Bennis nimmt Bezug auf Annette von Droste-Hülshoff, auf Hölderlin, Rilke und George, indem es den Zerfall geschichtlicher Werte und die Gottlosigkeit der Welt der ganzheitlich-pantheistischen Weltsicht Goethes entgegensetzt.

Hermann Korte hat das erstaunliche Phänomen des Erfolgs, den Benn gerade mit seinen klassizistischen Gedichten in den ersten Nachkriegsjahren erlebt hat, zutreffend erklärt:

Es gab für Benn keine weltanschaulichen Botschaften im Gedicht, keine Trost- und Warnfunktion, keine lyrische Prophetie und kein moralisches Amt. Gerade diese Haltung war es, die Benn in den fünfziger Jahren für ein großes bürgerliches Publikum so anziehend machte und sich als wohltemperierte Modernität in die Restauration der Adenauer-Ära leicht einpaßte.⁶¹

Vor dem Hintergrund von Bennis Lektüren ließe sich auch eine andere Erklärung anbieten. Während Benn für seine frühe Lyrik die Orientierung an Vorbildern negierte, knüpfte er in den 1930er Jahren ganz unverkennbar an die Tradition an. Offenbar suchte Benn bei seiner Lek-

59 Benn an Peter Schifferli, Brief vom 23.11.1947, in: Lohner (Hg.): Dichter über ihre Dichtungen. Gottfried Benn, S. 93.

60 Benn – Sternheim Briefwechsel, S. 219.

61 Korte: „Energie der Brüche“, S. 85.

türe Bestätigungen seiner Position, im Weltanschaulichen wie im Formalen. Daher die Annäherung an Goethe, im Formalen und in der Distanz-Haltung. „Ertragen“ und „reine Kunst“ sind zwei Positionen, die sich konsequent ergänzen: Den banalen Alltag muss man ertragen, man kann sich von ihm lösen und in die absolute Kunst flüchten. Diese absolute Kunst entsteht erst auf der Basis des Leidens an der Welt, ist die Gegenwelt, die sich durch Sich-Abgrenzen und Verneinen schützt. Diese Einstellung war konsensfähig. Das in den Augen der Welt durch die Gräueltaten des NS-Regimes entehrte deutsche Volk suchte wieder Legitimation und fand sie auf verschiedene Weise im Werk Benns. Zum einen knüpfte Benn an die humanistische deutsche Geistestradi-tion an, vor allem an Goethe, an Schiller und Hölderlin – freilich war das nur wenigen erkennbar. Zum andern – darauf hat bereits Dieter Wellershoff hingewiesen⁶² – praktizierte Benn nach dem Ende des Kriegs eine Verweigerungshaltung, ein radikales „Ohne mich“, eine „Selbstzurücknahme aus allem Geschehen“, ähnlich Goethes Distanzhalten zu seiner Zeit.⁶³ Zum dritten bot Benn dem fehlgeleiteten deutschen Volk eine Legitimation, eine ‚Entschuldung‘ an: Das Leben wird als hinzunehmendes Faktum aufgefasst, als ‚fernbestimmtes‘ Leben, an dem der Einzelne keine Schuld trägt, sondern es „ertragen“ muss. Das Leben wurde regiert vom Fatum, vom Schicksal, es war vorherbestimmt, ferngelenkt von übermenschlichen dunklen Mächten. Der dahinter stehende Nihilismus hatte zwar etwas Zynisches, wurde aber gar nicht so negativ wahrgenommen; er wurde vielmehr in eine verharmlosende Entschuldungs-Strategie umfunktioniert. Dass diese „Entschuldungs“-Strategie bei den restaurativen Kulturträgern der Adenauer-Ära großen Anklang fand, erklärt auch Benns rasanten Aufstieg.⁶⁴ Seine Weltanschauungslyrik⁶⁵ eignete sich zur Wirklichkeitserklärung. Kunst hat dabei eine Alibi-Funktion gegenüber individuellen Verfehlungen, beispielsweise dem eigenen ‚Sündenfall‘. Gab

62 Wellershoff: Phänotyp dieser Stunde, S. 179.

63 Decker: Gottfried Benn, S. 495.

64 Ridley: Gottfried Benn, S. 112: „Das bundesdeutsche Publikum der Adenauer-Ära durfte dankbar sein, daß es mit Benn hoch über der Geschichte stehen und philiströs tief sein durfte.“

65 Vgl. auch Dechert: „Probleme der Lyrik nach 1945“, S. 228 f., S. 230; Ridley: Gottfried Benn, S. 111; Hahn: „Gottfried Benns großer Aufstieg‘ nach 1945“.

es in der Frühphase noch expressionistische „o“-Appelle,⁶⁶ so prägt die „ach“-Appell-Struktur seine nach 1933 verfassten Gedichte. Bereits die junge Mopsa Sternheim hatte 1952 in ihrem Tagebuch vehemente Kritik an Benns späterem Werk angemeldet, sie fand „die poetischen Substanzen wie aus zweiter Hand“, er lebe „poetisch aus gestapelter Ware“. Als „einzig authentische ‚sentimentale‘ Seite“ erkennt sie „diese larmoyante Herbststimmung“. Auffallend erscheint ihr auch die angemäße Welthaltigkeit dieser Lyrik: „Peinlich ist auch sein kleinbürgerlicher Snobismus, die falsch geschriebenen Fremdworte (kein franz. Satz ist fehlerlos!) dies Herumwerfen mit Eigennahmen [sic!], die einen kosmopolitischen Zauber verbreiten. Das ist Faszination – aber billiger Art.“⁶⁷

Damit übereinstimmend hat ebenfalls 1952 der Lyriker Karl Krolow die „fraglose Überschätzung“ von Benns Gedichten festgestellt und in ihnen zahlreiche Reminiszenzen an den Jugendstil ausgemacht: „Kulturklischees von der angreifenden Süße des Kitsches“. Benn bediene sich der Ingredienzien des Exotischen, des Mondänen, des Exklusiven und erziele damit eine „Girlanden-Verbindlichkeit“.⁶⁸ Tatsache ist, dass seine Melancholien oft allzu dick und stereotyp aufgetragen sind: „Ach“-Ausrufe und „Tränen“ als ständige Ingredienzien garantieren auf die Dauer nicht deren Authentizität. Beide – Mopsa Sternheim und Karl Krolow – haben Recht *und* Unrecht. Rezeptionen koppeln sich oft vom Werk ab. Was uns an Benns Spätwerk heute noch anspricht, das ist in der Tat nicht die sentimentalische und elegische Reimlyrik, es sind vielmehr die nonchalanten Parlando-Gedichte, in denen Benn ideologisch ungetrübt die Befindlichkeit der Welt notiert: Augenblicksaufnahmen, Snapshots, getätigt von einem scharfsichtigen Beobachter, phänomenologisch und ungeführt. Die Tradition, deren er sich in den Weltanschauungsgedichten so geflissentlich bedient, spielt hier konsequenterweise keine Rolle. Es sind Monologe, die nicht auf Zuhörer zielen. Zuhörer sind weder erwünscht noch unerwünscht – sie sind gleichgültig.

66 Eine in der Adenauer-Ära anzutreffende Haltung: die eigentlichen Opfer des Krieges sind wir selbst (ist das deutsche Volk). Schon Ridley: Gottfried Benn, S. 111, hatte festgestellt: „Statt zur ‚Trauerarbeit‘ forderten Benns Gedichte die Leser zur Bagatellisierung ihrer Probleme auf.“

67 Benn – Sternheim Briefwechsel, S. 220 f.

68 Krolow, in: Hohendahl (Hg.): Benn – Wirkung wider Willen, S. 268 f.

Am Beispiel Goethe. Intertextualität und Produktion

Gottfried Benn hat sich sein ganzes Leben lang mit Goethe beschäftigt und ihn seit früher Zeit bewundert.⁶⁹ 1935 etwa spricht er von der „körperlichen und moralischen und produktiven Göttlichkeit“ Goethes,⁷⁰ und noch in späten Jahren macht er aus seiner Goethe-Verehrung kein Hehl:⁷¹ „Goethe und Nietzsche, diese beiden: ihre Erscheinung, ihre Verse, ihre Aussprüche – ihre Vollendung –, diese beiden sind es, die ich anbetend in mir trage.“⁷² Und in einer späten Notiz spricht er von Goethe als „von einem Mann, von dem ich was halte und dem ich vertraue“ und von den „Überwältigungen“, die jede Begegnung mit Goethe mit sich bringt⁷³.

Selbstverständlich kannte Benn Goethe aus seiner Schulzeit. Seine explizite Auseinandersetzung mit Goethe beginnt jedoch erst mit einer Auftragsarbeit. Zum hundertsten Todestag Goethes plante die renommierte Zeitschrift „Neue Rundschau“ ein Sonderheft, das Beiträge führender Literaten enthalten sollte. Benn erhielt das Angebot, einen Essay über „Goethe und die Naturwissenschaften“ zu schreiben. Als Verfasser eines solchen Aufsatzes war er eigentlich nicht prädestiniert, denn er war

69 Rost: „Meine Begegnungen mit Gottfried Benn“, S. 52 f.

70 Brief Benns vom 16.9.1935. Zitiert wird nach folgender Edition: Gottfried Benn – Friedrich Wilhelm Oelze. Briefwechsel 1932–1956, hg. von Harald Steinhausen, Stephan Kraft und Holger Hof. 4 Bde, Stuttgart, Göttingen 2016, hier: BWBO I, Nr. 47, S. 72.

71 Vgl. auch Meyer: „Goethe-Rezeption in der Essayistik Thomas Manns und Gottfried Benns“, S. 113–118.

72 Brief Benns vom 22.3.1947, BWBO II, Nr. 484, S. 218. Der von Meyer: „Goethe-Rezeption“, S. 118, aus Benns Essay „Nietzsche – nach 50 Jahren“ (1950), zitierte Satz: „Und ausgerechnet in seiner Nietzsche-Rückschau stellt er Goethe sogar über Nietzsche: ‚Goethe allein überflutet auch diesen Traum, trägt weiter, überbrückt auch diesen Abgrund – er allein.‘“ wird doch etwas überstrapaziert und ist kontextuell anders zu verstehen. Vgl. SW 4, S. 250; SW V, S. 200, wo Goethe als das Primärgestirn deklariert wird.

73 SW V, S. 254. Zitiert wird aus folgender Edition: Benn, Gottfried: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. In Verbindung mit Ilse Benn hg. von Gerhard Schuster, Stuttgart 1986.

kein Wissenschaftshistoriker. Aber welcher Schriftsteller außer ihm hätte sich fachkundig dieses Themas annehmen können? Holger Hof hat in seiner Dissertation die zahlreichen Quellen, deren Bann sich bediente, aufgeschlüsselt und analysiert. Umstritten bleibt, ob der Essay wissenschaftlich streng gearbeitet ist oder ob es sich eher um eine Montage fremder Meinungen, womöglich um Plagiate handelt. Bann hat, wie man heute sagen würde, intertextuell gearbeitet. In der Dichtung gilt die intertextuelle Montage als künstlerische Technik. Warum sollte sie nicht auch für einen literarischen Essay gelten? Wie Brecht ging Bann mit dem geistigen Eigentum anderer eher lax um. Wichtiger ist die Stoß-Richtung. Bann benutzte all diese Quellen, um seine eigene Ansicht über Goethe und seine eigene Ansicht über die moderne Naturwissenschaft zu verdeutlichen. Man muss den Essay auch vor dem Hintergrund von Banns eigener Überzeugung sehen. Er glaubte, in der Gegenwart werde die positivistisch-mechanistische Wissenschaft des 19. Jahrhunderts abgelöst durch eine synthetische Wissenschaft, die das Subjekt in den Erkenntnisprozess einbezieht (wie in Max Plancks Quantentheorie oder Albert Einsteins Relativitätstheorie)⁷⁴. Im Grund bedient er sich Goethes auf ‚subversive‘ Weise als eines Helfershelfers gegen die mathematisch-physikalische Naturwissenschaft, die das Subjekt aus Beobachtung und Analyse suspendiert. Sie führt nach Banns Überzeugung zur Verabsolutierung des Fortschrittsdogmas und zur Pervertierung von Erkenntnissen, die letztlich der ökonomischen Verwertbarkeit untergeordnet werden.⁷⁵ Bann stellt ihr und der missachteten „progressiven Zerebration“⁷⁶, also der einseitigen Verhirnung, das ganzheitlich-intuitive Denken Goethes gegenüber.⁷⁷

74 Dazu die textimmanente Interpretation bei Annemarie Christiansen: Bann. Einführung, S. 132–162, hier S. 143.

75 SW IV, S. 324 „Bezugssysteme“; vgl. Christiansen: Bann. Einführung, S. 155–158 zur Triebbefriedigung und zum Utilitarismus der Gegenwart.

76 „Progressive Zerebration“, ein von Bann mehrfach verwendeter Begriff; SW III, S. 381, S. 390, S. 393.

77 Dabei ist ihm Goethe ein Stammvater dieser synthetischen Richtung, deren Methode das ‚anschauliche Denken‘ war. „Anschauliches Denken“ statt mathematisch-physikalischem und analytischem Denken (SW 3, S. 370). Synthetisch meint die Einheit von beobachteter Natur und beobachtendem Subjekt. Die ganzheitlich-intuitive Methode (synthetisch) contra analytisch-mathematisch-physikalische Methode (trennend).

Der Aufsatz erschien 1932. In den folgenden Jahren hat sich Benn verstärkt mit dem literarischen Werk Goethes beschäftigt, ohne sich freilich zusammenhängend darüber zu äußern. Abgesehen von den Streiflichtern, die er in seinen literarischen Aufsätzen auf Goethe wirft, finden sich die meisten Goethe-Äußerungen in den diversen Briefwechseln. Bennis Beschäftigung mit Goethe war weder systematisch noch wissenschaftlich.

Bennis Äußerungen kreisen um drei große Komplexe: Goethe als Wissenschaftler, als Mensch und als Künstler. Seine Perspektive bei der literarischen Lektüre ist die eines ‚Berufskollegen‘. Aus diesem Grund ist seine eigene von Goethe beeinflusste Lyrik von besonderer Bedeutung. Erst die produktive Rezeption, die Wiederaufnahme, Umwandlung, Kontrafaktur Goethescher Motive, Bilder, Szenarien rechtfertigt die intensive Aufarbeitung von Bennis Goethebild durch die Forschung. Wie bereits beim Naturwissenschaftler zieht Benn zwischen sich und Goethe einen klaren Trennungsstrich. Auch der Künstler Goethe ist der Meister einer vergangenen Weltära, einer historischen Epoche: „Von Homer bis Goethe ist eine Stunde, von Goethe bis heute vierundzwanzig Stunden, vierundzwanzig Stunden der Verwandlung [...]“. ⁷⁸ Obwohl Benn Goethe neben Plato, Michelangelo und Shakespeare zu den vier größten Geistern der abendländischen Kultur rechnet, ⁷⁹ muten seine Goethe-Kommentare, im Vergleich zu den auf Verehrung beruhenden Goethe-Annäherungen eines Thomas Mann, eines Gerhart Hauptmann, eines Hans Carossa und eines Hermann Hesse beliebig, nüchtern und zuweilen despektierlich an. Sie sind geprägt von einer ambivalenten, zwischen liebevollem Respekt und ironischer Distanz, zwischen Annäherung und Abgrenzung changierenden Haltung. Zur Goethe-Nachfolge hat er sich nie berufen gefühlt und sich nie in einer so gearteten öffentlich inszenierten Pose gezeigt.

78 „Doppelleben“, SW V, S. 166.

79 „Altern ein Problem für Künstler“, SW VI, S. 134; „Roman des Phänotyp“, SW IV, S. 429. Vgl. auch Bennis Brief an Oelze vom 20./22.2.1942, BWBO II, Nr. 340, S. 22, wo er Goethe neben Michelangelo und Shakespeare zu „den 3 allergrössten Männern der weissen Rasse“ rechnet.

Das Thema „Benn und Goethe“ hat schon mehrfach die Aufmerksamkeit der Forschung erweckt. Der erste einschlägige Aufsatz stammt von Helmut Brackert.⁸⁰ Er sieht Benns Goethebild in Relation zu seinem Nietzschebild. Goethe ist für ihn der „ganz Andere“, der, im Gegensatz zum modernen Menschen, noch die Ganzheit von Natur und Mensch harmonisch zusammensehen konnte. Benns Goethebeschäftigung habe lediglich die Funktion, „die eigene Problematik zu demonstrieren“, ⁸¹ sei im Grunde eine Projektion der eigenen Befindlichkeit. Dagegen nimmt Angelika Arend Manyoni – in einem leider unbeachtet gebliebenen Aufsatz von 1985 – Benns Anregungen ernst.⁸² Ihr gilt Benn als einer der Väter der Goethe-Deutung, die hinter der Harmonieinszenierung die Abgründe, Risse und Brüche sieht und hinter dem zur Schau getragenen Olympiertum die Dämonie, das Verstörende und Unfeste erkennt. Besonders hervorzuheben sind die Aufsätze von Wolfgang Butzlaff⁸³, Theo Meyer⁸⁴ und Walter Müller-Seidel⁸⁵. Nach Holger Hofs Analyse von Benns Montagetechnik⁸⁶ stellen die beiden umfangreichen Dissertationen von Katarzyna Norkowska und Christian M. Hanna Benns Goethe-Rezeption umfassend dar und gehen dabei in feinste Details.⁸⁷ Beide Verfasser haben außerdem ihre Ergebnisse als Kurzfassungen bzw. Auszüge im

80 Brackert: „Nicht mehr Stirb und nicht mehr Werde“, S. 289–300.

81 Ebd., S. 300.

82 Arend Manyoni: „Gottfried Benn und Goethe“, S. 9–21.

83 Butzlaff: Gottfried Benn und Goethe, s. Lit.verzeichnis. Der Produktiven Rezeption widmen sich zahlreiche Einzelanalysen, etwa Thomas Althaus: „Stirb und werde!“, Hanspeter Brode: „Anspielung und Zitat als sinngebende Elemente moderner Lyrik“, Joachim Dyck: „Ein Goethe-Zitat im erotischen Kontext“, Marlene Lohner: „Das Blau erlogner Meere. *Wirkung des West-östlichen Divans* auf Gottfried Benn“, Rolf Michaelis: „Allein und in mich verbissen: Gottfried Benn – Sänger der Einsamkeit“. Zu Benns Goethe-Lektüren vgl. Benn-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, S. 29–31.

84 Meyer: „Gottfried Benn und die lyrische Tradition“, Meyer: „Goethe-Rezeption“, Meyer: „Kreative Subjektivität bei Gottfried Benn“.

85 Müller-Seidel: „Goethes Naturwissenschaft im Verständnis Gottfried Benns“, S. 25–54.

86 Holger Hof: Montagekunst und Sprachmagie – Zur Zitiertechnik in der essayistischen Prosa Gottfried Benns.

87 Katarzyna Norkowska: Ein vereinnahmter Klassiker? Das Goethe-Bild im Werk Gottfried Benns; Christian M. Hanna: „Die wenigen, die was davon erkannt.“ Gottfried Benns (un)heimlicher Dialog mit Goethe.

Benn-Forum publiziert.⁸⁸ Diese Dissertationen widmen sich ausführlich den drei Aspekten: Goethe als „Forscher“ (Naturwissenschaftler), Goethe als „Dichter“ und Benns produktive Rezeption von Goethes Gedichten.

Im Folgenden sollen drei bisher nicht beachtete Aspekte und Sachverhalte beleuchtet werden.

Der Briefwechsel zwischen Gottfried Benn und Friedrich Wilhelm Oelze

Der Bremer Kaufmann Friedrich Wilhelm Oelze hatte Benns Rundschau-Essay „Goethe und die Naturwissenschaften“ zum Anlass genommen und Benn einen begeisterten Brief geschrieben. Daraus entwickelte sich der umfangreichste Briefaustausch Benns, mit 1349 Briefen (748 von Benn, 569 von Oelze). Dieser mit Abstand wichtigste Briefwechsel Gottfried Benns ist erst 2016 komplett erschienen, und enthält die bisher unbekannten Briefe Oelzes.⁸⁹ Die Publikation gewährt einen vollen Einblick in die gesamte Korrespondenz.

Die Bedeutung Oelzes für Benns Goethe-Kenntnisse ist gar nicht zu überschätzen. Offenbar hat Benn nur die ihm in der Schule vermittelten Goethe-Texte gekannt. Oelze macht ihn immer wieder auf unbekannte Texte aufmerksam. Er hat ihm auch die kleine, von Stefan Zweig herausgegebene Reclam-Auswahlausgabe der Goethe-Gedichte geschenkt. Erst in späteren Jahren besaß Benn zuerst eine zweibändige,⁹⁰ schließlich eine sechsbändige Goethe-Ausgabe. Auch wenn Nico Rost ihm eine bedeutende Kenntnis von Goethes naturwissenschaftlichen Texten bescheinigt,⁹¹ so bleibt doch festzuhalten, dass Benns Kenntnis von Goethes literarischen Texten eher zufällig und sporadisch war. Vielleicht gerade deshalb eignet seinen Äußerungen Spontaneität und Unbefangenheit. Oelze besaß eigener Aussage zufolge vor dem Krieg die drittgrößte Goethe-

88 Hanna: „In deine Reimart hoff' ich mich zu finden“, S. 25–46; Norkowska: „Distanzierte Anknüpfung“, S. 117–141.

89 Vgl. Anm. 70.

90 BWBO I, S. 511 zu Nr. 255.

91 Rost: „Meine Begegnungen“, S. 52 f.

Sammlung⁹² und war ein ausgesprochener Goethe-Kenner und Goethe-Verehrer, und in der Verehrung Goethes trafen sich beide.

Die Rollen der ungleichen Briefpartner waren von vornherein besetzt: Auf der einen Seite der verehrte und vergötterte Dichter – für Oelze war Benn der größte lebende deutsche Dichter⁹³ –, auf der anderen Seite sein Adept, dem Benn – quasi zum Ausgleich – Welthaltigkeit und Eleganz, Snobismus und Dandytum zusprach, also Charakteristika, auf die er selbst keinen Anspruch erhob. Oelze wurde für Benn im Lauf der Jahre zu einem meistens zustimmenden, manchmal auch widersprechenden Briefpartner. Die Grundhaltung der beiden lässt sich leicht an den Briefanreden ablesen. Benn schreibt durchweg „Lieber Herr Oelze“ und versteigt sich nur einmal zur leicht ironischen Anrede „Mein lieber guter verehrter strenger und bewunderter Herr Oelze“.⁹⁴ Oelze wechselt zwischen „Lieber Herr Benn“ und „verehrter Meister“, „Cher Maître“, „Dear Grand Old Man“, „lieber verehrter Meister“, „verehrungswürdiger Meister“, „lieber, hochverehrter Meister“, aber ohne jegliche Ironie. Es handelt sich daher um einen Dialog auf verschiedenen Ebenen: von unten nach oben bzw. von oben nach unten. Dass es dabei lebenslang beim förmlichen „Sie“ blieb, ist geradezu Voraussetzung dieses Zwiegesprächs.

Bildet Goethe bereits den Anlass zum Briefaustausch, so bezeichnet Benn in einem Brief vom September 1935 Goethe als denjenigen, der abschließend die Maßstäbe für die Literaturbewertung liefere⁹⁵, und Anfang Oktober desselben Jahres schwingt er sich fast zu einer Hymne auf:

diese Verse von Goethe sind ganz wunderbar! Ich kannte sie nicht. Danke tausendmal! Als ich sie ganz langsam las, immer aufmerksamer, hingerissen –, zitterte ich, dass sie von einem Schmierfink sein könnten, Zufallssache, gelungener u. gestohlener Dreck. Nein, sie waren von Goethe! Wunderbar. Welche tiefe Beunruhigung erfüllte mich!⁹⁶

92 Brief Oelzes vom 16.11.1945, BWBO II, Nr. Nr. 414, S. 95.

93 Brief Oelzes vom 28./29.11.1948, BWBO II, Nr. 615, S. 395; Brief Oelzes vom 8.2.1953, BWBO IV, Nr. 1098, S. 184.

94 Brief Benns vom 29.7.52, BWBO IV, Nr. 1046, S. 140.

95 Brief Benns vom 16.9.1935, BWBO I, Nr. 47, S. 72.

96 Brief Benns vom 7.10.1935, BWBO I, Nr. 49, S. 74f.

Es handelt sich um Goethes Memorialgedicht über Schillers Totenschädel: „Im ernsten Beinhaus wars“. Und Benn schließt die Frage an „Hat er nun eigentlich im völkischen Sinne gewirkt, Goethe? Keine Spur! Herrliche, haltende Erkenntniss von der Wirkungslosigkeit der Tiefe auf das Tägliche, Gegenständliche, Willenserfüllte, Zielsetzende im ‚Fleisch!‘“⁹⁷

Das Goethebild im Briefwechsel Benns mit Oelze wurde zwar bereits von Jürgen Schröder und Katarzyna Norkowska untersucht. Da aber beiden nur die Briefe Benns vorlagen, entsteht ein etwas einseitiges Bild von Benns-Goethe-Auffassung. Zwangsläufig musste ihnen der Responsionscharakter und die taktische Funktion von Benns Äußerungen verborgen bleiben.⁹⁸ Mehrfach hat Benn nur auf Anregungen und Bemerkungen Oelzes reagiert. Jetzt, wo der gesamte Briefwechsel vorliegt, erhält der Leser ein klareres Bild. Manchmal wurde Oelzes überschwängliche Goethe-Verehrung Benn wohl etwas zu viel. Das zeigt der Disput über Goethes „Novelle“ von 1936. Oelze hatte sie Benn geschickt, wohl auch in der Hoffnung, die „Novelle“ widerlege das Urteil eines NS-Kulturleiters: „Goethe hat uns Deutschen für die nächsten 20 Jahre nichts zu sagen. Nun? Ist das nicht wunderbar beruhigen? Lassen wir ihnen noch ein wenig ihren Richard Wagner und für immer ihren Dietrich Eckhardt – und was sie totsichweigen, können sie nicht besudeln.“⁹⁹

Da Benn Oelze mitgeteilt hatte, dass er Goethes „Novelle“ nicht kannte und diesen Text gerne lesen würde, besorgte Oelze eigens den Text und schickte ihn in einer Separatsendung an Benn, wohl auch in der Hoffnung, dass die „Novelle“ gewissermaßen als Widerlegung des NS-Verdikts gelten könnte.

Benns alsbald erfolgendes negatives Urteil über Goethes Novelle ist bekannt.¹⁰⁰ Er hält sie für „vielleicht“ „etwas lächerlich“. Sie wirke auf ihn „wie *Karikatur*“. Sei der harmonische Verlauf des Geschehens nicht ein Ausdruck von Goethes „Bequemlichkeit“?

97 Ebd., S. 75.

98 Schröder: „Ja, Goethe über alles und immer!“, S. 290–302; Norkowska: „Goethe in den Briefen Gottfried Benns an F. W. Oelze (1932–1956)“, S. 77–91.

99 Brief Oelzes vom 25.1.1936, BWBO I, Nr. 80, S. 116.

100 Brief Benns vom 27.1.1936, BWBO I, Nr. 81, S. 118 f.

Der springende Punkt, der eigentlich Goethesche Trick, seine infernalische Greisenbeschwörung, die er uns aufschwätzen möchte, ist der Satz vom Löwen zum Schluss: ‚Zwar nicht wie der Überwundene ..., aber doch wieder Gezähmte, wie der dem eigenen friedlichen Willen Anheimgegebene‘!! Da haben Sie es: der Löwe ist ein friedliches Tier, *im Grunde!*, alles ist friedlich: *im Grunde!* Es muss nur ein Knabe mit der Flöte kommen! Sehr richtig! Aber er kommt eben nicht. Wir sehn ihn nicht kommen. Geschwätz! Narrheit! Geheimratsbehaglichkeit (Haus am Frauenplan). So auch der Stil: welch Abrundungsbedürfnis! Welch Drang nach Füllung, Applanierung, Wattierung der Worte u. der Structur! Schaumig direkt! Goldig, goldlackbraun, alles ‚in Güte‘. Immer wieder, Herr Oelze: gigantisch das Ganze, aber *faul!*

Seine Beschimpfung gipfelt in den markigen Worten:

Eigentlich ein Hund, dieser Goethe. Er wusste doch, dass er Schwindel treibt u. dass er rein aus eigenem Ruhebedürfnis u. Fernhaltungsdrang von allem Dämonischen so schrieb. Ich sagte Ihnen ja schon einmal: abgefeimt! Er konnte keine Leichenwagen sehn, das war mir bekannt, aber dass er die Löwen mit Flöten in den Käfig zurückbringt, das habe ich nun erst erfahren.¹⁰¹

Warum diese vehemente Kritik an Goethes Harmonisierungstendenz? Sie kann zwei Gründe haben, einen sachlichen und einen biographischen. Benn stellt sich absichtlich quer, er provoziert Oelze, den nach seiner Meinung blinden Goethe-Verehrer. Die vom alten Goethe angewandte Kunst, alles Katastrophische auszuklammern oder zuzutünchen, wird von Benn als Versuch gewertet, der Wahrheit auszuweichen. Deshalb gilt ihm diese absichtlich angewandte extreme Verhüllungstechnik als „abgefeimt“.¹⁰²

Bisher war nur dieser Brief Benns an Oelze bekannt, nicht aber die Erwiderung Oelzes, die unerwartet deutlich ausfällt. Oelze hat seine Antwort, aus der eine von ihm zugegebene Erregung mitschwingt und durch-

101 BWBO I, Nr. 81, S. 118.

102 Das Epitheton „abgefeimt“ begegnet mehrfach zur Charakterisierung des Diplomaten Goethe, etwa im Brief Benns vom 27.1.1936, BWBO I, Nr. 81, S. 119, oder im Brief vom 2.3.1949, BWBO III, Nr. 637, S. 41 („Kennen Sie den Satz von unserem geliebten abgefeimten olympischen Urgrossvater [...]“).

scheint, umgehend nach Erhalt von Benns Brief verfasst. Feuerig beginnt er: „Wenn es um Goethe geht, lasse ich alles stehen und liegen [...]“,¹⁰³ um dann sogleich zur Sache zu kommen: „Sie werden auch mir ein offenes Wort ‚auf jede Gefahr hin‘ gestatten.“ Er versucht die Bedeutung der Novelle als „eine Art ästhetisches Muster“ zu erklären, als „eine technische Spielerei“. Vehement stemmt er sich gegen Benns Versuch, aus der Novelle „Schlüsse“ auf die „Gesamterscheinung Goethe's“ zu ziehen.

Gewiss war, bei dem fast Achtzigjährigen, ‚Ruhebedürfnis und Fernhaltungsdrang von allem Dämonischen‘ vorhanden – aber das war doch selbst in diesen späten Jahren nur eine dünne Haut über einer noch immer in Glut befindlichen Substanz, *und* es war der notwendige Schutz gegen eine Welt, mit der diesen Genius nichts mehr verband als die fleischliche Existenz. Und an Sie, der Sie der höchste Arbiter in der Welt des Dämonischen sind, richte ich die Frage: musste nicht Einer, der in der Vision der Lilith, der in den Paralipomena zur Walpurgisnacht Welten gestreift ja schon in sie einen Blick getan hatte, die nie eines Sterblichen Auge vor ihm sah oder nach ihm sehen wird [...] – *musste* er nicht, von soviel Stürzen durch alle Welten erschöpft, spät Ruhebedürfnis empfinden, den Dämon wegzzaubern, den Knaben mit der Flöte beschwören, den zauberhaften Gesang, der Löwen und Engel bannt! Nein, das war nicht ‚abgefeimt‘, es war kein ‚Schwindel‘, das war auch keine ‚Bequemlichkeit‘, es war einfach: Rettung der produktiven Substanz vor der Gefahr solcher Dämonen, wie wohl nur Er sie kannte.

Für den begeisterten Goetheverehrer Oelze ist es ein geradezu heiliges Bedürfnis, in einer Zeit, in der von Nationalisten „im Namen des Deutschtums ‚Bruder Goethe, Marx und Lassalle‘ als Geistesverwandte, als Sowjetgünstlinge“ angeprangert werden, Benn ins Gewissen zu reden, er möge sich zu denen gesellen, die sich „wie eine Mauer vor diesen heiligsten deutschen Namen“ stellen.

Benn war vermutlich erstaunt über die Heftigkeit von Oelzes Reaktion, und er hat sich denn auch um Besänftigung bemüht.

103 Brief Oelzes vom 29.1.1936, BWBO I, Nr. 82, S. 119.

Goethes Verse seien „das Zärtlichste und Süsseste“, da er je gelesen habe.¹⁰⁴ Nun ist es wieder an Oelze, einen Rückzieher zu machen, der dann gewohnt demütig ausfällt: „Lieber Herr Benn, – ich glaube, ich muss wegen meines letzten Briefes Ihre Verzeihung erbitte. Es geschieht hiermit. Als ich ihn schrieb, im Büro, befand ich mich im Zustande einer mit unerklärlichen nervösen Erregung [...]“.¹⁰⁵ Und einen Tag später schreibt er explizit: „Dass Sie das Goethe'sche Gedicht so schön finden wie ich, besänftigt mich. Dank!“¹⁰⁶

Benns Besänftigungstaktik hatte offensichtlich Erfolg. Gleichwohl, er war gewarnt. Beim Thema Goethe gab es Grenzen, die nicht ratsam zu überschreiten waren. Briefe waren für Benn oft eine Art Laboratorium, in denen er Gedankengänge ausprobierte, die er später in seine publizierten Schriften übernommen hat. So auch im Fall von Goethes ‚Novelle‘. Seine brieflichen Ausführungen begegnen in veränderter und deutlich abgeschwächter Form wieder im ‚Weinhaus Wolf‘¹⁰⁷. Es liegt nahe, den Grund für diese Milderung in Oelzes heftiger Reaktion zu suchen.

Übrigens geht Benn abschließend, im Brief vom 6. Februar 1936, noch einmal auf die Novellendiskussion ein und verpflichtet Oelze sogar bei:

Sie haben natürlich tausendmal Recht, wenn Sie G[oethe] ausserhalb jeder Bemerkungen gestellt wissen wollen; ganz klar, dass Sie Recht haben, aber dennoch: ich habe ebenso Recht, wenn ich sage, wie die Sache auf mich wirkt u. sie sieht tatsächlich so aus. Aber damit wird es ja erst interessant. Wenn über beides hinweg er der Unberührbare bleibt, das aufgewachsene Wunder, das schöpferische Rätsel schlechthin der nachatlantidischen Epoche, wirkend, solange diese bestehn wird; nie endend, solange noch auf einem ihrer Trümmer ein noch mit ihr verbundener Einäugiger, letzte Missgeburt, schon Mondkalb wohnt. Wir brauchen uns nicht zu sorgen, ihn abgefeimt zu nennen, ebensowenig wie es ihn oder uns kränkt, wenn er als Mahadö, der Herr der Erde, die Huren oder Huris bebei-schläfert.¹⁰⁸

104 Brief Benns vom 1.2.1936; BWBO I, Nr. 83, S. 122.

105 Brief Oelzes vom 2.2.1936, BWBO I, Nr. 84, S. 123.

106 Brief Oelzes vom 3.2.1936, BWBO I, Nr. 85, S. 124.

107 ‚Weinhaus Wolf‘, SW IV, S. 226.

108 Benns Brief vom 6.2.1936; BWBO I, Nr. 86, S. 125.

Damit war der Konflikt endgültig aus der Welt geräumt, und Oelze konnte zufrieden sein, ohne dass Benn sein Gesicht verloren hätte.

Abgesehen vom Novellen-Disput gibt es nur noch eine ausführlichere Exegese eines Goethe-Textes, zwölf Jahre später, nämlich 1948 über Faust II.¹⁰⁹ Benns durchaus kritischer Brief spricht vom „zwiespältigen Eindruck“, den die Lektüre bei ihm hinterlassen habe, und beschreibt diese Situation poetisch: „Natürlich erhaben, aber eigentlich doch Alles göttliche Schrulligkeiten, - Schaum, hell oder tief gefärbte Seifenblasen von Einem, der auf einem Balkon steht, selber unreal und unbeweglich, immer neue Tonpfeifen und Strohhalme hervorzaubernd, die bunten Kugeln abzublasen“.

Der Brief endet, nach interpretatorischen Auslassungen, mit einem poetischen Bild:

Aber das Ganze, wie gesagt: Geheimnis neben Geheimnis, und Abgrund u. Tiefe, Kälte und sowohl lässige wie dämonische Erfahrung auf jeder Seite --; schleierhaft ist mir nur, dass dies Werk eingegangen ist in das Bewusstsein der Nation als seine grösste Offenbarung. Es ist doch völlig unzugänglich nämlich eine Landschaft, die es für niemanden gab und für keinen gibt, eine Landschaft, über die sich ein riesiger Traktor wälzt, Schellen an den Rädern und Schwerter an den Füßen, und pflügt und sät und erntet, vor sich immer neue Ährenfelder und hinter sich immer neue gefüllte Scheuern, aber aus denen weder Brod noch Kuchen kommt [...].

Aus Oelzes Reaktion lässt sich ersehen, worauf es dem Benn-Verehrer ankam: Dass der von ihm hochgeschätzte Dichter sich über den hochverehrten Dichter Goethe dichterisch äußert. In seiner Antwort vom 2. August vermutet er, dass diese Äußerungen womöglich den Grundstein für einen Goethe-Essay zum Jubiläumsjahr 1949 bilden könnten und gerät ob dieser Aussicht ins Schwärmen:

109 Bemerkungen zum Faust, Brief Benns vom 29.7.1948, BWBO II, Nr. 585, S. 357 f.; dazu von Wiese: „Gottfried Benn als Literaturkritiker“, S. 55–71, hier S. 58 f.

Der Schlusssatz (mit dem Mähdrescher) grandios, das Bild dieser imaginären Landschaft, in der unaufhörlich goldene Ernten reifen und gemäht werden, die keinen sattmachen. Auch der Anfang zauberhaft: der unbewegliche Gott, der die bunten Seifenblasen, die irrealen Kugeln hervorzaubert –: endlich eine Sprache, Bilder, die mit der steifbeinigen Feierlichkeit, der erstarrten Phraseologie der amtlichen Goetheforschung Schluss machen, die sagenhafte Gestalt aus ihrer Denkmals-erstarrung erwecken; endlich einmal kein Gerede von Weltanschauung, Unsterblichkeit, Erziehungsplänen, Lebensweisheiten (was sich alles am Rande versteht), sondern die *Kunst* als das grenzenlose Spiel aus innerm Zwang, ohne Wirkenwollen, ohne Absicht, ohne Spekulation, auch als Sein Geheimnis, das ewig Gültige Seines Daseins gesehen.¹¹⁰

Freilich hat Benn den von Oelze geäußerten Wunsch, er möchte zum Jubiläumsjahr 1949 einen Goethe-Essay verfassen, nicht erfüllt. Seine Reverenz erwies er dem Weimarer Dichter jedoch im Juli 1936 mit den bekannten Gedichten „Wer allein ist, ist auch im Geheimnis“¹¹¹ und „Leben – niederer Wahn“, auf die Oelze begeistert reagiert,¹¹² und im November desselben Jahres in einem Brief. Vorausgegangen war ein Schreiben Oelzes, in dem Oelze eine Tagebuchnotiz Goethes von 1806 referiert, „der Streit zwischen dem Kutscher und dem Bedienten auf dem Bock seines Wagens habe ihn mehr in Leidenschaft versetzt als der Untergang des Deutschen Reiches. Und nun setzt Oelze zu einem philosophischen Rasonnement an:

Ah, können wir uns anmaassen an dieser höchsten Entfaltung menschlicher Möglichkeiten, welche Seinen [mit großem S] Namen trägt, nicht immer aus Neue uns zu orientieren! Wenn es nichts mehr gibt, schlagen wir ihn auf, um das elendeste Dasein empfängt tröstenden Sinn – nicht aus einem mystischen Jenseits, sondern aus dem

110 Brief Oelzes vom 2.8.1949, BWBO, II, Nr. 588, S. 361.

111 Das 1936 verfasste und am 24.7.1936 Oelze brieflich mitgeteilte Gedicht „Wer allein ist, ist auch im Geheimnis“ mit den Versen: „Ohne Rührung sieht er, wie die Erde / eine andere ward, als ihm begann, / nicht mehr Stirb und nicht mehr Werde: / formstill sieht ihn die Vollendung an.“

112 Oelze nennt sie „die herrlichsten [Gedichte,] die ich von Ihnen las. Dass Sie immer noch sich steigern können – ein Wunder das mich fassungslos macht.“ Brief Oelzes vom 27.7.1936, BWBO I, Nr. 148, S. 188.

Gesetz dem keiner entrinnt, das für jeden gleich ist, ob sein Name über die Jahrtausende tönt oder ob er namenlos verweht.¹¹³

Tags darauf erwidert Benn, charakterisiert Oelzes Brief als einen „ganz speziellen Fall“ und schwingt sich dann zu einer rauschhaften Phantasie auf:

Plötzlich beim Lesen [...] trat Goethe in eine ganz neue Sphäre von Realität, zerstörte die eine, errichtete die andere, wuchs u. troff von Schweigen u. Gebären, – was sonst nur Spinnweb ist u. Zittern u. Verlieren, ging in ihm ruhig wie ein Nashorn u. ölig wie ein Nilpferd ohne sich umzuschauen über die Erde.¹¹⁴

Wenn man bedenkt, dass Benn mit seinen Werturteilen und Tiervergleichen nicht gerade zimperlich war – Rilke etwa verglich er mit einem kriechenden schleimigen Wurm¹¹⁵ – so verwundert es nicht, dass er auch Goethe in diese ‚animal farm‘ einbringt. Im Bild des Nashorns und des Nilpferds hat er die geballte Kraft und die ‚Abgefeimtheit‘ des Gepriesenen veranschaulicht, die olympische Ruhe einerseits und die gesellschaftliche Glätte andererseits. „Ruhig“ und „ölig“ – eine Kombination charakterisierender Begriffe, die nicht unbedingt als Ausdruck reiner Verehrung oder Schmeichelei aufzufassen war.

Freilich der ansonsten so empfindliche Herr Oelze war dieses Mal hell-aufbegeistert!¹¹⁶ War ihm nicht bewusst, welche Ironie in dem von Benn gewählten Bild mitschwingt? Wahrscheinlich nicht, denn noch elf Jahre später greift er auf dieses poetische Bild zurück. In einem Brief von 1947 zitiert er den Satz und kommentiert: „Grossartiger Satz, den ich mir immer wieder zurückrufe, unergründlich, voller Zukunft, weil er das heute noch nicht dechiffrierbare Geheimnis enthält.“¹¹⁷

Ist es Koketterie oder Wahrheit, wenn Benn acht Tage darauf erwidert: „Der Satz über Goethe kommt mir völlig fremd vor. Liegt kein Irrtum vor? [...] Entschuldigen Sie, dass ich es nicht mehr weiss, mein Gedächt-

113 Brief Oelzes vom 15.11.1936, BWBO I, Nr. 186, I, S. 223.

114 Brief Benns vom 16.11.1936, BWBO II, Nr. 187, S. 224.

115 Brief Benns vom 4.5.1944, BWBO II, Nr. 384, S. 62f.; SW 7.2, S. 116.

116 Brief Oelzes vom 20.11.1936, BWBO I, Nr. 188, S. 224.

117 Brief Oelzes vom 4.4.1947, BWBO II, Nr. 486, S. 219f.

nis ist schwach für die tatsächlichen Ereignisse. Aber der Satz ist gut, zu gut, als dass er von mir stammen sollte.“¹¹⁸ Oelze klärt den Dichter umgehend auf, nicht ohne dessen Ego wieder einmal zu schmeicheln: „Der Satz über Goethe ist authentisch von Ihnen; er ist zu gut, als daß er von irgendjemand sonst sein könnte. Wollen Sie das Original sehen? [...]“¹¹⁹

Anlässlich einer Notiz Benns zu einem Goethe-Distichon kommt Oelze auf Goethes Schweigen zu sprechen, das er als ‚Verhüllungsstrategie‘ interpretiert:

Das, was er wirklich *war*, und *wusste*, hat er niemals ausgesprochen. [...] Wenn man überhaupt das Leben durchführen will, darf man gewisse Dinge nicht denken, noch weniger sagen; wer sie denkt, hat, und weiss, muß aufhören Gesprächig zu sein: dies war sein ewig wiederholtes Postulat, sein Heilmittel für das ›Leben‹ [...]. In Ihrem Nilpferd-Bild ist, für mich, zum ersten Male das Wesentliche in einer allerdings geheimnisvollen Hieroglyphe tastend und vorsichtig umschrieben; daher diese Sätze niemals aufgehört haben, mich zu beschäftigen und zu beunruhigen.¹²⁰

Diese Bemerkung Oelzes führt zum zweiten Aspekt, der Rolle, die Goethes Persönlichkeit für Gottfried Benns Selbstinszenierung gespielt hat.

Gottfried Benns Selbstinszenierungen

Bereits 1963 hat Helmut Brackert auf die „tiefe wesensmäßige Unvereinbarkeit“¹²¹ beider Dichter hingewiesen und Benn als „enge[s] Genie ohne Welt, ohne Weite, ohne Fülle“¹²² bezeichnet. Benn wolle „am Gegenbild des ganz Anderen die eigene Lage kenntlich machen“¹²³, er blicke „immer wieder mit befangenen Blick auf die Gestalt dessen [...], der alles hat, was ihm fehlt.“¹²⁴ Wie könnte es zwischen dem Weinliebhaber Goethe,

118 Brief Benns vom 12.4.1947, BWBO II, Nr. 488, S. 222.

119 Brief Oelzes vom 28.4.1947, BWBO II, Nr. 489, S. 223.

120 Ebd., S. 224.

121 Brackert: „Nicht mehr Stirb“, S. 289.

122 Ebd., S. 300.

123 Ebd., S. 296.

124 Ebd., S. 300.

dem lebensbejahenden, ewig tätigen Optimisten, und dem Biertrinker Benn, dem skeptischen Melancholiker, irgendwelche Gemeinsamkeiten geben? Beider Grundeinstellung zur Welt ist gänzlich verschieden. Dies beginnt mit ihrer Auffassung von Natur. Für Goethe war die Natur der Keimquell alles Seienden. Natur und Kunst sind bei ihm gleichermaßen Ausdruck der schöpferischen Kraft. Ganz anders bei Benn. Kunst und Natur sind diametrale Gegensätze.¹²⁵ Der moderne Lyriker lebt in „Naturfremdheit“.¹²⁶ Alle Dokumente stimmen darin überein, dass Benn zur Natur keinen unmittelbaren Zugang hatte. Als Stadtmensch konnte er keine aus der Anschauung geborene Nähe zur Natur herstellen. Ein Indiz sind die in seine Lyrik einmontierten Natur-Versatzstücke. Geradezu leitmotivisch tauchen immer wieder Rosen auf, später werden sie ergänzt durch Ebereschen. Über seine Naturferne ließ er sich gegenüber Elinor Büller aus: „[...] an die Peripherie ziehn, wo schon die Natur eindringt, – ekelhaft“. Ihn reize vielmehr „das Höhlenartige, Zurückgezogene, auch das etwas Enge und Zusammenliegende der Räume“ einer Wohnung.¹²⁷ Benn war ein troglodytisches Wesen, das in engen und dunklen Stadtwohnungen hauste.¹²⁸ Die Wohnung in der Berliner Belle-Alliance-Str. 12, in der er von 1917 bis 1935 lebte, umfasste vier Zimmer, zwei waren der Berufsausübung vorbehalten: ein Warte- und ein Behandlungszimmer.¹²⁹ Die Wohnung in der Bozener Straße 20 in Berlin-Schöneberg, in der er von 1937 bis zu seinem Tod lebte und praktizierte, bestand ebenfalls aus vier Zimmern. Seit 1947, als seine Frau Ilse Kaul ihre Zahnarztpraxis in dieselbe Wohnung legte, war das Schlafzimmer der einzige Privatraum.¹³⁰

125 Meyer: „Goethe-Rezeption“, S. 115 f.

126 „Doppelleben“, SW V, S. 161.

127 Brief Benns an E. Büller vom 6.12.1935, in: Gottfried Benn. Briefe an Elinor Büller 1930-1937, S. 120. Vgl. Brief Benns an Oelze vom 12.5.1936, BWBO I, Nr. 114, S. 152 („Wenn ich mir so mein Leben ansehe, das ich führe, dies bescheidene, stille, armselige Leben in 3 kleinen Stuben mit genau auskalkulierten Ausgaben, billigem Essen u Trinken, Einschränkungen mancher Art [...]“).

128 Er liebt „leicht verdunkelte Zimmer“. Brief Benns vom 2.6.1941, BWBO I, Nr. 303, S. 339.

129 Hof: Gottfried Benn, S. 179.

130 Ebd., S. 337 f. und S. 373 (dort Anm. 65); Brief an Thea Sternheim vom 12.8.1949, in: Briefwechsel Benn – Thea Sternheim. Briefwechsel und Aufzeichnungen. Mit Briefen und Tagebuchauszügen Mopsa Sternheims, Nr. 130, S. 133. „Es sind vier Zimmer, eines für die Praxis, eines für die meiner Frau, ein gemeinsames Wartezimmer und ein Hofzimmer, wo wir gemeinsam wohnen.“

Die Enge galt auch für die von ihm gemieteten Wohnungen, deren eine (in Hannover) er im Dezember 1935 gegenüber Oelze so charakterisierte: „alles in Allem mehr eine Höhle für Molche und Menschenfeinde als ein Renaissancebau“.¹³¹ Noch 1951 spricht er von den Künstlern als „Sonderlingen“ und „Einzimmerbewohnern“.¹³²

Auch Kontakte zu Menschen waren ihm kein Grundbedürfnis.¹³³ Schon Anfang 1922 schreibt Benn an Gertrud Zenzes, er habe „meistens so viel Mauern“ um sich herum, dass er „dem andern kein Verstehen zeigen“ möchte, er sei „so hart geworden“, um „nicht selber zu zerschmelzen und schließlich auch sehr fremd und sehr allein.“¹³⁴ 1928 schreibt er ihr, er könne „nur allein glücklich sein“, „allein und in mich verbissen“.¹³⁵ Im Mai 1933 an Tilly Wedekind: „um mich steht eine Mauer aus Kühle und Abgeschlossenheit, über die niemand hinüberkann.“¹³⁶ Und im August 1933 lässt Benn Käthe von Porada wissen, er sei „nicht sehr erpicht auf neue Menschen“¹³⁷, und: „Ich lebe so vollkommen isoliert und für mich, mir ist es ganz gleich, was man von mir hält“.¹³⁸ Sogar die mehrtägige Anwesenheit der Tochter Nele überanstrengt ihn: „Das Hiersein meiner Tochter strengt mich auch enorm an. Bin so absolut nicht gewohnt, ununterbrochen mit jemandem zu reden und zu sein. Die größte Anstrengung, die mir vorstellbar ist.“¹³⁹ Mitte der dreißiger Jahre verstärkt sich diese Abwehrhaltung.¹⁴⁰ Die selbstgewählte Einsamkeit war eine unabdingba-

131 Brief Benns vom 9.12.1935, BWBO I, Nr. 64, S. 95. Vgl. die Beschreibung in „Weinhaus Wolf“, SW IV, S. 219.

132 „Probleme der Lyrik“, SW VI, S. 29; vgl. Kampmann: „Selbstinszenierung im Dilemma. Gottfried Benns „Pathos der Distanz“ und der späte Ruhm“, S. 253–267, hier S. 265.

133 Brief Benns vom 8.11.1936, BWBO I, Nr. 182, S. 220 contra Geselligkeit. Vgl. S. 226. Das gilt, trotz diverser Beziehungen, auch gegenüber Frauen, vgl. Radatz: Gottfried Benn, S. 60.

134 Brief an Gertrud Zenzes von Anfang 1922, in: Gottfried Benn: Ausgewählte Briefe, S. 16 f.

135 Brief Benns an Gertrud Zenzes vom 1.5.1928, ebd., S. 26.

136 Brief vom 2.5.1930, in: Gottfried Benn. Briefe an Tilly Wedekind 1930–1955, S. 6.

137 Brief vom 9.8.1933, in: Den Traum alleine tragen, S. 121.

138 Brief vom 12.7.1933, ebd., S. 123.

139 Brief vom 14.9.1933, ebd., S. 139.

140 Gegenüber Elinor Büller bekennt er: „Tiefer Menschenhaß erfüllt mich, Weltferne u Gesprächsflucht.“ Brief vom 8.6.1935, in: Gottfried Benn. Briefe an Elinor Büller 1930–1937, S. 70.

re Voraussetzung für seine künstlerische Kreativität.¹⁴¹ Schon beim frühen Benn findet sich diese – auf Nietzsche zurückgehende, von Thomas Mann in „Tonio Kröger“ literarisch gestaltete – radikale Zweiteilung von Leben und Kunst, die Verabsolutierung der Kunst und die Unterordnung des Lebens. Man könnte diese Haltung gefühlkalt nennen, ihren Träger mit Helmut Lethen als „kalte persona“ bezeichnen.¹⁴² Noch im August 1949 bekennt er Thea Sternheim: „Meine eigentliche Natur ist ja immer weiter das gänzliche Alleinsein.“¹⁴³ Theo Meyer hat Benn denn auch Melancholie als symptomatische „Grundbefindlichkeit“ bescheinigt.¹⁴⁴

Dennoch hat Benn selbst einige Übereinstimmungen mit Goethe gefunden. Er hat Goethe für Verschiedenes reklamiert:

- als Vorläufer des Expressionismus. Beleg ist ihm die formsprengende Hymne „An Schwager Kronos“,¹⁴⁵

141 SW VII/1, S. 309. Vgl. SW VII/2, S. 250 „Ich habe keine Besucher, nur wer sich extrem isoliert, bleibt produktiv“. Vgl. Brief Benns vom 29.11.1936, BWBO I, Nr. 190, S. 226 zum Alleinsein; ähnlich Brief Benns vom 16.6.1936, BWBO I, Nr. 138, S. 175 („Ich kann nicht mit irgendwem länger wie einen halben Tag Wohnung u. Licht u. Gegenstände teilen, alle diese Nester der Zerstörung.“); Brief Benns vom 5.12.1940, BWBO I, Nr. 290, S. 325; Brief Benns vom 24.4.1941, BWBO I, Nr. 300, S. 336.

142 Emmerich: Gottfried Benn, S. 70, nach Helmut Lethens „Verhaltenslehre der Kälte“.

143 Brief vom 12.8.1949; BS, S. 134. Der ganze Passus lautet: „Wenn mal jemand herkommt, was gottseidank selten der Fall ist, ist er entsetzt über dies Hinterzimmer (parterre), wo im Hof die Wäsche des ganzen Hauses hängt und die Hühner gackern (die nicht mal meine eigenen sind), aber mich stört das Alles nicht, ich bin völlig unabhängig von äusseren Dingen, und finde jede Art von repräsentativem und gesellschaftlichem Leben lächerlich und unerträglich. Meine eigentliche Natur ist ja immer weiter das gänzliche Alleinsein.“ Vgl. auch seinen Brief an die Schauspielerin Ernestine Costa vom 7.6.1951: „Ich bin immer noch der Sonderling aus der Bellealliancestrasse und spreche nicht viel, sehe nicht gern ins Grüne und sitze nur ungern auf fremden Stühlen. Überlassen Sie mich meinen Bizarrerien und Mürrisheiten, bitte. [...]“ Zit. nach Hof: Gottfried Benn, Seite 523, Anm. 65.

144 Meyer: „Kreative Subjektivität“, S. 187.

145 „Expressionismus“, SW IV, S. 84 f.

- als Nihilist.¹⁴⁶ Goethe gehöre zur Gruppe der „großen Männer der weißen Rasse“, deren „innere Aufgabe“ es gewesen sei, „ihren Nihilismus zu verdecken“,¹⁴⁷
- als Künstler, in dessen Werk die Kunst zu einem Höhepunkt in Deutschland gekommen sei,¹⁴⁸
- schließlich als Mensch der Distanzhaltung und damit Vorläufer des eigenen Modells „Doppelleben“. Dieser Aspekt sei näher beleuchtet.

In der Tat verbindet eine Gemeinsamkeit beide Dichter. Benn war immer auf Distanz bedacht und eben diese Distanzhaltung schätzte er an Goethe. Für ihn war Goethe der „Mann der Zurückhaltung, des Maßes, des Selbstschutzes, nämlich der Mann der Kunst, dem man es verdachte, daß er nicht der Mann des Stammtisches war.“¹⁴⁹ Konsequenz dieser Haltung war das Schweigen und Verschweigen. Benns Behauptung „Goethe hat viel von sich verschwiegen“ errichtet einen Gegensatz zu Nietzsche, der zwar viel vom „vornehmen aristokratischen Schweigen“ rede, selber jedoch nichts verschwiege, vielmehr sich „dem gegenspielerischen Motiv des Exhibitionistischen, das zur Ausdruckswelt gehört“, geopfert habe.¹⁵⁰

146 Arend Manyoni: „Gottfried Benn und Goethe“, S. 9–21, hält Benn für einen Autor, der einer unkritischen Klassik-Legende seit je skeptisch gegenüber stand. Was Brackert nur als Selbstbespiegelung Benns galt, wird hier ernst genommen: Goethe der Nihilist, der sein Leben als Tarnung (Verhüllung) führte.

147 „Einen Nihilismus, der sich aus den verschiedensten Sphären genährt hatte: dem Religiösen bei Dürer, dem Moralischen bei Tolstoi, dem Erkenntnismäßigen bei Kant, dem allgemein Menschlichen bei Goethe, dem Gesellschaftlichen bei Balzac“, wie er 1941 im Essay „Kunst und Drittes Reich“ [entstanden 1941] behauptet, mit einer Formulierung, die er bereits 1937 im „Weinhaus Wolf“ und im Brief vom 5.3.1937 an Oelze verwendet, BWBO I, Nr. 202, S. 235. Der Werkstattcharakter des Briefwechsels wird deutlich, SW IV, S. 277; vgl. den Brief Oelzes vom 6.1.1946, BWBO II, Nr. 423, S. 113. Gegenüber der konventionellen harmonischen Goethedeutung des 19. Jahrhunderts hebt Benn seine Abgründe und Zwiespälte, Spannungen hervor, Goethes Versuche, diese Spannungen zu überdecken, zu bändigen. In der „Novelle“ habe Goethe es übertrieben. Norkowska: Ein vereinnahmter Klassiker, S. 233; Meyer: „Lyrische Tradition“, S. 192.

148 Dazu Meyer: „Goethe-Rezeption“, S. 115.

149 „Die neue literarische Saison“, SW III, S. 334.

150 SW V, S. 206. Benn fährt immerhin fort: „Goethe kann man politisch und als Mensch und Menschenfreund und positives Staatswesen darstellen, er pflegte bewußt diese Züge an sich und stellte sie aus bestimmten Gründen heraus“.

Die größte Nähe ergibt sich beim Thema Abgrenzung und Ich-Bewahrung. Benn versteht sich in seiner öffentlichen Präsentation immer als Künstler, als ‚asozialer‘ Kunstträger¹⁵¹, nicht als praktischer Arzt oder „engagierter Intellektueller“¹⁵². Wie bereits festgestellt wurde, laviert Benn in seiner Selbsteinschätzung zwischen Aristokrat und Paria – eine Ambivalenz, die vor dem Hintergrund der europäischen Geniediskussion verständlich wird. Das Genie gehört einerseits zur Geisteselite, ist andererseits gesellschaftlich ein outlaw, ein in die Einsamkeit Ausgestoßener.¹⁵³ In seinem Entwurf einer „Soziologie des Genies“ stellt der Paria, der Unberührbare, der Ausgestoßene und Gezeichnete, auch eine „Präfiguration des Künstlers“ dar.¹⁵⁴ Bei der Einschätzung des Genies als eines extrem ‚bionegativen‘, neurotischen und asozialen Typus folgt Benn den

151 „Selbstporträt“, SW VI, S. 234 f. „Die Kunstträger, zu denen sich auch Benn zählt, sind – im Unterschied zu den Kulturträgern – „statistisch asozial“. „Ich bin nämlich der Ansicht, daß Kunst und Kultur nicht allzuviel miteinander zu tun haben. Ich habe schon oft dafür plädiert, daß man scharf zwischen zwei Erscheinungen unterscheiden sollte, nämlich der des Kunstträgers und der des Kulturträgers. Kunst ist nicht Kultur, Kunst hat eine Seite nach der Bildung, der Erziehung, der Kultur, aber nur, weil sie eben das alles nicht ist, sondern das andere, eben Kunst. Die Welt des Kulturträgers besteht aus Humus, Gartenerde, er verarbeitet, pflegt, baut aus, wird hinweisen auf Kunst, sie anbringen, einlaufen lassen, Kurse, Lehrgänge für sie einrichten, er glaubt an die Geschichte, er ist Positivist. Der Kunstträger ist statistisch asozial, weiß kaum etwas von vor ihm und nach ihm, lebt nur seinem inneren Material, für das sammelt er Eindrücke in sich hinein, zieht sie nach innen, so tief nach innen, bis es sein Material berührt, unruhig macht, zu Entladungen treibt. Er ist uninteressiert an Verbreiterung, Flächenwirkung, Aufnahmesteigerung, an Kultur. Er ist kalt, das Material muß kalt gehalten werden, er muß die Gefühle, die Räusche, denen die anderen sich menschlich überlassen dürfen, formen, das heißt härten, kalt machen, dem Weichen Stabilität verleihen. Er ist vielfach zynisch und behauptet, auch gar nichts anderes zu sein, während die Idealisten unter den Kulturträgern und Erwerbsständen sitzen. Der Kunstträger wird in Person nirgendwo hervortreten und mitreden wollen, für bessern vollends hält er sich in gar keiner Weise für zuständig - von einigen sentimentalen Ausläufern abgesehen -, „unter Menschen war er als Mensch unmöglich“, dies seltsame Wort von Nietzsche über Heraklit - das gilt für ihn.“ Vgl. SW VII/1, S. 238. Phase II. Rundfunkgespräch mit Thilo Koch [1949].

152 Kampmann: „Selbstinszenierung“, S. 254.

153 Schärf: Der Unberührbare, S. 55. Vgl. Kampmann: „Selbstinszenierung“, S. 257.

154 Schröder: Gottfried Benn. Poesie und Sozialisation, S. 24; Meyer: „Kreative Subjektivität“, S. 171–201, hier S. 178 f.

Untersuchungen von Wilhelm Lange-Eichbaum und Ernst Kretschmer.¹⁵⁵ Benn selbst hat einen Habitus der Unnahbarkeit gepflegt – ein „Pathos der Distanz“ in der Nachfolge von Nietzsches „autonomieästhetischer ‚Zwei-Reiche-Lehre‘“. ¹⁵⁶ Bereits in den frühen dreißiger Jahren betont er gegenüber Nico Rost die Bedeutung der Distanz im Umgang der Menschen und beruft sich dabei ausdrücklich auf Goethe. Er empfiehlt ihm die Lektüre der „Campagne in Frankreich“: „Lesen Sie das, um Distanz zu bekommen [...] Distanz ist etwas sehr, sehr Wichtiges.“¹⁵⁷ Benn fand die von Goethe geübte Distanz faszinierend, und besonders die Distanz gegenüber politischen Zeitereignissen.¹⁵⁸

Wie kommt Benn dazu, sich bei der von ihm propagierten Distanzhaltung auf Goethe zu berufen? Zunächst muss gefragt werden: Wie war Goethes Ideal einer Selbstdarstellung und wie hat er dieses sein Selbst inszeniert? War Goethes Distanzverhalten eine Konsequenz seiner Physis oder seiner „bionegativen“ Veranlagung, wie Psychiater des frühen 20. Jahrhunderts glauben machten? Bei Lange-Eichbaum konnte man als Gesamturteil zu Goethe etwa lesen:

Extrem affektiv und sehr labil. Von großer nervöser Reizbarkeit und Empfindlichkeit [...]. Erstaunlich und ehrfurchtgebietend aber die erfolgreichen Versuche der Kompensation. Goethe stellte gleichsam die Gesundheit und das harmonische Gleichgewicht dar, das in ihm

155 Vgl. die Hinweise in den Essays „Genie und Gesundheit“ (SW III, S. 254), „Der Aufbau der Persönlichkeit“ (SW III, S. 263), „Das Genieproblem“ (SW III, S. 283, 290), „Der deutsche Mensch“ (SW IV, S. 55–57), „Zucht und Zukunft“ (SW IV, S. 71), „Altern als Problem für Künstler“ (SW VI, S. 130), „Lebensweg eines Intellektualisten“ (SW IV, S. 159f.).

156 Kampmann: „Selbstinszenierung“, S. 255 f. Auch seine ästhetische Positionierung als Dichter steht in der Tradition von Nietzsches hierarchischem Elitediskurs.

157 Rost: „Meine Begegnungen“, S. 58.

158 Beispiel: Als Goethe im August 1831 einen Besucher fragte, was er von dem mächtigen Zeitereignis halte, alles sei in Gärung, und der Besucher mit Ausführungen über die Julirevolution antwortete, wandte sich Goethe indigniert und uninteressiert ab, denn er hatte an einen wissenschaftlichen Streit über die Entwicklungslehre gedacht. „Die neue literarische Saison“ (1931); SW III, S. 334.

als dem ‚Olympier‘ und idealen Dichterfürsten seit Generationen verehrt wird.¹⁵⁹

Schon in seinem Essay „Goethe und die Naturwissenschaften“ greift Benn dieses Argument auf, wenn er Goethes naturwissenschaftliche Arbeiten als „eines der Bändigungs motive dieser großen, in der Anlage sicher nahezu malignen Macht“ versteht.¹⁶⁰

Bei Goethe, dem Weimarer Minister, ist der Hang zur Selbststilisierung unübersehbar. In der Tat gibt es zahlreiche Berichte zeitgenössischer Besucher, die von Goethes Kälte und seinem förmlichen Auftreten enttäuscht waren. Benn wusste von Goethes ungerührter Haltung nach Empfang der Nachricht vom Tod seines Sohnes.¹⁶¹

Goethes Selbstinszenierung lässt sich soziologisch und psychologisch begründen.¹⁶² Die Erklärungen für Goethes ‚geheimderätlich‘-stolzes und zeremoniös-steifes Benehmen fallen unterschiedlich aus. Die einen halten es für eine Folge seiner Höfisierung, die andern für Herzenskälte, dritte für ein Zeichen seiner Verlegenheit und deuten es als Versuch, durch rituelles Verhalten darüber hinweg zu kommen. Als leitendes Prin-

159 Lange-Eichbaum: Genie, Irrsinn und Ruhm, S. 371.

160 SW III, S. 356.

161 Brief Oelzes an Benn vom 22.6.1948, BWBO II, Nr. 577, S. 345. Oelze erklärt diese Haltung folgendermaßen: „Zweifelloos war es bei Goethe ja eine echte Gleichgültigkeit gegenüber dem Persönlichen, Familiären, keine ‚Beherrschung‘; könnte man nicht sagen, dass der höchste Rang seinen Träger ausserhalb der biologischen Geschlechterfolge stellt, ausserhalb des Geschlechts überhaupt, ausserhalb des ‚Menschlichen‘, – ihn abstammungslos macht?“ Vgl. auch Oelzes Brief vom 18.7.1948 über Goethes Reserviertheit, das Kuriale, den eiskalten Formalismus, die Liebesunfähigkeit, BWBO II, Nr. 583, S. 353. Oelze zitiert im Brief vom 22.11.1953 auch Lavater, der über Goethe bemerkt: „So königlich schweigen und sprechen – wer kanns wie Er? .. So offen dem Einen, so bepanzert dem Anderen...“, BWBO IV, Nr. 1160, S. 242.

162 Goffman: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, S. 23–30. Fassade nennt Goffman „das standardisierte Ausdrucksrepertoire, das der Einzelne im Verlauf seiner Vorstellung bewußt oder unbewußt anwendet.“ Dazu gehören etwa die Räume, in denen sich der Einzelne bewegt, z. B. die Wohnung oder die Gegenden, in denen er sich mit Vorliebe aufhält. Die „persönliche Fassade“ umfasst Statussymbole, Kleidung, Geschlecht, Körperhaltung oder die Sprechweise. „Soziale Fassaden“ sind gesellschaftliche, mit einer bestimmten Rolle verknüpfte Erwartungsmuster – etwa feste Regeln, wie „man“ sich in dieser Gesellschaft zu verhalten hat.

zip von Goethes Weimarer Inszenierungsstrategie lässt sich der Wille erkennen, sich als bürgerlicher Aufsteiger in die Hofgesellschaft zu integrieren und mit seiner Schriftstellertätigkeit in Einklang zu bringen. Der feierliche Auftritt als ordengeschmückter Staatsminister, den er in Szene setzte, diente letzten Endes auch dem Zweck des Selbstschutzes und der Selbsthilfe.¹⁶³

Für Benn, der seit April 1935, als er die „aristokratische Form der Emigrierung“ in die „Reichswehr“ [sic!] wählte,¹⁶⁴ bei der Wehrmacht-Inspektion in Hannover als Oberstabsarzt tätig war, hatten die Uniform und der Rang des Majors eine ähnliche Funktion.¹⁶⁵ Privat machte er aus seiner Aversion gegen die Uniform kein Hehl, aber er nutzte sie zur Tarnung.¹⁶⁶ Gegenüber Oelze nannte er dieses Verhalten „Maske tragen“: „unsere Haltung, halb Rücksicht und halb Erkenntnis, verlangt, dass wir sie tragen, bis sie von selber fällt.“¹⁶⁷ Im Oktober 1935 bekennt er: „Gute Tarnung ist Handelsfreiheit nach Innen, sage ich mir, nur darauf kann es mir ankommen. Vollendete Höflichkeit – das hält doch alle ab zunahzukommen, nur daran liegt mir.“¹⁶⁸ Nicht unbedingt kompatibel mit den Höflichkeitsmaximen war allerdings der rabiate Kyniker Diogenes, mit dem er sich zuweilen verglich.¹⁶⁹ Doch gehören beide Facetten zu Benns formal höflichen Abriegelungsmanövern. In seiner Autobiographie „Doppelleben“ (1950) hat er diese seine Distanzhaltung zusammenfassend charakterisiert:

Unterhaltlich bin ich kein Matador, ging nie auf Fêten, nicht aus Ablehnung, sondern aus einem physiologischen Grunde, der mein

163 Grimm: „Goethes Selbstinszenierungen“, S. 13–30, hier S. 23. Erweiterte Internet-Fassung http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/selbstinszenierung_grimm.pdf (eingestellt am 1.5.2012).

164 Brief Benns vom 18.11.1934, BWBO I, Nr. 16, S. 32.

165 Lethen: Sound der Väter, S. 187.

166 Brief Benns vom 7.10.1935, BWBO I, Nr. 49, S. 75 („Die Uniform bekommt mir nicht.“); Brief Benns vom 11.10.1935, BWBO I, Nr. 52, S. 78 („Auch ich bin nicht glücklich in der Uniform! Seit ich sie trage, ist mir mies.“); Brief Benns vom 21.10.1935, BWBO I, Nr. 54, S. 82 („Ich mag die Uniform *absolut nicht*. Bin völlig unglücklich darin.“).

167 Brief Benns vom 13.8.1939, BWBO I, Nr. 263, S. 294.

168 Brief Benns vom 21.10.1935, BWBO I, Nr. 54, S. 81. Vgl. zur Höflichkeit auch Lethen: Sound der Väter, S. 196. Vgl. „Weinhaus Wolf“, SW IV, S. 219.

169 Lethen: Sound der Väter, S. 230.

ganzes Leben so beherrschte, daß ich ihn erwähne: eine Müdigkeit von hohen Graden, eine geirnlische Schwere innerer und äußerer Art, die ich geradezu als Widerstand gegen Eindrücke bezeichnen muß – ich versuchte es mit allen Mitteln zu bekämpfen, aber meistens vergeblich. Ich lebte also so dahin in Wohnungen mäßigen bis mittleren Grades ohne viel Verbindungen [...].¹⁷⁰

Unzweifelhaft ist es eine Schutzfunktion, die der Distanzhaltung bei Goethe und bei Benn zukommt.¹⁷¹ Dennoch hatte Benns Distanziertheit andere Gründe. Die in einem Nebensatz gegenüber Elinor Büller hingeworfene Bemerkung „Ich mag kein Untergebener sein, aber ich möchte auch nicht an der Spitze sein“¹⁷² macht diesen ganz von Innen her kommenden Wunsch nach Abstand klar sichtbar. Bei Benn liegt außer der biogenen Verfasstheit eine ästhetische Voreinstellung und eine politische Notwendigkeit zugrunde, die ihn geradezu in die Isolation zwangen: Der Habitus des elitären Künstlers, des gezeichneten ‚tiefen Ichs‘ einerseits, die politische Verfemtheit andererseits. Das erste war eine Grundeinstellung, das zweite transitorisch.

Rein mengenmäßig finden sich die häufigsten und intensivsten Distanz-Verlautbarungen in den ersten Jahren des Dritten Reiches, als Benn sich in die Isolierung zurückzog. Es war gewiss kein Zufall, dass hier das Thema Abgrenzung, ja Abschottung in den Vordergrund rückte und Benn bei seinen Abgrenzungsversuchen nach Mustern und Vorbildern Ausschau hielt. Verständlich, dass Benn in der Isolation des Dritten Reiches sich in die Welt der Kunst flüchtete. Auch hier diente Goethe als Vorbild. Gegenüber dem publicitybewussten Thomas Mann hält Benn

170 „Doppelleben“, SW IV, S. 174. Zur Befindlichkeit vgl. das Gedicht „Hör zu“, SWS II, S. 171.

171 Brief Benns vom 21.10.1935, BWBO I, Nr. 54, S. 82; dazu Meyer: „Lyrische Tradition“, S. 192. Vgl. SWS I, S. 219, wo er sich selbst gegenüber den journalistischen Schriftstellern als „reservierten Typ“ abgrenzt. Benn zitiert im Brief vom 14.8.1936 einen Beleg zu Goethes Unnahbarkeit: „Goethe wurde in Berlin ins Schloss Bellevue zum Prinzen Ferdinand eingeladen, bei welcher Gelegenheit er dem Hofmarschall Graf Lehndorff durch seine Zurückhaltung unangenehm auffiel. Sein Urteil über G. lautete: ‚sobald man diese Art Gelehrten in den engeren Zirkel zulässt, werden sie unerträglich durch ihren Stolz.‘“ BWBO I, Nr. 155, S. 194.

172 Brief Benns vom 22.1.1937, BB, S. 163.

fest: „Goethe ging anders vor, er plapperte nicht in allen Hotelhallen und gab nicht sein tägliches Interview. Er lebte sehr für sich.“¹⁷³ So ließe sich Benns Apotheose des Schweigens als Entsprechung zu Goethes Alters-Maxime der Entsagung deuten. Seine „ganz auf die innere Wirklichkeit zurückgezogen[e]“, „äußerlich so schwierige Existenz“¹⁷⁴ ist nach dem „Prinzip des Artistischen“ organisiert.¹⁷⁵

Während Goethe an ein Prinzip dynamischer Evolution glaubte und das Ideal „Persönlichkeit“ pflegte, machte Benn einen radikalen Schnitt zwischen der Welt der vergänglichen Geschichte, der Politik, des Alltags auf der einen Seite und der unvergänglichen Welt des Geistes und der Kunst auf der anderen Seite. Nur für sie lohnte es sich zu leben, für diese letzte metaphysische Tätigkeit des Menschen in einer entgötterten und sinnlosen Welt.¹⁷⁶ Er sehe, schreibt er im Dezember 1931 an Marte Loyson, „daß die Religionen der Götter zu nichte gehn, während der Sozialismus längst nicht alle Tränen trocknet, und daß *nur* die Kunst bestehen bleibt als die eigentliche Aufgabe des Lebens, seine Idealität, seine metaphysische Tätigkeit, zu der es uns verpflichtet.“¹⁷⁷ Das „tiefe Ich“ – und das ist immer ein leidendes, ein versehrtes Ich –, dem „Wahn der Wirklichkeiten“ entfremdet, existiert in einer Seinsschicht jenseits historischer Ober-

173 Benn: „Thomas Mann“, SW VII/2, S. 167. Vgl. Kampmann: „Selbstinszenierung“, S. 257 f.

174 Brief an Käte von Porada, vom 3.11.1933, in: Gottfried Benn. Den Traum alleine tragen, S. 143.

175 Ebd., S. 126, Brief Benns vom 20.7.1933.

176 „Lebensweg“, SW IV, S. 185, S. 195 f. Vgl. Hof: Gottfried Benn, S. 402. Die Entgegensetzung von Sein und Werden, Geist und Geschichte findet sich in Julius Evolas dem faschistischen Elitedenken des frühen 20. Jahrhunderts verpflichteten Buch „Erhebung gegen die moderne Welt“ (1929), das Benn stark beeinflusst hat. Vgl. seinen Essay „Sein und Werden“, SW 4, S. 202–212. Im Übrigen hat sich Benn bereits im Brief vom 28.7.1936 gegenüber Oelze die Hierarchie zwischen Werden und Sein angezweifelt: „Warum *gilt* eigentlich der Begriff des Unaufhörlichen, des Werdens, der *Verwandlung* als der höhere gegenüber dem Erstarrten u. dem Sein? Goethe war doch entschieden das Erstere, die Olympischen Götter aber das Zweite. Da *wurde* nichts, die *waren*. Eigentlich ist doch das Ruhende, das keine laute Äusserung mehr von sich giebt, keines lauten Zeichens des Lebens mehr bedarf, das Weitere.“ BWBO I, Nr. 149, S. 189.

177 Brief vom 28.12.1931, zit. nach Hof: Gottfried Benn, S. 276.

flächenwandlungen und geschwätzig-verräterischer Worte.¹⁷⁸ Und es verwundert auch nicht, dass in Benns so melancholischer Kunst neben dem Motiv des Schweigens auch das Motiv des Alleinseins, der Einsamkeit, der Trauer, des Verzichts so häufig begegnet.¹⁷⁹ Das 1951 entstandene Gedicht „Verhülle dich“ legt beredtes Zeugnis für die Abriegelungsstrategie ab. In seinen späten Jahren entwickelt Benn das Ideal des Ptolemäers, der sich aus dem Weltgeschehen zurückzieht im Zeichen des „Ohne mich“.¹⁸⁰ Auch der „Radardenker“ ist Ausdruck der „statischen Existenz“ und strikte Konsequenz seiner bitteren Erfahrungen im Dritten Reich. Das Sich-Entziehen und das radikale Aussteigen, die Verweigerung jeglichen Engagements und die Absage an die Welt des Handelns sind Symptome dieser letztlich negativ definierten Lebensform. Den Idealen des Handelns, Strebens und Tuns stellt er das Stille-Stehen, das Ruhen, das Nicht-Handeln, der Entwicklung das Sein entgegen. Laotse wird zum Gegenpol von Goethe. Dieser steht für Handeln und Tätigsein, jener für Abwarten und Nicht-Tun.¹⁸¹ Dem jungen Thilo Koch gibt er 1950 zwei Lebensweisheiten auf den Weg: „Das Abwartende pflegen und das Auswirkenlassen des Seins“ und „Sich abfinden und gelegentlich auf Wasser sehn“.¹⁸² Die erste ist ein Spruch Laotses¹⁸³, die zweite stammt aus dem „Ptolemäer“¹⁸⁴. Beide zielen auf Abgrenzung und Distanz. Fernöstliche Weisheit verbündet sich mit westlicher Erfahrung. „Entwicklungsfremd-

178 Hof: Gottfried Benn, S. 221. Das „tiefe Ich“ im Gedicht „Abschied“, SW I, S. 221.

179 Dazu Meyer: „Kreative Subjektivität“, S. 180 ff.

180 Decker: Gottfried Benn, S. 380.

181 Zu Laotse, den er mit Goethe und Nietzsche in einer Reihe stellt, vgl. Benns Brief vom 11.12.1938, BWBO I, Nr. 246, S. 276. Der Trennungsstrich „verläuft zwischen Asien u. Europa, zwischen Gandhi u. Himmler, aber auch zwischen Goethe und Laotse, nämlich zwischen handeln u. schweigen.“ Vgl. Benns Brief vom 15.7.1939, BWBO I, Nr. 259, S. 289; Brief Benns vom 19.2.1946, BWBO II, Nr. 428, S. 122; vgl. die Beilage zum Brief Oelzes vom 18.10.1950, BWBO III, Nr. 880, S. 359.

182 Die zitierte Briefstelle lautet komplett: „Das Abwartende pflegen und das Auswirkenlassen des Seins“, dies mein so geliebtes Wort von Laotse, nehmen Sie in sich auf. Oder wie der ‚Ptolemäer‘ sagt: ‚sich abfinden und gelegentlich auf Wasser sehn.‘“ Zit. nach Lethen: Sound der Väter, S. 270, Brief Benns an Thilo Koch vom 12.10.1950.

183 Zit. nach dem Essay „Zum Thema Geschichte“ (entstanden um 1943), SW IV, S. 288; vgl. „Lebensweg eines Intellektualisten“ (1934), SW IV, S. 197.

184 „Der Ptolemäer“, SW V, S. 54.

heit / ist die Tiefe des Weisen“ heißt es lapidar-programmatisch und anti-goethisch in den „Statischen Gedichten“.¹⁸⁵

Dass Benns späte Popularität sich auch seinen öffentlichen Auftritten und seiner medialen Präsenz verdankt, gehört zu den Paradoxien seiner Existenz. In der Tat verkam das Image von der selbstgewählten Isolierung des Künstlers in den fünfziger Jahren, in denen er seinen Ruhm durchaus genoss, zu einer Pose, der die Authentizität abhanden gekommen war.¹⁸⁶ Das manifestierte sich auch in seinen Lesungen. Goethe war ein begeisterter Deklamator eigener und fremder Dichtungen. Benns Lesungen sind nicht Deklamation, eher Lautwerdungen des Schweigens, das Benn als höchstes Wissen um das Sein und als Ausdruck des isolierten Ichs galt.¹⁸⁷ Eigentlich – so befand Benn selbst – sollten diese Gedichte überhaupt nicht vorgetragen werden. Schweigend sollte sich der Leser darüber beugen.¹⁸⁸

Produktive Rezeption am Beispiel einer Goethe-Kontrafaktur

Für Benn, den Ausdruckskünstler, stand das formvollendete Gedicht im Zentrum. Deshalb sind die Gedichte, in denen Benn dem „Mann der Kunst“ seine Reverenz erweist, die wichtigsten Manifestationen seiner Auseinandersetzung mit Goethe. Diese sogenannte „produktive Rezeption“ umfasst Gedichte, in denen Benn direkt Bezug nimmt auf einzelne Goethe-Gedichte, also gezielte Repliken, umbildende Wiederaufnahmen Goethescher Themen,¹⁸⁹ dann Gedichte mit intertextuellen Bezügen, die einzelne Bilder und Metaphern aufgreifen, Zitate und Anspielungen enthalten oder sich an metrischen und strophischen Formen orientieren.

185 SW I, S. 224.

186 Kampmann: „Selbstinszenierung“, S. 266 f.

187 SW I, S. 279.

188 Grimm: „Gottfried Benns Vers- und Vortragskunst“, S. 140–142, hier S. 71.

189 Zahlreiche Gedichte Benns weisen Korrespondenzen zu Goetheschen Gedichten auf. Das reicht von Einzelmotiven, sprachlichen Anklängen oder Übernahme von Metaphern, über ‚gegenbildliche‘ Kontrafakturen bis zu semantischen Analogien. Etwa in den „Gedichten über das Motiv Schweigen. (Divan; Entsagung). Meyer: Lyrische Tradition, S. 193–196, listet eine Reihe von motivischen Anklängen auf.

Bereits in den überlieferten Jugendgedichten finden sich Spuren von Goethes Einfluss.¹⁹⁰ In den dreißiger Jahren verstärken sich die Bezugnahmen unübersehbar. Einige Gedichte korrespondieren bestimmten Gedichten Goethes. So greift Benn im 1936 entstandenen Gedicht „Wer allein ist“ Goethes Maxime „Stirb und Werde“ aus dem Gedicht „Selige Sehnsucht“ auf und stellt ihr das Ideal der „formstillen Vollendung“ entgegen: Statik contra Evolution.¹⁹¹ Weitere Entsprechungen gibt es im Gedicht „Der Sänger“ von 1925 und Goethes gleichnamiger Ballade, sowie zwischen Benns Gedicht „Auf deine Lider senk ich Schlummer“ von 1936 und Goethes Divan-Gedicht „Hochbild“. Benns „Gedichte“ betitelter Poem von 1941, das mit dem Vers „Im Namen dessen, der die Stunden spendet“ beginnt¹⁹², bezieht sich auf Goethes „Prooemion“ mit den berühmten Anfangsversen „Im Namen dessen, der Sich selbst erschuf“.¹⁹³ findet seine Korrespondenz in. Auch in Benns Spätphase finden sich noch Anklänge; so sind einige an Ursula Ziebarth gerichtete Gedichte an Liebesgedichte Goethes angelehnt. Benns Gedicht „Olympisch“ korrespondiert Goethes Divan-Gedicht „In tausend Formen magst du dich verstecken“¹⁹⁴; das bekannte, Charlotte von Stein gewidmete Goethe-Gedicht „Warum gabst du uns die tiefen Blicke“ findet Widerhall in Benns Gedichten „Zwei Träume“¹⁹⁵ und „Das sind doch Menschen“.¹⁹⁶

Das von Theo Meyer in Benns Repliken „Gegenbildlichkeit“ genannte Gestaltungsprinzip¹⁹⁷ muss ergänzt werden. Zuweilen verwendet Benn die gleichen Bilder, sie haben jedoch einen abweichenden oder entgegengesetzten Sinn. Hier kann man von einer semantischen Verkehrung sprechen oder von „Gegensinn“. Über solche direkten Bezugnahmen hinaus gibt es auch eine allgemeine Korrespondenz, die sich auf die Tiefenstruktur bezieht, thematisch einerseits, formal andererseits. Dazu gehören inhaltliche Motive wie Schweigen und Entsagung, oder Formelemente

190 Hanna: Benns (un)heimlicher Dialog, S. 33–48.

191 Hanna: „Spiegelungen Goethes“, S. 41; Meyer: „Lyrische Tradition“, S. 191; Meyer: „Goethe-Rezeption“, S. 113.

192 SW I, S. 186; dazu Meyer: „Lyrische Tradition“, S. 193 f.

193 Proömion, in: Johann Wolfgang Goethe: Gedichte 1800–1832, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a. M. 1988 (Sämtliche Werke, Bd. 2), S. 489 f.

194 SW I, S. 293; Hof: Gottfried Benn, S. 435.

195 SW I, S. 302; Hof: Gottfried Benn, S. 435.

196 SW I, S. 315.

197 Meyer: „Lyrische Tradition“, S. 194–196.

aus Wortschatz, Satzbau und Metrum. Benn nähert sich in der Spätlyrik dem von Goethe im „Divan“ gepflegten lakonischen Stil. Nicht zufällig. Von besonderem Interesse sind dabei die Divan-Gedichte, die weniger von Naturanschauung geprägt sind als von sinnschwerer Symbolik.

Mit den „Statischen Gedichten“ feierte Benn 1949 eine triumphale Rückkehr auf die deutsche Literaturbühne. Den Begriff „statisch“ wählte Benn, weil er seiner „inneren ästhetischen und moralischen Lage“, aber auch „der formalen Methode“ der Gedichte entsprach und weil er „in die Richtung des Anti-Dynamischen“ verwies. So verlaute Bann im November 1947 an den Verleger Peter Schifferli. Und er fährt fort: Statik heiße „Rückzug auf Maß und Form“, heiße auch „Zweifel an Entwicklung“, heiße „Resignation“ und sei „anti-faustisch“.¹⁹⁸ Dies ist eine klare Absage an Goethes Entwicklungsdenken, wobei er paradoxerweise Goethe als „oberste Instanz“ zitiert: „vergebens werden ungebundene Geister nach der Vollendung reiner Höhe streben.“

In seinem 1955 gehaltenen Vortrag „Soll die Dichtung das Leben bessern?“ hat Bann die nach seiner Meinung vollkommensten und schönsten Gedichte Goethes benannt.¹⁹⁹ Nämlich „Warum gabst du uns die tiefen Blicke?“, das „Parzenlied“ und „Nachtgesang“.²⁰⁰ Schon im Februar 1954 schrieb er seinem Verleger Max Niedermayer, er habe Walter Lenig, dem Redakteur von Niedermayers Anthologie „Verse der Liebe“²⁰¹, mitgeteilt, dass er Goethes Gedicht „Nachtgesang“ genannt hätte. Lenig freilich habe erwidert, „Nachtgesang“ sei kein Liebesgedicht, eher „eine Träumerei, ein Dämmerungslied, ein ‚Phanodormgedicht‘“. Und er fährt fort:

Das ist in der Tat nicht ganz von der Hand zu weisen. Das Du im Gedicht ist durchaus zweideutig, es ist keineswegs immer an eine andere Person gerichtet. Der lyrische Prozess teilt sich vielfach in 1) einen dichtenden und einen 2) sich selbst anredenden, andichten-den Faktor – dies ist dann der Partner. Zwischen diesen beiden spielt

198 Dichter über ihre Dichtungen. Gottfried Benn, hg. von Edgar Lohner, S. 92 f.

199 Benns Goethe-Liebblingsgedichte; SW VI, S. 237.

200 SW VI, S. 97, Umfrage „3 Liebblingsgedichte“, von 1953, wo er von Goethe die Hymne „An die Parzen“ nennt. Vgl. SW VI, S. 237.

201 Max Niedermayer (Hg.): Verse der Liebe, Wiesbaden: Limes-Verlag 1954.

das Gedicht. Daher ist es durchaus möglich, dass trotz des Du nicht die Liebe der Ursprung des Gedichts war, sondern ein neues Erlebnis des monologischen lyrischen Ich.²⁰²

Kurze Zeit später hatte Oelze in Niedermayers Anthologie „Verse der Liebe“ geblättert und Benn darauf aufmerksam gemacht, „daß der wunderbare ‚Nachtgesang‘ Goethe’s die zum Teil wörtliche Nachbildung eines italienischen Liedes ist: ‚Dormi, che voui [sic!] di piu?‘ Also auf die ‚Erfindung‘, den ‚Inhalt‘, kommt es wenig an, viel aber auf das, was eine grosse Hand damit macht.“²⁰³ Oelze wusste nicht, dass Benn sich bereits viel früher mit Goethes Gedicht beschäftigt, es gewissermaßen einer poetischen Antwort gewürdigt hatte.

∪ – ∪ – ∪ – ∪
 – ∪ ∪ – ∪ –
 ∪ – ∪ – ∪ – ∪
 – ∪ ∪ – ∪ –

Nachtgesang

O gib vom weichen Pfühle,
 Träumend, ein halb Gehör!
 Bei meinem Saitenspiele
 Schlafe! was willst du mehr?

Bei meinem Saitenspiele
 Segnet der Sterne Heer
 Die ewigen Gefühle;
 Schlafe! was willst du mehr?

Die ewigen Gefühle
 Heben mich, hoch und hehr,
 Aus irdischem Gewühle;
 Schlafe! was willst du mehr?

202 Brief vom 10.2.1954, in: Gottfried Benn. Briefe an den Limes-Verlag 1948–1956, S. 153.

203 BWBO IV, Nr. 1200, S. 274, Anlage zum Brief vom 30.5.1954.

Vom irdischen Gewühle
Trennst du mich nur zu sehr,
Bannst mich in diese Kühle;
Schlafe! was willst du mehr?

Bannst mich in diese Kühle,
Gibst nur im Traum Gehör.
Ach, auf dem weichen Pfühle
Schlafe! was willst du mehr?²⁰⁴

Vorlage Goethes ist ein italienisches Liebeslied, das er vielleicht in Italien kennen gelernt hatte oder durch Johann Friedrich Reichardts Vertonung darauf aufmerksam gemacht wurde.²⁰⁵ Das metrische Muster hat Goethe vom italienischen Original übernommen: Jambisch dreihebige Kreuzreimstropfen mit abwechselnd weiblicher und männlicher Endung, wobei die Verse 2 und 4 mit einer Betonungsumkehrung (bzw. schwebenden Betonung) beginnen.

Das eigentlich Interessante ist jedoch die Syntax, deren Bauprinzip die Wiederaufnahme und Fortführung ist. Der jeweils dritte Vers wird in der folgenden Strophe zum Anfangsvers, so dass sich im Vollzug eine Kettenstruktur und im Blick auf das ganze Gedicht eine Kreis- oder Ringform ergibt. Der vierte Vers jeder Strophe ist identisch und dient gleichsam als Refrain. Ein kontinuierlicher Wechsel von Dynamik und Statik bestimmt den Bauplan des Gedichts. Es ist ein recht manieriertes Gedicht, das denn auch zu zahlreichen Parodien herausgefordert hat.²⁰⁶ Inhaltlich verfeinert Goethe die in der Boccaccio-Tradition stehenden erotischen Anspielungen des Originals, das eine baldige Erfüllung des Liebeswunsches erhofft. Goethes Gedicht ist ein Schlummerlied und zugleich ein Lobpreis der innigen Liebesgefühle, die den Sänger aus dem irdischen Leben hinausheben auf eine meta-irdische Ebene. Tatsächlich aber erhört die Geliebte den Sänger nicht, sie bannt ihn in die Kühle, verweigert ihm die irdische Erfüllung.

204 „Nachtgesang“ wurde erstmal 1804 gedruckt. Johann Wolfgang Goethe: Gedichte, S. 58 f.

205 Hörisch: „Schlafe! Was willst du mehr?“ S. 51, auch: <https://www.nzz.ch/article7UTQG-1.512694>.

206 Etwa von Eichendorff, Heine und Herwegh. Vgl. Goethe: Gedichte, S. 937.

lung.²⁰⁷ Das Gedicht ist – und darin besteht denn auch seine Pointe – die Transformation eines Liebesgedichts in eine Minneklage, wie man sie aus der Tradition des Petrarkismus kennt. Der Liebhaber beklagt das harte Herz der Geliebten, die ihn nur im Traum erhört. Man hat viel über den pathetischen Tonfall geschrieben; man sollte aber auch den mitschwingenden ironischen Duktus nicht unterschlagen, wie er jeder Minneklage innewohnt.

Wolfgang Butzlaff hat in seiner Analyse des Goetheschen Gedichts auf die kreisförmige Struktur hingewiesen und die formale Vollkommenheit dieses Gedichts betont. Es komme Benns Vorstellung vom absoluten Gedicht nahe.

Wenn Benn überhaupt die Berechtigung hatte, an irgendeinem Goethe-Gedicht die Vollendung des Dichters in sich selbst zu erkennen, dann an diesen fünf Strophen, diesem in sich selbst kreisenden Gebilde. Absolut bedeutet gleichzeitig ‚vollkommen‘ und ‚unbedingt‘, in diesem Sinne ist der ‚Nachtgesang‘ ein absolutes Gedicht.²⁰⁸

Norkowska greift diese Erläuterung auf, ohne weitere Bezüge in Benns Œuvre zu ermitteln.²⁰⁹ Tatsächlich aber gibt es in Benns lyrischem Werk eine formal exakte Entsprechung, die bisher noch niemandem aufgefallen ist. Das Gedicht ist ein für Benns Bearbeitungsmethode prototypisches Beispiel.

Sein Gedicht – das Typoskript ist auf den 3.1.1945 datiert²¹⁰ – bildet die verschnörkelte Struktur von Goethes „Nachtgesang“ nicht nach, wohl aber dessen Form: fünf Strophen mit je vier fast regelmäßigen jambischen Versen im Kreuzreim – allerdings ohne die belebende Akzentverschiebung der Goetheschen Vorlage.

```

  ♀   -   ♀   -   ♀   -   ♀
  ♀   -   ♀   -   ♀   -
  ♀   -   ♀   [-]   ♀   -   ♀
  ♀   -   ♀   -   ♀   -

```

207 Anders deutet dies Hörisch, nämlich als Schlummer nach dem erfüllten Liebesakt.

208 Butzlaff: „Benn und Goethe“, S. 228–230.

209 Norkowska: Ein vereinnahmter Klassiker, S. 253–256.

210 SW I, S. 474, gibt als Entstehungszeit an „Bis Ende 1944“.

O GIB –

Ach, hin zu deinem Munde,
du Tag vor Feiertag,
Sonnabendrosenstunde,
da man noch hoffen mag!

Der Fächer noch geschlossen,
das Horn noch nicht geleert,
das Licht noch nicht verflossen,
die Lust noch nicht gewährt!

O gib – du, vor Entartung
zu Ich und Weltverwehr,
die bebende Erwartung
der reinen Wiederkehr.

Kein Trennen, kein Verneinen
von Denken und Geschehn;
ein Wesens-Vereinen,
von Oxford und Athen,

kein Hochgefühl von Räumen
und auch Erlösung nicht,
nur Stunden, nur Träumen –
o gib dein Kerzenlicht.²¹¹

Auch Benn beschreibt eine Liebessituation. Indes wird nicht eine Geliebte angesprochen, sondern der personifizierte Tag: der Sonnabend, und zwar vor einem Feiertag. Leicht ironisch wird diese Zeit als „Rosenstunde“ apostrophiert, in der noch Hoffnung besteht – eben Hoffnung auf Liebeserfüllung. Dazu passen die Ausführungen der zweiten Strophe: Der Kühlung verbreitende Fächer ist noch geschlossen, das Trinkhorn noch nicht benutzt, das Tageslicht noch nicht gänzlich verflossen, die Stunde der Liebeserfüllung noch nicht vorbei. In der dritten Strophe wendet sich der Sprecher an dieses Du mit Goethes Wendung „o

211 SW I, S. 219.

gib“. Was soll gegeben werden? Der Sprecher bittet um „bebende Erwartung der reinen Wiederkehr“, und zwar, bevor der Sprecher zu einer verabsolutierten Ichzentriertheit und totalen Weltverweigerung abdriftet. Also um eine Erfahrung, die nicht einmalig bleiben, sondern sich wiederholen soll – eben um das Ich vor der extremen Isoliertheit und Weltnegation zu schützen. In dieser durch Harmonie gekennzeichneten Stunde – das ist der Inhalt der vierten Strophe – sollen auch Denken und Handeln bzw. Idee und Wirklichkeit, Geist und Geschichte zusammenfinden, so verschiedene Grundeinstellungen wie Oxford und Athen – Symbole für moderne und antike Gelehrsamkeit – zu einer Synthese gelangen. Diese Stunde muss nicht durch ein „Hochgefühl von Räumen“ im Sinne individueller Kulturräume ausgezeichnet sein,²¹² durch eine Überlegenheitsempfindung, wie sie den Höhepunkt einer kulturellen Entwicklung markieren kann, noch muss in ihr eine wie auch immer beschaffene Erlösung statthaben, wie monotheistische Religionen sie etwa in Aussicht stellen. An die Stelle solch hochgesteilter Erwartungen tritt der Wunsch nach der kurzen Spanne zwischen verlöschendem Tag und aufsteigender Nacht, den mit Träumen erfüllten Stunden. Darum die Benennung des dafür stehenden Symbols: der lichtpendenden Kerze.

Benn liefert eine Kontrafaktur des Goetheschen Gedichts, eine „gegenbildliche“ Lesart oder eine semantische Verkehrung. Man könnte auch dieses Gegengedicht subversiv nennen, wie die meisten anderen auf diese Art kunstvoll angefertigten Goethe-Variationen. Es unterläuft die Goethesche Semantik und liefert einen Gegentext, der Goethes ‚Stunde verweigerter Erfüllung‘ eine ‚Stunde erhoffter Erfüllung‘ entgegenhält.

Insgesamt lässt sich konstatieren, dass sich Goethes Einfluss in den regelmäßigen Reimgedichten Benns findet; seine freien reimlosen Parlandogedichte weisen dagegen keine formalen Übereinstimmungen mit Goethes Gedichten auf. Die Zeitgenossen schätzten vor allem die gereim-

212 Im Sinne etwa von Oswald Spenglers morphologisch-biologischer Geschichtsbetrachtung, der acht große Kulturkreise unterscheidet. Benn hat Spenglers Hauptwerk „Der Untergang des Abendlandes“ geschätzt. Eine andere Lesart wäre die Analogiesetzung zu Goethes Divan-Gedicht „Hochbild“, in dem von „heitre Räumen“ die Rede ist, in denen der Sonnengott Helios waltet. Vgl. Hanna: Spiegelungen Goethes, S. 214–226.

ten Weltanschauungs- und Befindlichkeits-Gedichte,²¹³ heute sieht man eher in den „journalistischen“²¹⁴ Gedichten das zukunftsweisende Potential von Benns Lyrik.

Eine bemerkenswerte Ausnahme findet sich im Nachlass – ein Gedicht, das auf Goethes freirhythmische Hymne „Das Göttliche“ deutlich Bezug nimmt. Von drei Strophen hier die erste.

Edel sei der Mensch
Hilfreich und gut
solang es die Verhältnisse erlauben
aber sofern ein Umschwung eintritt
aber das ist der Mensch
32 Lustmorde
gut Essen u Trinken
u nachts ein gesunder Schlaf.²¹⁵

Das ist schneidend ironisch und bitter zugleich. Goethes humanistischer Optimismus ist fern gerückt, ist eine Utopie, ein Traumgebilde. Das Fragment entstammt der Zeit um 1930; fast wortwörtlich hat er die erste Strophe 1931 in sein Oratorium „Das Unaufhörliche“ einmontiert. In seiner provokativen Gegengesinnung zeigt es die abgrundtiefe Distanz zwischen beiden Dichtern. Auch diese scharf gezogene Trennungslinie gehört zu Benns Goethebild.

Wollte man die Beziehung Benns zu Goethe knapp charakterisieren, so bietet sich die Formel „Nähe in der Ferne“ an. Sie entstammt dem Goethedgedicht „Nähe des Geliebten“, in dem es heißt: „Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne, Du bist mir nah!“ Die Ferne bezieht sich auf eine

213 Die verbreitete, von Erwin Laaths herausgegebene Gedichtanthologie „Das Gedicht. Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart“, München 1951, enthält nur gereimte Gedichte Benns.

214 Brief Benns an Ursula Ziebarth vom 12.3.1955, in: Hernach. Gottfried Benns Briefe an Ursula Ziebarth, S. 274: „[...] ich habe ja seit langem solche Abneigung gegen das idealistische, erhabene, seraphische Gedicht (Carossa, Binding, Bergengruen, Stadler, Schnack, Weinheber), dass ich immer ein Nicht-Gedicht dagegen hauen muss. Also die journalistischen Gedichte meiner letzten Periode.“

215 Überliefert in Arbeitsheft 1, S. 29, SW II, S. 184.

räumliche Trennung, die Nähe stellt sich in Gedanken und Gefühlen dar, überwindet so die Entfernung.²¹⁶ In Bezug auf das Verhältnis Gottfried Benns zu Goethe ist allerdings von einer zeitlichen Entfernung die Rede, aber auch von einer mentalen, einer sozialen und einer geistigen Ferne.

Benn selbst hat die zeitliche Distanz mehrfach festgestellt und zwischen einer Zeit bis Goethe und einer Zeit nach Goethe unterschieden.²¹⁷ Benns Gegenwart ist durch Nietzsches Erkenntnis, dass die Welt der Götter tot sei, von Goethes Zeitalter definitiv geschieden. Mit Nietzsche beginnt der Nihilismus der Moderne. Freilich sieht Benn Goethe durchaus ambivalent. Einerseits ist er der Vertreter eines historisch gewordenen pantheistischen Weltbildes, in dem Mensch und Natur eine Einheit bilden. Andererseits ist Goethe auch Vorläufer der entgötterten Moderne und als solcher, überspitzt formuliert, ein früher Nihilist.²¹⁸ Insofern ist der Begriff der Inszenierung durchaus angebracht, weil Goethe offenbar der Umwelt eine Maske zeigte, hinter der er seine inneren Kämpfe und Zweifel verbarg. Jedenfalls entfernt sich Benns Goethebild deutlich vom gängigen Bild des Olympiers, wie er in Literaturgeschichte und Biographie des 19. Jahrhunderts gezeichnet wurde. Überhaupt ist bei Benns Konstrukt eines Goethebildes immer nach der Funktion zu fragen, die Goethe für Benn jeweils hatte. In geistesgeschichtlicher Hinsicht figuriert Goethe als Nietzsches Antipode,²¹⁹ doch Benn setzt ihn ganz subjektiv immer in Beziehung zur eigenen persönlichen und gesellschaftlichen Befindlichkeit. Dabei ist unübersehbar, dass er sich im Laufe der

216 Vgl. Glassen: „Nähe in der Ferne“, eine Goethesche Lebensformel im Kontext seiner Begegnung mit Hafiz, in: <http://spektrum.irankultur.com/wp-content/uploads/2013/05/Nähe-in-der-Ferne-eine-Goethesche-Lebensformel-im-Kontext-seiner-Begegnung-mit-Hafiz.pdf>, S. 62 f. Glassen bezieht sich auf die in den Tag- und Jahresheften formulierte Maxime Goethes: „Hier muss ich noch einer Eigenthümlichkeit meiner Handlungsweise gedenken. Wie sich in der politischen Welt irgend ein ungeheueres Bedrohliches hervorthat, so warf ich mich eigensinnig in das Entfernteste“. Tag- und Jahresheft 1813, WA I 36, S. 85.

217 „Nach dem Nihilismus“, SW III, S. 395; vgl. „Soll die Dichtung das Leben bessern?“, SW VI, S. 238.

218 Benn registriert einen „Realitätszerfall seit Goethe“. „Es ist die durch die analytischen Naturwissenschaften, die Evolutionstheorie und Nietzsche bewirkte Auflösung des traditionellen Weltbildes, des Naturgefühls, der emotionalen Einheit von Ich und Welt im Erleben der Natur, was Benn ins Blickfeld rückt.“ Meyer: „Goethe-Rezeption“, S. 113.

219 Kaußen: Spaltungen, S. 102–107.

Jahre dem späten Goethe zugewandt hat. Sein Briefpartner F. W. Oelze – so hat Benn gegenüber seinem Verleger bekannt – „möchte mich immer auf der Linie Edelgesinnung und alter Goethe haben.“²²⁰ Benn hat mehrfach Goethe als „olympischen (Ur)Großvater“ bezeichnet; er ironisiert damit auch ein wenig die verehrende Haltung, die Oelze dem Weimarer Dichterfürsten entgegengebracht hat.

War Goethe bereits für Benn in weite Ferne entrückt, so erscheint uns heute dieser Abstand noch größer, denn unser Abstand zur Epoche Gottfried Benns ist ebenfalls gewachsen. Aus einem Zeitgenossen wurde auch Benn zu einer historischen Figur. Das Lesepublikum teilt nicht mehr die Verstrickungen des Dritten Reiches und die Leiderfahrungen des Weltkriegs. Haften bleibt letztlich der Eindruck einer schwierigen künstlerischen Annäherung über Zeiten und Unterschiede hinweg, einer Bemühung, der sich immerhin einige der schönsten Gedichte verdanken, die uns Benn hinterlassen hat.

220 Brief Benns an Niedermayer vom 1.1.1952, in: Gottfried Benn. Briefe an den Limes-Verlag 1948–1956, S. 124.

Benns Verskunst und Vortragspraxis

Im Rückblick erscheint Gottfried Benns Ruhm ziemlich maßlos. In den Diskussionen der fünfziger Jahre galten Brecht und Benn als gleichwertige Pole und zwar genau genommen als Gegenpole. Seither hat die Wertung des Dramatikers Brechts einigermaßen gelitten, er ist nicht mehr so präsent auf den Bühnen wie noch vor dreißig Jahren. Seine Reputation als Lyriker hingegen ist immer noch im Wachsen begriffen. Wie aber ist es um die Einschätzung seines Antipoden Benn bestellt? Lyrik ist zerbrechliche Ware, und die Gunst der Allgemeinheit hat sich ihr noch nie zugewendet.

Peter Rühmkorf hat in seinem Überblick „Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen“ zu Recht auf den Kontrast aufmerksam gemacht, dem Benn seine besondere Position verdankte. Gegenüber der „ins Weite und Breite“ wuchernden, sich „Beet und Blumentopf“ widmenden Naturlyrik, die sich allesamt der Ausmalung der „kleinen heilen Welt“ verschrieben hatte,²²¹ musste ein Lyriker wie Gottfried Benn als geistmächtigeres Kaliber erscheinen. Seine 1948/49 veröffentlichten beiden Bücher „Statische Gedichte“ und „Trunkene Flut“ und die essayistischen Schriften hätten „das nissenhüttenhafte Behelfsprogramm der Naturlyriker durch ein komplexes Theoriegebäude“ abgelöst. Benn sei der letzte Vertreter der von Frankreich ausgehenden *l'art pour l'art*-Konzeption gewesen, man habe im damaligen Deutschland vor allem seine Lehre von der reinen Kunst aufgenommen – auch dies eine Art Fluchtbewegung (wenn auch auf geistigerem Niveau als die Naturlyrik). Man habe damals nicht Benn den Provokateur, sondern den isolationistischen Ästheten aufs Schild gehoben, weil man glaubte, mit Benn „den Anschluß an eine eigene nationale Großstadt- und Bewußtseinspoesie zu finden“.²²² Der weiche und spannungslose Ästhetizismus eines Gedichts wie „Welle der Nacht“ habe das „schlemmerische Bedürfnis“ der Intelligentsia „nach Überhöhung“ befriedigt: „kandierte Romantik“, wie Rühmkorf urteilt, „nach dem gesamtgesellschaftlichen Geschmack des Restauratoriums, das La Paloma der intellektuellen Demimonde“. Rühmkorf kriti-

221 Rühmkorf: Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen, S. 256–288, hier S. 262.

222 Rühmkorf: Das lyrische Weltbild, S. 264.

siert hier in erster Linie die einseitige Benn-Rezeption der Nachkriegszeit, die Benns Plädoyer für Wirklichkeitsnähe bewusst unterschlagen hatte.

Benns großer und kaum zu erwartender Erfolg nach dem Krieg hat sich – dies geht aus den Äußerungen Rühmkorfs klar hervor – immer an dem großen Verskünstler, dem „Ausformer und Fürsprecher von absoluter Kunst“ orientiert.²²³ Benn galt in den fünfziger und sechziger Jahren als Virtuose des Verses. Dieses Faktum erlaubt denn auch – im Abstand eines halben Jahrhunderts – einen Blick auf seine lyrische Kunst selbst zu werfen.

Über Benns Stil wurde schon Vieles geschrieben.²²⁴ Aber erst im Jahre 2003 wurde eine Dissertation publiziert, die, bereits 1953 angefertigt, Benns gesamtes Werk unter den Aspekten Lexik, Syntax und Metaphorik exakt vermisst und, weil sie auch thematische Komplexe behandelt, in der Tat eine Art „Bestandsaufnahme“ vorlegt.²²⁵ Die folgenden Ausführungen handeln von all diesem nicht, auch nicht vom typischen Benn-Stil, dieser verführerischen Mischung aus Schnoddrigkeit und Melancholie; er widmet sich vielmehr der bisher wenig beachteten *rezitatorischen Präsentation*.²²⁶ Wenn man Benns Sätze aus dem Vortrag „Probleme der Lyrik“ über Kunst etwas weiter auslegt, gehört auch sie zur Kunstgestalt des Gedichtes.

223 Rühmkorf: Das lyrische Weltbild, S. 263.

224 Meyer: „Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn“; Lohner: Passion und Intellekt. Die Lyrik Gottfried Benns; Loose: Die Ästhetik Gottfried Benns.

225 Gehlhoff-Claes: Der lyrische Sprachstil Gottfried Benns, S. 12.

226 Wahrscheinlich denkt Benn bei seinen Ausführungen über die Form im Vortrag „Probleme der Lyrik“ nur an die sprachliche Form. „Ich verspreche mir nichts davon, tiefsinnig und langwierig über die Form zu sprechen. Form, isoliert, ist ein schwieriger Begriff. Aber die Form ist ja das Gedicht. Die Inhalte eines Gedichtes, sagen wir Trauer, panisches Gefühl, finale Strömungen, die hat ja jeder, das ist der menschliche Bestand, sein Besitz in mehr oder weniger vielfältigem und sublimem Ausmaß, aber Lyrik wird daraus nur, wenn es in eine Form gerät, die diesen Inhalt autochthon macht, ihn trägt, aus ihm mit Worten Faszination macht. Eine isolierte Form, eine Form an sich, gibt es ja gar nicht. Sie ist das Sein, der existentielle Auftrag des Künstlers, sein Ziel. In diesem Sinne ist wohl auch der Satz von Staiger aufzufassen: Form ist der höchste Inhalt.“ Probleme der Lyrik, SW VI, S. 9–44, hier S. 21.

Gewiss ist Benns provokativer Impetus, die auf Schock zielende Gebärde der Frühzeit, in den späteren Jahren einer eher resignativen und verhaltenen Trauermanier gewichen. Unverändert geblieben und durch die Erfahrungen des Dritten Reiches eher verstärkt wurde der ästhetisch-elitäre Anspruch, der, wie Benn wusste, nur in der Isolation aufrecht erhalten werden konnte – in einer „splendid isolation“, die monologische Kunst produzierte und sich nur widerwillig zum Dialog bereit erklärte. Und dennoch hat Benn sich zu öffentlichen Auftritten, zu Dichterlesungen *coram publico* oder im Rundfunk, durchgerungen.²²⁷ Wahrscheinlich kam das Medium Rundfunk Benns Zielvorstellungen einer monologischen Kunst entgegen. Dies würde auch die stattliche Zahl seiner Rundfunkaufnahmen erklären.

Das mittlerweile aus Archiven herausgegebene gesamte Hörwerk²²⁸ zeigt, in welchem Ausmaß Benn solche öffentliche Aufgaben wahrnahm. Zwei Aufnahmen stammen aus der Weimarer Republik, dann beginnt das große Schweigen, die eigentlichen Rundfunklesungen fanden in den Jahren 1948 bis 1956 statt. Benn hat außer Vorträgen, Rundfunkgesprächen und Interviews vor allem seine Gedichte und seine Prosa gelesen – und zwar verständlicherweise die Gedichte der mittleren und späteren Jahre, nicht die provozierenden der Frühzeit.

Im Zentrum der folgenden Beobachtungen steht das Verhältnis der geschriebenen und der gesprochenen Verse im Spätwerk, also das Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit. Benn als Sprecher seiner Texte dient dabei als Kronzeuge, gleichsam als „idealer Sprecher“ seiner Intentionen. In seinem Lesen manifestiert sich der von ihm intendierte Klang und Rhythmus – ob er ihn sprachlich, als Verssprache, tatsächlich adäquat gestaltet hat, bleibt zu fragen.

In der deutschen Lyrikgeschichte gibt es zwei große Traditionen von Formtypen: die volkstümlich-liedhafte und die elitär-artistische Dichtung.

Der erste Typus arbeitet mit metrisch variablen Versfüllungen, mit unregelmäßigen Tonsenkungen. Das auf Andreas Heusler zurückgehen-

227 Dazu Schärf: *Der Unberührbare*, S. 359 f.

228 Gottfried Benn: *Das Hörwerk 1928–56. Lyrik, Prosa, Essays, Vorträge, Hörspiele, Interviews, Rundfunkdiskussionen*. 10 CDs mit Beibuch. Hg. von Robert Galtz, Kurt Kreiler und Martin Weinmann. Frankfurt a. M. 2004.

de Taktsystem ist hier das adäquate Mess-System, weil es die Anzahl der Takte notiert, innerhalb der Takte jedoch eine große Variabilität zulässt. Kein Wunder, dass dieser Verstypus zur musikalischen Vertonung herausfordert. Hauptvertreter sind, außer den Verfassern der frühen anonymen Volkslieder, die von Herders Volkstümlichkeitsideal geprägten Dichter, der junge Goethe, die Romantiker, Heinrich Heine und seine Nachfolger, schließlich, als ein später Vertreter dieses melodischen Klangideals, Theodor Storm, der von lyrischen Gedichten liedhaften, von Empfindung erzeugten und „Stimmung“ bewirkenden Duktus verlangte: Melodie, Naturlaut und eigentümlichen Rhythmus, das echte „Tirili der Seele“.²²⁹

Der zweite Typus ist elitär, wendet sich vom Volk ab und vermeidet die Sangbarkeit. Weil die Verse hier metrisch invariabel sind, wird das Taktsystem diesen, oft auf die Antike zurückgehenden rigiden Versmaßen mit ihrer geregelten Folge von unbetonten und betonten Silben nicht gerecht. Solche Verse sind tendenziell unmusikalisch, sie wirken allein durch die Rezitation. Eine Vertonung würde ihnen keinen Gefallen erweisen, im Gegenteil, sie würde vom Konnex Wortform und Sinngehalt geradezu ablenken. Es handelt sich um die strengen romanischen Gedichtformen wie das Sonett, aber auch um die aus der Antike stammenden Odenmaße, wie sie von Klopstock und Hölderlin eingeführt und entwickelt wurden. Repräsentanten dieser strengen Form sind Klopstock und Hölderlin, Platen, C. F. Meyer und George.

Die sogenannten ‚freien Rhythmen‘ sind jüngerer Datums. In Deutschland wurden sie von Klopstock aus den Psalmen entwickelt; bei Herder, bei Goethe und Stolberg findet sich die Bezugnahme auf Pindar, der in Hölderlins Hymnendichtung explizites Vorbild des ‚dunklen‘ Stils wurde. Die vom Metrum unabhängigen Gebilde haben sich in der Moderne international durchgesetzt. Sie pendeln zwischen den Polen ‚freies Metrum‘ und Prosa. Und in der Tat hat sich seit Ezra Pound diese ‚rhythmierte Prosa‘, um eine etwas degoutierliche Formulierung von Alfred Andersch²³⁰ aufzugreifen, weitgehend durchgesetzt.

229 Theodor Storm – Paul Heyse: Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Bd. 3 (1882–1888). Hg. von Clifford Albrecht Bernd. Berlin 1974, S. 28.

230 Andersch selbst hat sich in einem Interview der „Stuttgarter Zeitung“ vom 23.4.1976 über die Technik und den Stil seines Gedichtes ausgelassen: „Ich stimme dem Programmdirektor des SWF in Baden-Baden vollkommen zu, der er-

In welche Tradition gehört Gottfried Benns lyrisches Werk? Man hat schon früh eine Zweiteilung seines lyrischen Œuvres konstatiert. Hier finden sich reimende und reimlose Gedichte in einem Verhältnis von 30 : 40; es überwiegen also die reimlosen Gedichte. Es gibt auch Gedichte, die an beiden Modellen teilhaben, sie enthalten nur einige Reimverse bei sonstiger Reimlosigkeit. Astrid Gehlhoff-Claes hat eruiert, dass bei den freien Versen der Satzfluss unabhängig von der Versordnung ist, während bei den metrisch geregelten und gereimten Versen sich eine Konvergenz von Vers und Satz findet.²³¹ In der späten Lyrik verhält es sich anders, wie Gehlhoff-Claes konstatiert:

Wenn Benn in seiner späteren Lyrik das Reimgedicht immer größere Geltung gewinnen läßt, so bedeutet das, daß ihm der Gewinn an Symmetrie, den das Reimgedicht darstellt, wichtiger ist als der Verlust an rhythmischer Bewegung, wie die großen ‚prosa‘-rhythmischen Gedichte in der frühen und zuweilen in der späteren Lyrik sie zeigen. [...] Die Wirkung des Reims, die auf der Erwartung und Erfüllung des Gleichklangs beruht, wird in der späteren Lyrik von Benn benutzt, um einen streng geordneten, symmetrischen Bau der Gedichte zu erreichen.²³²

Von der Struktur her gehören seine metrischen Reimgedichte zum ‚fließenden‘ und zum ‚schreitenden‘ Typus, um eine von Wolfgang Kayser geprägte Begrifflichkeit aufzugreifen.²³³

Der Blick auf Benns eigene metrische Verse zeigt, dass er über kein großes Formenarsenal verfügt. Charakterisieren – so Ivar Ivask 1971 –

klärt hat, es sei kein Gedicht. Es ist nur schwach rhythmisierte Prosa. Aber seit Ezra Pound besteht die Lyrik der ganzen Welt, die überhaupt in Frage kommt, aus schwach rhythmisierter Prosa. Ich glaube freilich, dass in dieser Form, wenn sie mir gelungen sein sollte, ein erheblicher Wirkungskoeffizient drinsteckt. Nämlich die Wirkungsweise von Kunst, die auf eine sehr merkwürdige Art ja doch unter die Haut geht. Das ist was anderes, als wenn man einen Artikel schreibt. Wenn ich irgendeinen auch noch so feurigen politischen Artikel geschrieben hätte, hätte die Sache nicht diese Wirkung erzielt. Während die sprachliche Form hier eine ganz harte Zustimmung oder Ablehnung provoziert.“

231 Gehlhoff-Claes: Der lyrische Sprachstil, S. 74.

232 Gehlhoff-Claes: Der lyrische Sprachstil, S. 150 f.

233 Kayser: Kleine deutsche Versschule, S. 111–118.

„formal die freien Rhythmen das Frühwerk und die elastische achtzeilige, oft daktylische Strophe die II. Phase, so ist das eigentlich Neue des Spätwerks eine Erweiterung der zwei- und dreifüßigen, jambischen Strophe.“²³⁴ Insgesamt ist sein Repertoire an Strophenformen eher beschränkt. Seine Reimgedichte sind auch in syntaktischer Hinsicht schlicht, sie sind häufig mit assoziativen parataktischen Reihungen gefüllt und sie weisen eine geringe syntaktische Spannung auf. Es mag sein, dass der Futurismus Benn zu seiner Aufwertung der Nomina, insbesondere der Substantive, geführt hat. So schreibt er: „Worte, Worte – Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug.“²³⁵

Zur Demonstration, wie Benn ein metrisches Reimgedicht vorträgt, fungiere das Gedicht „Du musst dir alles geben“ von 1936 in einer Aufnahme von 1956.²³⁶

Druckbild	Vortrag
DU MUSST DIR ALLES GEBEN	DU MUSST DIR ALLES GEBEN
Gib in dein Glück, dein Sterben, Traum und Ahnen getauscht, diese Stunde, ihr Werben ist so doldenverrauscht, Sichel und Sommermale aus den Fluren gelenkt, Krüge und Wasserschale süß und müde gesenkt.	Gib in dein Glück, dein Sterben, Traum und Ahnen getauscht, diese Stunde, / ihr Werben ist so doldenverrauscht, Sichel und Sommermale aus den Fluren gelenkt, / Krüge und Wasserschale süß und müde gesenkt. //

234 Ivask: Gottfried Benn als Lyriker, S. 128. Zu Metrum und Rhythmus in der achtzeiligen Reimstrophe vgl. Steinhagen: Die statischen Gedichte von Gottfried Benn, am Beispiel des Gedichtes „Quartär“, S. 185–203.

235 Benn: „Epilog und lyrisches Ich“, SW III, S. 133; vgl. Ridley: Gottfried Benn, S. 85. „Benns Satz weist auf seine Intention, durch montierte Nomina die Zeit aufzuheben und die Geschichte zu dekonstruieren.“

236 SW I, S. 127 f.; Das Hörwerk, CD 10, Nr. 17.

<p>Du mußt dir alles geben, Götter geben dir nicht, gib dir das leise Verschweben unter Rosen und Licht, was je an Himmeln blaute, gib dich in seinen Bann, höre die letzten Laute schweigend an.</p> <p>Warst du so sehr der Eine, hast das Dumpfe getan, ach, es zieht schon die reine stille gelöschte Bahn, ach, schon die Stunde, jene leichte im Spindellicht, die von Rocken und Lehne singend die Parze flicht.</p> <p>Warst du der große Verlasser, Tränen hingen dir an, und Tränen sind hartes Wasser, das über Steine rann, es ist alles vollendet, Tränen und Zürnen nicht, alles wogengeblendet dein in Rosen und Licht.</p> <p>Süße Stunde. O Altern! Schon das Wappen verschenkt: Stier unter Fackelhaltern und die Fackel gesenkt, nur von Stränden, von Liden, einem Orangenmeer tief in Schwärmen Sphingiden führen die Schatten her.</p>	<p>Du mußt dir alles geben, Götter geben dir nicht, / gib dir das leise Verschweben unter Rosen und Licht, / was je an Himmeln blaute, / gib dich in seinen Bann, / höre die letzten Laute schweigend an. //</p> <p>Warst du so sehr der Eine, hast das Dumpfe getan, ach, / es zieht schon die reine stille gelöschte Bahn, / ach, schon die Stunde, jene leichte im Spindellicht, / die von Rocken und Lehne singend die Parze flicht. //</p> <p>Warst du der große Verlasser, Tränen hingen dir an, und Tränen sind hartes Wasser, / das über Steine rann, / es ist alles vollendet, / Tränen und Zürnen nicht, / alles wogengeblendet dein in Rosen und Licht. //</p> <p>Süße Stunde. O Altern! / Schon das Wappen verschenkt: Stier unter Fackelhaltern / und die Fackel gesenkt, / nur von Stränden, von Liden, einem Orangenmeer tief in Schwärmen Sphingiden / führen die Schatten her. //</p>
--	--

Gabst dir alles alleine, gib dir das letzte Glück, nimm die Olivenhaine dir die Säulen zurück, ach, schon lösen sich Glieder und in dein letztes Gesicht steigen Boten hernieder ganz in Rosen und Licht.	Gabst dir alles alleine, gib dir das letzte Glück, / nimm die Olivenhaine dir die Säulen zurück, / ach, schon lösen sich Glieder und in dein letztes Gesicht / steigen Boten hernieder ganz in Rosen und Licht.
--	--

Es ist ein regelmäßiges, aus sechs gleichartigen Strophen gebautes Gedicht, wobei die Einzelstrophe aus acht Versen mit Kreuzreim besteht. Der einzelne Vers hat drei betonte Silben, dazwischen liegen ein oder zwei unbetonte Silben – also ein Gedicht, dessen kurze, abwechslungsreiche Versfüllung eigentlich lebhaftes Sprechen begünstigt.

Die Aufnahme belegt, dass Benn keine totale Konvergenz von Schriftlichkeit und Mündlichkeit anstrebt, doch bleibt das Druckbild infolge der Reimstruktur rekonstruierbar. Benns Vortrag freilich ist alles andere als lebhaft; er ist geradezu monoton, die Stimme bleibt unbewegt und musikalisch immer auf einer Ebene.

Welchen Dichtern aus der Tradition metrisch gebundener Verse fühlt sich Benn besonders nahe? Im Briefwechsel mit Friedrich Wilhelm Oelze gibt es abgrenzende und kritische Äußerungen zu Schiller, zu Hölderlin, zur Droste, zu Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike und Rilke. Positive Urteile gibt es zu Goethe und Schiller, auch zu Mörike und Storm, zu Rilke und Hofmannsthal. Besonders aber zu Platen und George,²³⁷ deren Verse eher durch statischen Duktus, große Regelmäßigkeit und rhythmische Invariabilität gekennzeichnet sind. Er selbst hatte von den formalen Gesetzen der klassizistischen Verskunst (also den Rhetorik-Strukturen) – nicht bloß der Metrik – wohl nur geringe Kenntnisse.

Der literarischen Avantgarde gilt freilich der freirhythmische Vers bzw. die rhythmisierte Prosa als Standard des modernen Verses.²³⁸ Während

237 Dazu Meyer: „Gottfried Benn und die lyrische Tradition“.

238 Hernach. Gottfried Benns Briefe an Ursula Ziebarth, S. 320. Am 27. April 1955 schreibt Benn an Ursula Ziebarth: „Pound kommt mir auch schon überholt vor. Eliot auch. Eigentlich gelten lasse ich nur: ‚Zeitalter der Angst‘ von Auden. Aber das ist einmalig.“

beim metrischen Reimgedicht der Vers durch seine Korrespondenzverse konstituiert wird, die Ordnung der Verse bzw. der Strophe aus Metrum und Reimschema rekonstruierbar ist, verhält es sich bei den freien Rhythmen anders: Nicht wie der Dichter die Verse spricht, gibt die verbindliche Auskunft, sondern – das haben verschiedene Experimente bei mehreren Dichtern erwiesen – ausschließlich das Druckbild. Benn selbst hat dieses Faktum in seinem Vortrag über „Probleme der Lyrik“ angesprochen: Das optische Bild unterstütze die Aufnahmefähigkeit: „Ein modernes Gedicht verlangt den Druck auf Papier und verlangt das Lesen, verlangt die schwarze Letter, es wird plastischer durch den Blick auf seine äußere Struktur [...]“. ²³⁹ Freilich ist es eine Tatsache, dass Dichter ihre freirhythmischen Verse oft anders sprechen, als das Druckbild erwarten ließe, man würde, hätte man nur den Tonträger zur Verfügung, den Vers oft anders notieren, als er im Druck überliefert ist. Außerdem könnte man erwarten, dass die den Zeilen nicht analoge Syntax den Sprecher zu größerer Bewegtheit animiert. Dem ist aber nicht so. Benns Sprechweise macht keinen Unterschied.

Benns Vortrag des freirhythmischen Gedichtes „Ach das ferne Land“ von 1946 wurde 1948 aufgenommen. ²⁴⁰ Wichtig ist in diesem Zusammenhang das Vers-Ende. Hält Benn hier inne oder liest er über das Versende hinweg – liest die Verse also wie Prosa?

239 Benn: „Probleme der Lyrik“, SW VI, S. 41.

240 SW I, S. 177; Das Hörwerk, CD 1, Nr. 12.

Druckbild	Vortrag
<p data-bbox="199 268 370 293">ACH, DAS FERNE LAND</p> <p data-bbox="199 331 451 646">Ach, das ferne Land, wo das Herzerreißende auf runden Kiesel oder Schilffläche libellenflüchtig anmurmelt, auch der Mond verschlagenen Lichts – halb Reif, halb Ährenweiß – den Doppelgrund der Nacht so tröstlich anhebt –</p> <p data-bbox="199 687 505 938">ach, das ferne Land, wo vom Schimmer der Seen die Hügel warm sind, zum Beispiel Asolo, wo die Duse ruht, von Pittsburg trug sie der „Duilio“ heim, alle Kriegsschiffe, auch die englischen, flaggten halbmast, als er Gibraltar passierte –</p> <p data-bbox="199 978 431 1193">dort Selbstgespräche ohne Beziehungen auf Nahes, Selbstgefühle frühe Mechanismen, Totemfragmente in die weiche Luft etwas Rosinenbrot im Rock –</p> <p data-bbox="199 1233 423 1358">so fallen die Tage, bis der Ast am Himmel steht, auf dem die Vögel einruhn nach langem Flug.</p>	<p data-bbox="527 268 701 293">ACH, DAS FERNE LAND</p> <p data-bbox="527 331 964 488">Ach, das ferne Land, wo das Herzerreißende auf runder Kiesel oder Schilffläche libellenflüchtig anmurmelt, / auch der Mond verschlagenen Lichts – halb Reif, halb Ährenweiß – / den Doppelgrund der Nacht so tröstlich anhebt – /</p> <p data-bbox="527 687 964 874">ach, das ferne Land, wo vom Schimmer der Seen die Hügel warm sind, / zum Beispiel Asolo, wo die Duse ruht, / von Pittsburg trug sie der „Duilio“ heim, alle Kriegsschiffe, auch die englischen, flaggten halbmast, als er Gibraltar passierte – /</p> <p data-bbox="527 978 964 1098">Dort Selbstgespräche ohne Beziehungen auf Nahes, Selbstgefühle / frühe Mechanismen, Totemfragmente in die weiche Luft / etwas Rosinenbrot im Rock – so fallen die Tage, /</p> <p data-bbox="527 1233 960 1294">bis der Ast am Himmel steht, auf dem die Vögel einruhn / nach langem Flug.</p>

Unüberhörbar liegt hier eine Divergenz von Druckbild und Vortrag vor: Das Druckbild lässt sich aus Benns Vortrag nicht erkennen. Folgt man modernen Verstheoretikern,²⁴¹ so müsste der Sprecher am Ende der Verszeile kurz innehalten, um durch die kleine Pause den Vers als solchen auditiv erkennbar zu machen. Ohne Pause leuchtet die abgesetzte Schreibweise nicht ein; man hätte den Vers auch durchlaufend als Prosa setzen können. Tatsache ist: Benn macht keine Pause, er hält nicht inne. Druckbild und Vortrag klaffen auseinander.²⁴² Wieso also ausgerechnet *diese* optische Anordnung? Hätte Benn die Zeilen nicht auch ganz anders anordnen können, wenn ihre Einteilung so gar keinen Einfluss auf ihre mündliche Präsentation, den Vortrag, hat? (Freilich – es gibt kein Gesetz, wonach der Sprecher zwischen den Versen eine Pause einlegen muss!)

Hier lohnt ein Blick auf die Tradition des Versesprechens in Deutschland! Trotz aller historischen Schwankungen lassen sich drei große Richtungen der Vortragskunst unterscheiden: die pathetischen Deklamateure, die musikalischen Versflüsterer und die nüchternen Prosaiker.²⁴³

Die deklamatorischen Künste der Schauspieler-Rezitatoren erlebten nicht zufällig gegen Ende des 19. Jahrhunderts, im Zeitalter des Wilhelminismus, ihren Höhepunkt.²⁴⁴ Die Dichter folgten teilweise dieser Mode, wie etwa Richard Dehmel, dessen Vortragsstil zwischen Pathos und gedichtspezifischer Sprechweise schwankte. Dehmel selbst hat ihn durch den seit der Antike bestehenden Konnex zwischen Lyrik und Musik begründet.²⁴⁵ Im 18. Jahrhundert hat der Odendichter Karl Wilhelm Ram-

241 Lamping: Das lyrische Gedicht, S. 24; Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse, S. 13, 20.

242 Andere Dichter zum Beispiel Ingeborg Bachmann, tun dies auch nicht systematisch, bzw. lesen jedes Mal auf andere Weise.

243 Goethe, verstand unter Rezitation einen Vortrag „ohne leidenschaftliche Tonerhebung“, in der Mitte gelegen „zwischen der kalten ruhigen und der höchst aufgeregten Sprache in der Mitte“, unter Deklamation die „gesteigerte Recitation“, die einem dramatischen Rollenspiel gleiche, und unter der „richtigen Declamation“ eine vom „Sinn jedes Satzes“ ausgehende Sprechweise. Außerdem kannte Goethe noch den „rhythmischen Vortrag“, bei dem „der Gegenstand mit noch mehr erhöhtem pathetischem Ausdruck declamirt sein will“. Johann Wolfgang Goethe: Regeln für Schauspieler 1803 (1824); zitiert nach: Dichter lesen. 3 Bde. Hg. von Reinhard Tgahrt. Marbach a. Neckar 1984/1989/1995; hier Bd. 1, S. 80–82.

244 Dichter lesen, Bd. 2, S. 292.

245 Richard Dehmel: „Prinzipien lyrischer Deklamation“ (1906), in: Dichter lesen, Bd. 2, S. 283–287, hier S. 282.

ler sich des psalmodierenden Halbgesangs bedient.²⁴⁶ In der George-Schule wurde diese Art des Sprechens mit besonderer Konsequenz gepflegt, wie die zahlreichen Zeugnisse über Georges Vortragsstil belegen.²⁴⁷

Unter den expressionistischen Dichtern gab es unterschiedliche Vortragsweisen. Während Theodor Däubler einen weit ausschwingenden pathetischen Einheitston pflegte,²⁴⁸ Franz Werfel seinen enthusiastischen Vortragsstil²⁴⁹ am expressiven Deklamieren eines Josef Kainz oder eines Albert Bassermann orientierte, Else Lasker-Schüler pathetisch rhapsodenhafte, singend und ekstatisch las,²⁵⁰ hat Georg Trakl einen weitaus verhalteneren Lesestil praktiziert, der wie „monotone gebethafte Zwischensprachen [Insichsprechen]“ wirkte.²⁵¹

Thilo Koch hat Benns Stimmführung exakt beschrieben: „Seine Stimme war leise und ruhig, eindringlich und angenehm, weder zu hoch noch zu tief, er sprach nie eilig, nicht gepresst, nicht forciert, eher undramatisch, etwas unterkühlt und distanziert, nie jedoch gleichgültig oder unbetheilt. Er war gewiß kein geborener Rezipient [...]“.²⁵² Ursula Ziebarth hat, aus eigener Kenntnis von Benns späten Leseabenden, Benns leisen Vortrag ähnlich charakterisiert und hinzugefügt: Er „konnte einfach nicht laut sprechen.“²⁵³ Damit wird deutlich: Benn gehört mit seiner Vortragskunst nicht in die Tradition des deklamatorischen, auf Dramatik und Dialog angelegten Vortrags, sein Vortragsstil ist geradezu der Gegenteilstypus zur Deklamation. Mit seiner gewissermaßen gleichtönigen, monotonen Sprechweise, die eher verwischt als hervorhebt, steht Benn George

246 Johann Gottlieb Schummel: „Spitzbart 1779“, in: Dichter lesen, Bd. 1 S. 58.

247 Ludwig Thormaehlen: „Erinnerungen an Stefan George 1962“, in: Dichter lesen, Bd. 2, S. 347 f.

248 Harry Graf Kessler: „Tagebücher 1981–1937“, Eintragung vom 3.1.1919, in: Dichter lesen, Bd. 3, S. 326; das pathetische Lesen Däublers erzeugte etwa beim Zuhörer Rilke das größte Missbehagen; ebd., S. 324 f.

249 Alfred Polgar: „Vorlesung Werfel, 1914“, in: Dichter lesen, Bd. 3, S. 61.

250 Vossische Zeitung, Berlin, in: Dichter lesen, Bd. 3, S. 334; Wieland Herzfelde: „Else Lasker-Schüler. Begegnungen mit der Dichterin und ihrem Werk, 1969“, in: Dichter lesen, Bd. 3, S. 343.

251 Josef Anton Steurer: „Vorlesung Robert Michael und Georg Trakl, 1913“, in: Dichter lesen, Bd. 3, S. 70 f.

252 Thilo Koch: „Gottfried Benn und der Rundfunk“, in: Gottfried Benn. Das Hörwerk, S. 57 f. Vgl. dazu auch Schärf: Der Unberührbare, S. 364 f.

253 Hernach. Gottfried Benns Briefe an Ursula Ziebarth, S. 382.

entschieden näher als den Rhapsoden oder dem appellativen Duktus eines Bertolt Brecht. Sein Vortrag ist – prononciert gesprochen – das protestantische Analogon zum katholischen Psalmodieren eines George. Während aber der Katholik eine Gemeinde, einen Kreis von Freunden und Jüngern braucht, also einen Ritus erfordert, ist diese Gemeinschaft bei Benn ausgeblendet und ganz in den Raum der Innerlichkeit verlegt, in die Zwiesprache eines Ichs mit sich selber. Monologisch sind beide Varianten. Aber die eine erhebt den Anspruch einer Verkündigungslehre. Benn dagegen schneidet diese Wirkungsabsicht gänzlich ab: Sein Vortrag spiegelt das Ideal des monologischen Gedichts: „das absolute Gedicht, das Gedicht ohne Glauben, das Gedicht ohne Hoffnung, das Gedicht, an niemanden gerichtet.“²⁵⁴ Zu Recht konstatiert Christian Schärf in seiner Benn-Monographie, dass das Medium Rundfunk an Benns Lyrik den Effekt des „Sprechens ins Leere“²⁵⁵ besonders deutlich mache, und er assoziiert das Bild einer „Hochzeit von Theologie und Technologie“, in der die Technik die durch den Tod Gottes erzeugte Leerstelle füllt. In der Tat bedeutet der Rundfunk für Benn – trotz seiner Skepsis gegenüber dem mündlichen Vortrag – insofern das ideale Medium, als er ein kommunikationsloses Sprechen ermöglicht. Der Dichter bedarf keiner Resonanz: Er – das gezeichnete Ich – sendet Ichbotschaften in den als Leere verstandenen Äther, der keine Antworten gibt und keine Fragen stellt.

Schon 1980 hat Dieter Liewerscheidt gegen Benns Rezitation eingewandt, dass die im Vortrag „Probleme der Lyrik“ vorgetragene These vom „Artistenevangelium“, der Form als Überwinderin des Nichts, „im Kontext einer Poesie, die zugleich als orientierende lyrische Werkstatt-hilfe“ auftrete, als unbefriedigend empfunden werden müsse, da sie „jeden Anhaltspunkt für einen kontrollierten Nachvollzug zwangsläufig vermissen“ lasse. Gerade hier müsse „der Vortrag die fehlende Argumentation durch pathetische und brillante Rhetorik ersetzen, als beglaubigende

254 SW VI, S. 36; vgl. ebd. S. 40. Benn bestimmt das moderne Gedicht als selbstreflexive, monologische Monade, in der die „Artistik“ eine zentrale Rolle spiele. Diese sei der „Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden, es ist der Versuch gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust.“ S. 14.

255 Schärf: Der Unberührbare, S. 364. „Der Funkäther erscheint als das universale Leere, in das hinein ein monologisches Sprechen erst seine eigentliche Dimension annehmen kann.“

Kostprobe jener blendenden, funkelnden Faszination, die von der überwindenden Kunst ausgehen“ solle.²⁵⁶ Man muss mit dieser Forderung nicht so weit gehen: Deklamation ist dem Bennschen Gedicht fremd, sollte auch seiner Rezitation fremd sein. Aber da die Verse, ob metrisch gebunden oder freirhythmisch, in sich lebendig, vielfach gegliedert und melodisch abwechslungsreich sind, wäre ein lebendigerer Vortrag nicht unangemessen. Das monotone In-sich-hinein- oder Vor-sich-hin-Sprechen nivelliert, ebnet Gegensätze ein, verwischt und entschärft die Konturen.

Benns späte Lyrik kennt zwei Gruppen: Die metrischen Reimgedichte und die freirhythmischen ungereimten Gedichte. Nicht zufällig wirken die metrischen Reimgedichte konventioneller. Wie die Sprechweise zeigt, stehen sie auch in der Tradition des verhalten melodischen Tons. Anders die freirhythmischen Gedichte. Hier hat Benn einen ganz eigenen Typus entwickelt: das Parlandogedicht. Der große Neuerer des deutschen freirhythmischen Gedichts im 20. Jahrhundert war ohne Zweifel Bertolt Brecht. Seinen Gedichten ist ein deiktischer Duktus gemeinsam, sie leben aus dem Zeigen und dem Appell, haben also weitgehend Dialogcharakter, brauchen eine Zuhörerschaft und bilden diese Kommunikationsszene bereits im Gedicht ab. Benns Gedicht internalisiert die reale Situation eines Schöpfers: die Einsamkeit. Wenn er ein Du anspricht, so ist es oft niemand sonst als das eigene Spiegelbild. Die Stimme des Sprechers muss nicht erhoben werden, das Gesagte muss im Grunde nicht gesagt werden: Es ist eine Rede über die Beziehungslosigkeit im leeren Raum.²⁵⁷ Benn selbst hatte bekannt, er persönlich halte das moderne Gedicht „für nicht vortragsfähig“. Sein prosaisch nivellierender Vortrag bestätigt diese Einsicht. Die Veräußerlichung tut dem monologischen Charakter Abbruch, widerlegt ihn geradezu als Schein-Gebärde. Das „Sein“ liegt in den gedruckten Worten, das Gedicht wird „innerlicher, wenn sich einer schweigend darüberbeugt“.²⁵⁸

256 Liewerscheidt: Gottfried Benns Lyrik, S. 49.

257 Handelt es sich also im Hinblick auf die metrischen Verse um eine Abhebung vom Prosaduktus, so liegt im Fall der freirhythmischen Verse das Gegenteil vor: hier findet eine Prosaisierung statt. Beides ist Ausdruck eines Understatements oder einer Verfremdung – die beide wohl zum Wesen moderner monologischer Kunst gehören.

258 SW VI, S. 41.

II. Bertolt Brecht

Brechts Balladendichtung zwischen Provokation und Belehrung

Brechts Balladen-Verständnis

Die Meinung, Bertolt Brecht sei der wichtigste deutschsprachige Balladendichter des 20. Jahrhunderts, wurde schon früh vertreten. Karl Riha sah in Brechts *Hauspostille* „die bedeutendste deutsche Balladendichtung der Moderne überhaupt“¹. Dieses Urteil hat sich mit zunehmender zeitlicher Distanz eher befestigt.

In Balladenanthologien des 20. Jahrhunderts dominiert der Balladendichter Brecht. Eine Reihe von Balladen wurde mehrfach interpretiert, etwa „Vom ertrunkenen Mädchen, Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde“, „Von der Kindesmörderin Marie Farrar“ oder „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking“ – obwohl diese Gedichte nicht einmal den Begriff Ballade im Titel führen. Häufig interpretiert sind auch „Titular“-Balladen wie „Ballade von des Cortez Leuten“, „Ballade von der Hanna Cash“, „Ballade vom Mazeppa“ oder „Ballade von den Abenteurern“.

Nachdem bereits Klaus Schuhmann in seiner klassischen Monographie über die frühe Lyrik Brechts der Ballade einen größeren Stellenwert eingeräumt hatte, verwundert es allerdings, dass das Brecht-Handbuch des Metzler-Verlags den Balladen kein eigenständiges Kapitel zugesteht, und dass die monographischen Darstellungen zu Brechts Lyrik von Franz Norbert Mennemeier und Carl Pietzcker sich nur beiläufig zu den Balladen auslassen. Immerhin legt Ulrich Kittstein in seiner Monographie einige Interpretationen vor. Angesichts der Sachlage lässt sich von einem Desiderat sprechen.

Bei einer großzügigen Umschreibung dessen, was das Wesen einer Ballade ausmacht, kommt man zu einer zweigleisigen Bestimmung. In inhaltlicher Hinsicht ist die Ballade ein Handlungsge-dicht. Die Handlung selbst ist eine „unerhörte Begebenheit“ gemäß Goethes Definition der Novelle und sie ist mit einem Konfliktpotential ausgestattet. In formaler Hin-

1 Riha: Moritat, S. 115.

sicht ist die Ballade ein erzählendes Gedicht, dem die Elemente des Dramatischen und des Lyrischen eingeschrieben sein können. Vom „Erzählgedicht“ unterscheidet sie meist ihre eher dramatische Anlage und ihre strophische Form. Objektive Merkmale der Ballade sind die strophisch-metrische Verfasstheit und die konfliktträchtige Begebenheit.²

Die „Hauspostille“ enthält zahlreiche Balladen, jedoch auch solche Texte, die zwar nicht den Begriff „Ballade“ im Titel führen, von ihrer erzählenden Struktur her aber eindeutig als Balladen auszumachen sind, wie „Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde“, „Von der Kindesmörderin Marie Farfar“, „Das Lied von der Eisenbahnruppe von Fort Donald“, „Vom ertrunkenen Mädchen“, „Legende vom toten Soldaten“. Wieso nannte Brecht einige Texte Chroniken und Berichte, andere Lieder, andere Moritaten, und sehr viele Balladen? Man darf sich dabei nicht durch Brechts eigene Nomenklatur täuschen lassen. Brecht hat keine theoretischen Überlegungen zur Ballade angestellt und hält sich auch nicht an literaturwissenschaftliche Begrifflichkeit. Er verwendet die Gattungsbegriffe oft ironisch, parodistisch oder satirisch. Sicher ist, dass er mit dem Begriff Balladen ausschließlich gereimte Strophengedichte bezeichnet. Offenbar stand für ihn das sanghafte Potential hinter dieser Bezeichnung. Einzige Ausnahme bildet die „Ballade von des Cortez Leuten“, ein nichtstrophisches, überwiegend in Blankversen (nichtgereimten fünffüßigen Jamben) geschriebenes Erzählgedicht. Aber die Ausnahme bestätigt die Regel. Die berühmte „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking“ ist dagegen in formaler Hinsicht durchaus eine Ballade. Es ist einigermäßen müßig, das Balladenoeuvre in ein typologisches Schema zu pressen. Typen finden sich bei Brecht selten in „Reinform“. Brecht hat sich zwar auf verschiedene Traditionen und Muster bezogen, diese aber immer individuell umgestaltet, einmal mehr parodistisch, ein anderes Mal mehr didaktisch. Es empfiehlt sich daher, der Entwicklung in Brechts Balladenwerk zu folgen und nach den jeweiligen Tendenzen und Trends zu fragen. So kommt man zu einer dreiphasigen Einteilung. In der ersten Phase, die die Jugendballaden und die „Hauspostille“ umfasst, regieren eine antibürgerliche Stoßrichtung mit einer auch in ästhetischer Hinsicht provokativen Intention; in der zweiten Phase, die Ende der zwanziger Jahre einsetzt und die ganze Exilszeit umfasst, dominiert der antikapitalistische und antifaschistische kämpferische Duk-

2 Grimm: „Capricci“, S. 152; Wagenknecht: Ballade, S. 192 f.

tus. Die dritte Phase schließlich umfasst die Post-Exilszeit, in der Reflexion und Meditation überwiegen.

Anarchische Balladen der Frühzeit (Legenden, Moritaten)

Brecht hat schon im zarten Alter von 15 Jahren Balladen geschrieben, wie sein Tagebuch ausweist. Die ersten Texte von 1913 sind noch konventionell. Bereits die Titel „Der Kardinal“³, „Der alte Ritter“⁴, „Judas Ischari-oth“⁵, „Die Husaren“⁶, „König Erich von Schweden“⁷, „Alexander“⁸, „Fontainebleau“⁹ und „Savonarola“¹⁰ deuten auf die historische Ballade mit heldischem Charakter hin. In dieser Zeit gehörte der Balladen dichter der Junker Detlev von Liliencron zu seinen Vorbildern.¹¹ Der junge Brecht gestaltete mit Vorliebe außergewöhnliche Situationen und bedichtete „große Männer“. Inhalte und Sprache liegen noch ganz auf der Linie der historistischen Gedichte Conrad Ferdinand Meyers, denen Hugo von Hofmannsthal vorgeworfen hatte, ihre Gegenstände stammten aus der Requisitenkammer der Geschichte.

[...] das halbgestorbene Jahrhundert haucht uns an; die Welt des gebildeten, alles an sich raffenden Bürgers entfaltet ihre Schrecknisse; ein etwas, dem wir nicht völlig entflohen sind, nicht unversehrt entfliehen werden, umgibt uns mit gespenstischer Halblebendigkeit; wir sind eingeklemmt zwischen Tod und Leben, wie in einen üblen Traum, und möchten aufwachen.¹²

3 BW 26, S. 17 f., S. 76 f.

4 BW 26, S. 20 f.

5 BW 26, S. 32–34.

6 BW 26, S. 35–37.

7 BW 26, S. 37 f.

8 BW 26, S. 38–40.

9 BW 26, S. 44 f.

10 BW 26, S. 73 f.

11 Im Mai 1913 notiert er ins Tagebuch: „[...] dann Liliencrons Gedichte gekauft. Sehr schöne Balladen!“ (BW 26, S. 15; Eintrag vom 24. Mai 1923).

12 Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze III. 1925–1929. Hg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt am Main 1980, S. 62.

Meyer und Liliencron waren aber nicht die Hauptvertreter dieser historistischen Richtung. Ihre Spezifitäten – heroische Gesinnung, adelige Helden und tragische Schicksale – finden sich in allen Balladenanthologien des späten 19. Jahrhunderts. Diese Grundhaltung reicht bis in den Ersten Weltkrieg hinein, der bei Brecht eine geistige Kehrtwende bewirkt hat. Doch blieben – wie er selbst konstatiert hat – die von ihm benutzten Formen weiterhin konventionell:

Beinahe auf jedem Feld habe ich konventionell begonnen. In der Lyrik habe ich mit Liedern zur Gitarre angefangen und die Verse zugleich mit der Musik entworfen. Die Ballade war eine uralte Form, und zu meiner Zeit schrieb niemand mehr Balladen, der etwas auf sich hielt.¹³

Die erste Sammlung, die Brecht als Lyriker schlagartig bekannt machte, ist die 1927 im Propyläen-Verlag/Berlin erschienene Sammlung „Bertolt Brechts Hauspostille“. Die zwischen 1916 und 1925 entstandenen Gedichte sind unter poetologischen Gesichtspunkten ziemlich heterogen, weil sie aus verschiedenen Schaffensperioden stammen. Sie spiegeln die Entwicklung vom Subjektivismus des anarchischen Rebellen zum antikapitalistischen Gesellschaftskritiker („Liturgie vom Hauch“). Brechts anfängliche anarchische Befindlichkeit hält ein Tagebucheintrag vom Dezember 1921 fest:

Immer wieder bricht es aus: die Anarchie in der Brust, der Krampf. Der Ekel und die Verzweiflung. Das ist die Kälte, die man in seinem Herzen findet. Man lacht, man verachtet das, aber es sitzt im Lachen selbst, und es nährt die Verachtung.¹⁴

Auch die Balladen der „Hauspostille“ – in deren Umkreis auch die 1928 separat publizierten „Songs der Dreigroschenoper“ gehören – sind von einem anarchisch-rhapsodischen Rhythmus geprägt, der zwischen expressionistischem Ausdruck und Parodie konventioneller Formen changiert. Sie richten sich gegen den vorherrschenden Typus der Heldenballade. Das zeigt sich am Personal und am Duktus. An die Stelle des gesellschaft-

¹³ BW 26, S. 316; Eintrag vom 3. August 1938.

¹⁴ BW 26, S. 263.

lich anerkannten Protagonisten tritt ein „korrumpierter Heldentypus“¹⁵. „Helden“ sind nun die antibürgerlichen Gegentypen, die gesellschaftlichen Außenseiter und Ausbrecher, Verbrecher, Abenteurer und Empörer. Die hinter dieser neuen ‚Heldengarde‘ stehende gesellschaftliche Einstellung ist die Rebellion, der Protest gegen die bürgerliche Gesellschaft und die lustvolle Provokation, im weitesten Sinn die Negation der Tradition. Den traditionellen Helden entspricht der pathetische Stil. Brecht setzt dagegen auf den nicht-pathetischen Duktus. Die Vorbilder dieses antiheldischen Stils wurden schon früh ausgemacht.

Bekanntlich gehörten zu Brechts Vorbildern Karl Valentin und Frank Wedekind, Rudyard Kipling und Francis Bret Harte, François Villon und Arthur Rimbaud¹⁶. Es sind Autoren der ‚profanen Linie‘ der internationalen Literatur¹⁷. In der ursprünglich als Balladensammlung geplanten „Hauspostille“ gibt es verschiedene Typen erzählender Gedichte, Strophen-Balladen im Stil Villons, Kiplings und Rimbauds auf der einen Seite und auf der anderen Seite Moritaten in der Weiterführung von Wedekinds modernen Bänkelsongs. Innerhalb der Abteilung „Chroniken“ findet sich eine ganze Reihe solcher Abenteurer-Balladen: Die „Ballade von den Abenteurern“, die „Ballade auf vielen Schiffen“, die „Ballade von des Cortez Leuten“, die „Ballade von den Seeräubern“, die „Ballade von der Hanna Cash“, die „Ballade von der Freundschaft“ und „Die Ballade von dem Soldaten“. Auch die Balladen „Vom Prototyp eines Bösen“ und „Vom François Villon“ gehören in diesen Kontext, aber auch deren „Übertragung“ auf das eigene Ich im Selbstporträt „Vom armen B. B.“ ist hier zu nennen¹⁸. Der Formtyp „Chroniken“¹⁹ oder Historien, eine scheinbar neutral im reinen Berichtstil gehaltene Ballade, findet sich nicht nur in der Abteilung „Chroniken“. Die Form der Chronik ist in der Tradition oft unstrophisch und ungereimt, wie in C. F. Meyers bekannter Blankversballade „Die Füße im Feuer“ oder in Emanuel Geibels mittlerweile vergessener Reimballade „Der Tod des Tiberius“. Aber Brechts Chroniken enden nicht mit einer finalistischen Pointe (wie bei Meyer). Seine Chroniken sind Berichte über Geschehnisverläufe. Paradebeispiel ist die „Ballade von des Cortez Leuten“. In der frei nach Kipling gestalteten „Bal-

15 Hinck: Die deutsche Ballade, S. 125.

16 Schuhmann: Der Lyriker Brecht, S. 46–63.

17 BW 26, S. 416.

18 Hinck: Die deutsche Ballade, S. 127 f.

19 Schuhmann: Der Lyriker Brecht, S. 170.

lade von dem Soldaten“ greift Brecht den Dialogduktus der alten Volkballaden-Tradition auf²⁰. Nicht zufällig eignet dieser Ballade ein didaktischer Zug; Brecht hat sie später in sein Drama „Mutter Courage“ eingebaut.

Dagegen bietet die Abteilung „Die kleinen Tagzeiten der Abgestorbenen“ eine Gruppe, die den Untergang bzw. die Auflösung des Menschen mit sichtlichem Vergnügen schildert. So huldigt das oft interpretierte Gedicht „Vom ertrunkenen Mädchen“ einem Ideal des Hässlich-Schönen, ohne mit der – in der Rimbaud-Nachfolge stehenden – Desillusionierung so weit wie Gottfried Benn in seinen „Morgue“-Gedichten zu gehen. Es verleiht dem Bild von der flussabwärts treibenden Leiche einen romantisierenden Touch. Zur Verwesungsthematik²¹ gehören auch die Gedichte „Von den verführten Mädchen“, der „Choral vom Manne Baal“ und die „Ballade vom Liebestod“; auch die Balladen „Auf vielen Schiffen“ und „Das Schiff“ enthalten Anklänge an diese Thematik. Brecht konstruiert – das hat Helmut Lethen eindrücklich herausgearbeitet – eine Kunstlandschaft, die er aus Versatzstücken der Lyrik-Tradition, aus Bänkelsang und Lutherbibel zusammenmontiert²². Die Untergangs-, Verwesungs- und Auflösungsphantasien sind ein Signum der spätbürgerlichen Gesellschaft, deren Verabsolutierung „des autonomen, bürgerlichen Individuums“, des übersteigerten Persönlichkeits- und Geniekults, schonungslos-kalt als Illusion entlarvt wird²³.

Einig war man sich in der Forschung darüber, dass Brechts frühe Balladendichtung im Gegensatz zur traditionellen bürgerlichen Heldenballade steht. Sie entwirft auf jugendlich-unverfrorene Weise ein destruktives Gegenmodell. Bereits 1965 hatte Karl Riha die Herkunft von Brechts Balladen aus der Moritaten-Dichtung behauptet²⁴. Ihm gegenüber hatte Walter Hinck auf die Vielzahl der Quellen hingewiesen und neben Wedekind, Kipling, Villon und Rimbaud auch den Volkslied- und Volksballa-

20 Riha: Moritat, S. 105.

21 Dazu Pietzcker: Die Lyrik des jungen Brecht, S. 157–163. Die Gedichte selbst folgen oft einer Anti-Ästhetik, in der das Hässliche, Bizarre, Morbide und Groteske an die Stelle des Ideal-Schönen tritt. Kittstein: Das lyrische Werk, S. 17.

22 Lethen: Selbstkritik, S. 116.

23 Pietzcker: Die Lyrik des jungen Brecht, S. 155–190, bes. S. 176.

24 Riha: Moritat, S. 91–125.

denstil genannt²⁵. In seinem prägnanten, nach wie vor unüberholten Abriss der deutschen Ballade hat er zwei Grundtypen herausgearbeitet²⁶. Neben die nordische Ballade mit ihrer „Geste heroischer Ungebrochenheit“ stellt er die legendenhafte Ballade, die er als „säkularisierte Märtyrerballade“ definiert²⁷. Den Täter-Helden stehen hier die Opfer-Helden gegenüber. Allerdings kann die Legende auch kritische Elemente enthalten. In der „Legende vom toten Soldaten“ ist die Gattungsbezeichnung „Legende“ satirisch-ironisch zu verstehen; Hinck spricht hier denn auch von einer „Anti-Legende“²⁸. Dieser Typus transportiert prinzipiell positive Werte. Die Helden sind Opfer-Helden oder friedliche Kämpfer, sie stehen in der Tradition der sozialen Ballade (etwa eines Chamisso). Marie Farrar, die Heldin der Ballade „Von der Kindesmörderin Marie Farrar“, zeigt die Ambivalenz Brechtscher Helden: Die Kindesmörderin ist selbst Opfer der Gesellschaft. Deutlich wird diese Tendenz auch in der frühen „Legende der Dirne Evlyn Roe“, einer Ballade, die Brecht nicht in die „Hauspostille“ aufgenommen hat. Formal steht sie sie übrigens in der Tradition der altschottischen Balladen, ihre Form ist die Chevy-Chase-Strophe, inhaltlich bietet sie eine Kontrafaktur der christlichen Legende von der ägyptischen Maria.

Hincks vieldiskutierter Ansatz blieb nicht unwidersprochen. Insbesondere gegen die Etablierung des legendenhaften Typus erhoben sich zahlreiche Einwände. Gegen Hincks Versuch, im Balladenœuvre Brechts einen Legenden-Typus zu etablieren, behauptete Reinhold Grimm in seiner posthum publizierten, etwas weitschweifigen Monographie die Entstehung der Brechtschen Ballade aus dem ‚Geist der Moritat‘. Das war nicht sonderlich neu, sondern verabsolutierte den älteren Ansatz Karl Rihns²⁹.

Was sind nun die Tatsachen? Vor allem in der ersten Abteilung „Bittgänge“ greift Brecht auf das Modell der Moritat zurück, und die beiden Balladen „Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde“ und „Von der Kindesmörderin Marie Farrar“ wurden immer als Belege für diese These

25 Hinck: Die deutsche Ballade, S. 137.

26 Hinck: Die deutsche Ballade, S. 5–18.

27 Hinck: Die deutsche Ballade, S. 123, S. 121.

28 Hinck: Die deutsche Ballade, S. 133.

29 Grimm: Brecht und Goethe, S. 173.

aufgeführt. Brecht ironisiert oder pervertiert allerdings diese Tradition, indem er nicht die in Moritaten übliche „Moral von der Geschicht“ an den Schluss stellt³⁰. Seine Moral ist eine Anti-Moral, die sich gegen die konventionelle Moral richtet, diese quasi als eine Moral der Herrschenden und der Besitzenden entlarvt. Darüber hinaus setzt Brecht auch hier Ingredienzien des Hässlich-Schönen ein, was ohnehin der für Moritaten charakteristischen Tendenz zum Schaurig-Makabren entspricht. Unter den Balladen findet sich keine einzige „reine Moritat“. Das belegen die drei Parodien der bekannten Moritat „Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten“³¹, und das gilt sogar für den als Moritat ausgewiesenen Mackie-Messer-Song³². Brecht bietet keine Neuauflage der traditionellen Moritat; er greift zwar auf den Typus zurück, um ihn zugleich zu verändern. Während die echten Moritaten wie der gesamte Bänkelsang eher affirmativen Charakter haben und die christlich-ständischen Normen verteidigen, verfolgen Brechts Moritaten gesellschaftskritische oder satirische Absichten. Sie führen die Linie Frank Wedekinds fort. Vielfach kann man nur von einem Aufgreifen moritatenhafter Elemente sprechen. Das gilt für die genannten Titel wie für die „Legende vom toten Soldaten“ oder das spätere satirische Gedicht „Freiheit und Democracy“. Insofern ist Reinhold Grimms Verabsolutierung des Moritadentypus gegenüber Hincks Einteilung ein Rückschritt, so propagandistisch er für diese ‚Neuwertung‘ auch eintritt. Sie verkürzt die bei Hinck klar erkennbare Dichotomie, mit der die Dialektik im Werk Brechts typologisch zutreffend erfasst ist.

Freilich muss gegen beide Ansätze Einspruch erhoben werden. Weder die Verabsolutierung des Moritatenhaften noch die Aufwertung des Legendenhaften werden Brechts Versuch einer Erneuerung der Kunstballade umfassend gerecht. Brecht hat sich schon früh Gedanken gemacht, wie eine solche Erneuerung ins Werk zu setzen sei. Die neue Ästhetik wird in einem Tagebucheintrag vom Juni 1920, noch etwas unsicher, angepeilt.

30 Grimm: Brecht und Goethe, S. 137.

31 „Moritat“ (BW 13, 219f.), „Zehr und Patschek“ (BW 14, S. 157–59), „Ballade vom armen Stabschef“ (BW 14, S. 213–216).

32 Grimm: Brecht und Goethe, S. 126–158, bes. S. 157.

Mitunter überfällt es mich, daß meine Arbeiten vielleicht zu primitiv und altmodisch seien, oder plump und zuwenig kühn. Ich suche herum nach neuen Formen und experimentiere mit meinem Gefühl wie die Jüngsten. Aber dann komme ich doch immer wieder drauf, daß das Wesen der Kunst Einfachheit, Größe und Empfindung ist und das Wesen ihrer Form Kühle. Das ist mangelhaft ausgedrückt, ich weiß es.³³

Die Stoßrichtung ist klar. Schon in seiner frühen Zeit visiert Brecht eine neue Dichtung aus dem ‚Geiste des Volkes‘ an, die in der Sprache des Volkes geschrieben ist und sich an das Volk wendet. Es ist das Programm der Erneuerung der Kunstdichtung, das schon Johann Gottfried Herder in den „Fragmenten über die neue deutsche Literatur“ angestoßen hatte. In der Abwehr gegen die kopflastige Gelehrtendichtung griff Herder auf die alte Volkspoesie zurück, deren nicht kausal begründende und logisch verknüpfende Struktur der „Sprünge und Würfe“ er in verschiedenen Abhandlungen detailliert herausgearbeitet hat. Gottfried August Bürger, der Herders Konzept einer Volkspoesie in der eigenen Dichtung umsetzen wollte und eine „ursprünglichste Simplicität“ anstrebte³⁴, unterlag jedoch einem entschiedenen Irrtum, wenn er als Muster auf Bänkelsang und Moritatendichtung zurückgriff. Herders entsetzte Reaktion auf die „Lenore“³⁵ erklärt sich aus dem Sachverhalt, dass er Bürgers reißerische und grell vordergründige Effekte nicht als Ausdruck von Volkspoesie einschätzte, sondern als kalkulierten Ausdruck von Wirkungsabsichten. Tatsächlich wären Volksballaden die reinere Quelle gewesen, weil sie das von Herder hervorgehobene Charakteristikum der ‚Sprünge und Würfe‘ besaßen, aber auch die innigen und herzzührenden Töne.

33 BW 26, S. 122; Tagebuch vom 27. Juni 1920.

34 Bürger an Heinrich Christian Boie vom 24.2.1780, in: Briefe von und an Gottfried August Bürger. Hg. von Adolf Strodtmann. Bd. 3. Berlin 1874, Nr. 566, S. 5.

35 Herder an Therese und Christian Gottlob Heyne, Ende November 1773, in: Johann Gottfried Herder: Briefe, Bd. 3. Bearb. v. W. Dobbek und G. Arnold. Weimar 1978, Nr. 38, S. 58. Dazu Grimm: Zwischentöne, S. 132. Vgl. Herders Brief an Ildefons Kennedy vom 27.12.1779; Bd. 5, Nr. 89, S. 106, wo Herder abwertend von Bürgers „VolksDichtelei“ spricht. Zum Komplex vgl. Johann Gottfried Herder: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781. Hg. von G. E. Grimm. Frankfurt a. M. 1993, Kommentar zur Abhandlung „Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst“, S. 1198–1203.

Bürger hat die neuere Kunstballade „aus dem Geist der Moritat“ begründet³⁶. Man kann Brecht aber nicht als Fortsetzer Bürgers bezeichnen. Beide Dichter strebten zwar eine volkstümliche Ballade an, aber während für Bürger die Moritat das ausschließliche Muster abgab, bildete sie auch für den jungen Brecht nur ein Muster unter anderen, wie bereits Walter Hinck klar erkannt hat³⁷.

Brecht setzte gegen die pathetische Heldenballadik eine ganze Reihe unheroischer Formen. Dies entsprach dem rebellischen Geist der „Hauspostille“ und äußerte sich inhaltlich als provozierende Verherrlichung des Antibürgertums, ästhetisch als Ersetzung der Ideale klassischer Schönheit durch solche der Hässlichkeit und der Verwesung, stilistisch als Ironie und Kaltschnäuzigkeit. Entscheidend ist die Zielrichtung dieser Amalgamierung: die Antihaltung, die sich gegen ein das Heldische blind verehrendes Bürgertum richtet. Vor der Belehrung steht die Provokation, und ihr dient die Umformung gerade der bürgerlichen Poesie-Versatzstücke. Die Antihaltung des Bürgerschrecks weist umgekehrt – soziologisch – auf das neue Publikum hin: das Nicht-Bildungsbürgerliche. Brecht hat in der „Hauspostille“ überkommene geistliche Formen verwendet und reichlich auf das Lutherdeutsch und die Sprache des Barock zurückgegriffen. Entscheidend ist bei seiner Verwendung volkstümlicher Sprache und Formen in antichristlicher Absicht der „Gebrauchswert“³⁸, den er selbst in der „Anleitung zum Gebrauch der vorangestellten Lektionen“³⁹ einfordert. Diese Gedichte stehen gewissermaßen im Dienst destruktiv-anarchischer Ziele – zum Zweck der Entlarvung bürgerlicher Ideologie und zum Zweck der Desillusionierung. Deshalb trifft Mennemeiers Feststellung zu, dass sich diese Dichtung recht eigentlich nicht ans „Volk“ wendet, sondern an „die Söhne und Töchter des Bürgertums“ adressiert ist⁴⁰. Aus dem Rückblick des finnischen Exils charakterisiert Brecht seine frühe anarcho-nihilistische Dichtung scharfsichtig:

36 Grimm: Brecht und Goethe, S. 173.

37 Hinck: Die deutsche Ballade, S. 144.

38 Dazu Kittstein: Das lyrische Werk, S. 5 f., 19. Vgl. auch Brechts Postulat im „Kurzen Bericht über 400 junge Lyriker“ von 1927: „Und gerade Lyrik muß zweifellos etwas sein, was man ohne weiteres auf den Gebrauchswert untersuchen können muß.“ BW 21, S. 191.

39 BW 11, 39 f.

40 Mennemeier: Brechts Lyrik, S. 23.

Hier erreicht die Literatur jenen Grad der Entmenschtigkeit, den *Marx* beim Proletariat sieht, und zugleich die Ausweglosigkeit, die ihm Hoffnung einflößt. Der Großteil der Gedichte handelt von Untergang, und die Poesie folgt der zugrunde gehenden Gesellschaft auf den Grund. Die Schönheit etabliert sich auf Wracks, die Fetzen werden delikat. Das Erhabene wälzt sich im Staub, die Sinnlosigkeit wird als Befreierin begrüßt. Der Dichter solidarisiert [sich] nicht einmal mehr mit sich selber. *Risus mortis*. Aber kraftlos ist das nicht.⁴¹

Agitprop und satirische Balladen der „Kampfzeit“

Seit den dreißiger Jahren nimmt Brechts Balladenproduktion ab. In den „Geschichten aus der Revolution“ (1933) finden sich zwei freirhythmische Erzählgedichte. Die 1934 in Paris erschienene Sammlung „Lieder Gedichte Chöre“ enthält ältere und drei neue Balladen, die 1939 in New York publizierte Sammlung „Svendborger Gedichte“ (mit Gedichten aus dem Zeitraum 1926 bis 1939) enthält elf Balladen. Außerhalb der beiden großen Gedichtsammlungen gibt es ein ebenso umfangreiches Sample von Balladen, die entweder als Einzeldrucke erschienen oder nicht publiziert worden sind. Brecht selber hat im September 1938 die „Svendborger Gedichte“ in den Zusammenhang seiner geistig-ideologischen Entwicklung gestellt. Gegenüber der „Hauspostille“,

bedeuten die späteren „Svendborger Gedichte“ ebensogut einen Abstieg wie einen Aufstieg. Vom bürgerlichen Standpunkt aus ist eine erstaunliche Verarmung eingetreten. Ist nicht alles auch einseitiger, weniger „organisch“, kühler, „bewußter“ (in dem verpönten Sinn)? [...] Der Kapitalismus hat uns zum Kampf gezwungen. Er hat unsere Umgebung verwüstet. Ich gehe nicht mehr „im Walde vor mich hin“, sondern unter Polizisten. Da ist noch Fülle, die Fülle der Kämpfe. Da ist Differenziertheit, die der Probleme.⁴²

Die „Svendborger Gedichte“ bewegen sich ganz auf der Höhe der neuen ‚realistischen‘ Ästhetik, die sich von der Provokation der bürgerlichen

41 BW 26, S. 415; Eintrag vom 20.8.1940.

42 BW 26, S. 322 f.; Eintrag vom 10.9.1938.

Gesellschaft abgewandt hat und dafür die Arbeiterschaft als neues Publikum anvisiert. Brecht entwickelt aus dem anarchischen gesellschaftskritischen Typus, gemäß seiner Hinwendung zum Sozialismus, einen didaktischen gesellschaftskonstruktiven Typus. Er verzichtet auf fantasiereiche Metaphorik und setzt auf sparsame Bildlichkeit. An die Statt von Stimmung und Multivalenz setzt er die „Prägnanz des Gemeinten“⁴³. Die Sprache bleibt einfach-volkstümlich und spielt nicht mehr parodistisch mit bildungsbürgerlichen Inhalten und Ausdrucksformen. Brecht will mit seinem politischen und sozialen Anliegen unbedingt verstanden werden. Zunehmend gewinnt im lyrischen Œuvre Brechts die pädagogische bzw. didaktische Tendenz an Bedeutung. Die neuen Helden gehören zur Arbeiterschaft; ihre Taten entspringen der Solidarität mit einer vom Kapitalismus gebeutelten Klasse wie in der 1926 nach dem Roman „Der arme Weiße“ von Sherwood Anderson gedichteten Chronik „Kohlen für Mike“ oder der dialogischen „Ballade von den Osseger Witwen“ (1934). Freilich rechnen die freirhythmischen und reimlosen Chroniken, zu denen auch Gedichte wie „Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin“ (1929), „Die unbesieglige Inschrift“ (1934) und „Abbau des Schiffes Oskawa durch die Mannschaft“ (1935) gehören, nicht zu den Balladen im engeren Sinn.⁴⁴

Wenn Walter Hinck die beiden Idealtypen „nordische Ballade“ und „Legendenballade“ in eine entstehungsgeschichtliche Reihe bringt, so widerspricht das der Entwicklungsgeschichte der Gattung. Eher lassen sich als formale Typen die „erzählende“ und die „didaktische“ Ballade unterscheiden. Die erste handelt ausschließlich von „unerhörten Begebenheiten“, tragischen Schicksalen und Konflikten; die zweite leitet aus den berichteten Geschehnissen eine Schlussfolgerung ab, darin der Fabel nicht unähnlich. Die für Brechts späteres Werk aufgezeigte Hinwendung zum Legendentypus entpuppt sich auf den zweiten Blick als Spiel mit der literarischen Tradition. Brecht, dieser säkularisierte und geradezu anti-religiöse Dichter, hat sich genuin christlicher Formen bereits in der „Hauspostille“ nur zu parodistischen Zwecken bedient. Und was für Liturgie, Bittgesänge, Choräle gilt – das gilt auch für die Legende. In keiner Weise transportiert sie christliche oder aus Religion abgeleitete moralische

43 Schuhmann: Der Lyriker Brecht, S. 185 f.

44 Schuhmann: Der Lyriker Brecht, S. 286; zur Abgrenzung von Balladen und Chroniken vgl. S. 295 f.

Werte. Auch in der immer herangezogenen „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking“ werden keine moralischen Werte gepriesen oder propagiert. Im Gegenteil: als Quintessenz gilt der nüchterne „Gebrauchswert“ als Leitmaxime. Er ist die höchste Form eines säkularisierten Verständnisses von der Funktion des Individuums in der Gesellschaft. Wenn aber der propagierte Wert alles andere als „legendenhaft“ ist, dann ist die Bezeichnung dieses Typus als „Legendenballade“ durchaus unangemessen. Es handelt sich um eine didaktische Ballade, und Brecht greift hier auf Reimerzählungen der Aufklärung zurück, wie man sie in den Fabeln Lafontaines, Gellerts, Pfeffels und anderer findet. Aufklärung ist die Tendenz der Gedichte, und die Fabel-Ballade ist die Form, die Brecht neben der rebellisch-anarchischen Moritat-Ballade seiner Frühzeit entwickelt hat. Beiden ist der lehrhafte Zug gemeinsam. Bei Villon hieß die Quintessenz „Envoi“ („Geleit“), bei den Fabeldichtern steht sie am Schluss der erzählten Handlung, als abstraktes Fazit oder bequem nach Haus zu nehmende Lehre. Noch in Wilhelms Buschs BilderGeschichten findet sich ein Nachhall dieser Vermengung aus Epik und Didaxe.

Auch diese Balladen rechnen zur Gebrauchsslyrik. Es versteht sich, dass die neuen Stilmittel andere sind. Statt der Anspielung auf bildungsbürgerliche Inhalte und dem Spiel mit traditionellen Formen finden sich nun verstärkt didaktische Elemente. An die Stelle der destruirenden Parodie oder der parodierenden Destruktion tritt nun der belehrende Duktus – in einzelnen Gedichten, aber auch in der Versifikation des „Kommunistischen Manifests“. Die Didaxe gehörte in der rhetorisch geprägten Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts gleichberechtigt zu den „Dichtarten“. Die Lehrdichtung konnte sich in epischer, dramatischer, lyrischer und diskursiver Form manifestieren. Der didaktische Impetus ist für Brechts späteres dramatisches Werk, aber auch für die erzählende Dichtung und die Lyrik, konstitutiv. Die Dichtung verfolgt Zwecke und will den Leser anleiten. Dazu bedient sie sich des aus Brechts epischem Theater bekannten Modus des Zeigens. Brecht verwendet den Begriff des Gestischen⁴⁵ in seiner Auseinandersetzung mit dem *l'art pour l'art*-Ideal Mallarmés und dessen hermetischer Wortkunst. Er versucht, „den Leuten die Umstellung der Lyrik auf das Gestische klarzumachen“:

45 Schuhmann: Der Lyriker Brecht, S. 184 f.

Eine Schwierigkeit dieses Unterfangens ist, daß die neuen Gesten nicht theatralisch (und gewählt) genug sind. Dann wird der Faltenwurf vermißt — schwierig anzubringen bei einem Overall.⁴⁶

Im Balladenwerk der mittleren Phase findet sich eine Zweiteilung formaler und inhaltlicher Art. Auf der einen Seite gibt es die gereimten Strophengedichte, auf der anderen die reimlos-freirhythmischen Gedichte. In den Strophengedichten findet sich noch oft der ironische Tonfall, wie in der meisterlichen „Ballade von der Billigung der Welt“ (1932) oder in den Kontrafakturen populärer Vorlagen, wie in der antifaschistischen „Ballade vom Stahlhelm“ (1927), einer satirischen Umkehrung des panegyrischen Originals „Prinz Eugen der edle Ritter“⁴⁷, und der Agitprop-„Ballade vom Kriegerheim“, die absichtlich „volksliedhafte“ Elemente einbaut⁴⁸. Ein interessantes Beispiel für die Kombination beider Stile ist die „Ballade vom Tropfen auf den heißen Stein“ (1931). Die eigentliche Erzählung und die Reflexionen sind in freirhythmischen und reimlosen Versen, die Refrainstrophe in gereimten Versen gehalten. Beide Teile der drei Strophen nehmen Bezug aufeinander, die im Refrain vortragene abstrakte Konsequenz entspricht der Lehre, die der Leser aus dem reflektierten Geschehen ziehen soll.

Die freirhythmischen Erzählgedichte oder Chroniken sind dagegen nicht ironisch, der gestische Duktus bietet sich für ernsthafte Belehrung oder panegyrisches Personenlob an.

Wo sie einigermaßen penetrant neue Helden präsentieren und eine positive Gesinnung vermitteln wollen, herrscht ein preisender Duktus, der etwas Affirmatives und Peinliches an sich hat und sogar zum Schwulst tendiert. Der Lobpreis ist jedoch nicht an die freirhythmische Form gebunden. Er findet sich auch in der Verserzählung „Tschaganak Bersijew oder Die Erziehung der Hirse“ (1950), die als Kantate für den Schulunterricht bestimmt war. In ihrer Pathetik wirken diese lehrhaft-panegyrischen Gedichte heute unfreiwillig komisch, wie etwa die beiden „Geschichten aus der Revolution (Die Bolschewiki entdecken im Sommer 1917 im Smolny, wo das Volk vertreten war: in der Küche“ und „Die Teppichweber von Kujan-Bulak“ 1930),

46 BW 26, S. 398; Tagebucheintrag vom 2.7.1940.

47 Schuhmann: Der Lyriker Brecht, S. 267–270.

48 Schuhmann: Der Lyriker Brecht, S. 273 f.

oder aus den „Svendborger Gedichten“ der Bericht „Inbesitznahme der großen Metro durch die Moskauer Arbeiterschaft am 27. April 1935“ (1935).

Anders die kritischen oder meditierenden Erzählgedichte, von denen „Der Schuh des Empedokles“ (1935) und der „Besuch bei den verbannten Dichtern“ (1938) vielleicht die bekanntesten Texte sind. Ein spätes Beispiel für Brechts intertextuelles Vorgehen bietet die 1947 gedichtete satirische Ballade „Freiheit und Democracy“, die einerseits G. B. Shelleys Ballade „The Mask of Anarchy“ paraphrasiert und deren Reihentechnik und Verwendung allegorischer Gestalten aufgreift, andererseits die Polemik der frühen „Legende vom toten Soldaten“ wiederaufnimmt⁴⁹. Die Polemik richtet sich gegen die national-konservative Restauration der Adenauer-Republik. Der hier angestrebte ‚kritische Realismus‘ verbindet groteske und visionäre Elemente⁵⁰. In seinem 1938 verfassten Aufsatz „Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise“⁵¹ plädiert Brecht für einen nicht-formalistischen, an den Bedürfnissen der Wirklichkeit orientierten Realismus. Die realistische Schreibweise bedeute „keinen Verzicht“ auf Phantasie, noch auf echte Artistik. Mit diesem „Entwurf einer symbolistisch-realistischen Großballade“ – so schließt Riha sein Brecht-Kapitel – „endet das Balladenschaffen Bertolt Brechts“⁵². Diese Aussage trifft indes nur für die satirische Variante zu.

„Volksballade“ als Lehrgedicht?

In dieser Phase versucht Brecht auch, das Konzept der Volksballade zu realisieren: Im Zusammenhang mit seiner Arbeit am Volksstück „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ beschäftigt er sich mit finnischen Volksliedern bzw. Volksballaden (etwa „Finnisches Volkslied“⁵³). In seinen eigenen Balladen orientiert er sich an Volksballaden und Volksliedern als den wahren Quellen volkstümlichen Dichtens. Die benutzten Formen werden einfach, „volkstümlich“⁵⁴, sie sind in erster Linie darauf

49 Vgl. Hartinger: Bertolt Brecht, S. 81–143.

50 Knopf: Brecht-Handbuch, S. 168.

51 BW 22.1, S. 424–433.

52 Riha: Moritat, S. 125.

53 BW 15, S. 32.

54 Zur Kategorie der Volkstümlichkeit Mennemeier: Brechts Lyrik, S. 33; zur einfach-dialogischen Sprache Kittstein: Das lyrische Werk, S. 19.

bedacht, die „Inhalte“ auf jedermann verständliche Weise sichtbar und hörbar zu machen. Man wird die in ihnen angewandten Stilmerkmale daraufhin untersuchen müssen, inwieweit sie Brechts Vorstellung einer „Kunst des Einfachen, der Größe, der Empfindung“ entsprechen. Dazu gehören die Gedichte „Der Räuber und sein Knecht“ (1935), „Die Söhne der Frau Germer“ (1935), „Die wahre Geschichte vom Rattenfänger von Hameln“ (1938), die „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking“ (1938) und „Kinderkreuzzug 1939“ (1941). Viele der von Hinck als „Legenden“ apostrophierten Balladen sind in Wahrheit Kunstballaden im Stil der Volksballaden. Der „Kinderkreuzzug“ wurde bereits von Moritz als Beispiel einer modernen Volksballade bezeichnet, als „eine säkularisierte Märtyrerballade, die in Thema und Gestaltung den Volkslegenden nahesteht“⁵⁵. Stileigentümlichkeiten der Volksballade, die Brecht übernommen hat, sind der parataktische Satzbau, die einfache und schmucklose Sprache, die Absenz von Ironie oder Satire.

In Brechts poetischem Kommunikationsmodell ist der Leser immer mitgedacht – im Unterschied zur monologischen Ausdruckskunst etwa eines Gottfried Benn. Dessen Gedichte sind auf stilles Lesen angelegt und ein lauter Vortrag ist ihnen eher abträglich – Benn spricht vom schweigenden Darüberbeugen als der idealen Rezeptionsweise.⁵⁶ Bei Brecht ist der Duktus nicht Selbstaussage, sondern das Zeigen und damit das Gestische, das auf gesellschaftliche Kommunikationszusammenhänge und deren spezifische Haltungen zielt.⁵⁷ Der Rezipient ist immer mit einbezogen, er soll zum Mitdenken und Selbstüberprüfung angeregt werden. Diese Intention Brechtscher Lyrik expliziert eine Tagebuchnotiz vom August 1940:

Lyrik ist niemals bloßer Ausdruck. Die lyrische Rezeption ist eine Operation so gut wie etwa das Sehen oder Hören, d. h. viel mehr aktiv. Das Dichten muß als menschliche Tätigkeit angesehen werden, als gesellschaftliche Praxis mit aller Widersprüchlichkeit, Veränderlichkeit, als geschichtsbedingt und geschichtemachend. Der Unterschied liegt zwischen „widerspiegeln“ und „den Spiegel vorhalten“.⁵⁸

55 Moritz: Deutsche Balladen, S. 198.

56 Grimm: Benns Verskunst, S. 142.

57 Zum Gestischen in der musikalischen Darbietung vgl. Ritter: „Die Lieder der Hauspostille“, S. 210 f., Schuhmann: Der Lyriker Brecht, S. 47 f.

58 BW 26, S. 414; Tagebucheintrag vom 24.8.1940.

Der Vortrag ist bei Brecht im Text angelegt. Die Performance, die Auf-führung gehört zum Gedicht und zwar insbesondere zur Ballade hinzu. Der junge Brecht hat selbst im Freundeskreis seine Balladen und Lieder zur Klampfe gesungen, auch später hat er solche Auftritte gepflegt. Die Ballade „Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde“ und die „Legende vom toten Soldaten“ hat Brecht im Januar 1922 in Trude Hesterbergs Berliner Kabarett ‚Wilde Bühne‘ vorgetragen⁵⁹.

Es gibt eine Tonaufnahme, in der er den Mackie Messer-Song singt. Sie widerspricht ganz und gar der im deutschen Sprachraum seit dem 19. Jahr-hundert üblichen pathetischen Deklamationskunst, wie sie etwa von Ernst von Possart, Josef Kainz und später Ludwig Wüllner praktiziert wurden⁶⁰. Auch hier gibt es einen aufschlussreichen Tagebucheintrag:

Bei Ludwig Hardt zu Abend. Er ist ein Rezitator alten Stils, beladet alle Wörter mit Stimmung, einer Art Programm-Musik („gefüllte Wörter mit Apfelsauce“). Ich propagiere Deklamation in offenem, unpfäffischem Ton, mit Vermeidung sonorer Kadenzen, Crescendis und Tremolos.⁶¹

Die von Brecht in seiner freirhythmischen Lyrik entwickelte Kunst des deiktischen Sprechens trägt den V-Effekt auch in die Gedichte hinein. Der bewusstseinsvernebelnde Singsang (etwa der George-Schule) oder das pathetische Deklamieren der wilhelminischen Barden wird durch diese nüchterne und gestische Art des Sprechens vermieden, der Zuhö-rer am Einschlafen gehindert und zum Zuhören und Mitdenken, zur geis-tigen Mitarbeit gezwungen.⁶² In seinem bedeutenden Aufsatz „Über reim-lose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen“ spricht Brecht von einem

59 Vgl. BW 26, S. 267.

60 Grimm: Zwischentöne, S. 263.

61 BW 27, S. 49; Tagebucheintrag vom 17.1.1942.

62 Brecht beschreibt diese Wirkung der allzu regelmäßig gebauten Lyrik im Nach-trag zu „Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen“: „Sehr regelmässi-ge Rhythmen hatten auf mich eine mir unangenehme einlullende, einschläfern-de Wirkung, wie sehr regelmäßig wiederkehrende Geräusche (Tropfen aufs Dach, Surren von Motoren), man verfiel in eine Art Trance [...]. Bei unregelmässigen Rhythmen bekamen die Gedanken eher die ihnen entsprechenden eigenen emo-tionellen Formen. Ich hatte nicht den Eindruck, daß ich mich dabei vom Lyri-schen entfernte. Die herrschende Ästhetik mochte die Lyrik an so etwas wie Stimmungsgehalt binden; was ich aber von zeitgenössischer Lyrik sah, impo-

„wechselnden, synkopierten, gestischen Rhythmus“⁶³. Brecht hat bei seinen Gedichten immer an den lebendigen Vortrag gedacht: „die Sprache sollte ganz dem Gestus der sprechenden Person folgen.“⁶⁴ In den Liedern und Balladen der „Hauspostille“ gab es „verhältnismäßig regelmäßig“ gebaute Versformen, denn „sie sollten fast alle singbar sein, und zwar auf die einfachste Weise“⁶⁵. Doch hatten fast alle gereimten Gedichte „unregelmäßige Rhythmen“. Das expliziert Brecht an der „Legende vom toten Soldaten“ – die er in der Abhandlung als „Ballade“ bezeichnet –, in deren 19 Strophen er immerhin neun verschiedene Rhythmisierungen ausmacht. Im Grunde handelt es sich bei diesem Verfahren um einen Rückgriff auf die Volksballade, deren Verse meistens die gleiche Anzahl betonter, aber eine unregelmäßige Anzahl unbetonter Silben kennen.

In den Gedichten der Postexilszeit hat der Rückgriff auf die alten Volksballaden fast programmatischen Charakter. Das schlichte Sprechen wird zur Selbstverständlichkeit. In dieser letzten Phase ist die angestrebte Einfachheit erreicht („Das Stundenlied“ [1946], „Das Puntalied“ [1949], die „Ballade vom Azdak“ [1954]). Kein Zufall ist die Nähe zum Typus „Kinderlied“, zur Kirchenliedtradition und zur Volksballade. Kinderlieder hat Brecht seit 1925 gedichtet, die letzten stammen von 1950.⁶⁶ Den frühen ‚Kinder-Balladen‘ „Ulm 1492“ (von 1934), „Mein Bruder war ein Flieger“ (1937) und „Der Räuber und sein Knecht“ (von 1935) und den späteren Texten „Neue Zeiten“ oder „Das Treffen bei Herrnburg“ ist die satirische Brechung der Tradition gemeinsam. Ihre Gebrauchsabsicht ist der Abbau „überholter Vorstellungen“ und die Förderung einer „kritischen Haltung“⁶⁷.

Eine Balladendichtung „aus dem Geiste des Volkes“ ist die 1949 gedichtete „Ballade vom Förster und der Gräfin“, die Brecht bezeichnenderweise in das Volksstück „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ eingebettet

nierte mir wenig, und es schien mir nicht wahrscheinlich, daß die zeitgenössische Ästhetik besser sein könnte als die zeitgenössische Lyrik.“ (BW 22,1, 364 f.)

63 BW 22,1, S. 358.

64 BW 22,1, S. 359.

65 BW 22,1, S. 358.

66 Die zwischen 1925 und 1938 verfassten Kindergedichte hat Brecht z. T. in die „Svendborger Gedichte“ aufgenommen (BW 12, S. 19–23); weitere, 1950 entstandene Kinderlieder wurden 1952/53 in den „Versuchen“ abgedruckt (BW 12, S. 289–295; BW 12, S. 297–303).

67 BW 12, S. 440.

hat. Die Ballade wird vom roten Surkkala am Ende der 9. Szene gesungen. Paul Dessau hat das Gedicht 1949 für die Züricher Uraufführung vertont⁶⁸ und zwar nach der Melodie der Quelle; Hans Eisler hat 1955 für den Puntlafilms eine neue Komposition vorgelegt.

Ballade vom Förster und der Gräfin

Es lebt eine Gräfin in schwedischem Land
Die war ja so schön und so bleich.
„Herr Förster, Herr Förster, mein Strumpfband ist los,
Es ist los, es ist los.
Förster, knie nieder und bind es mir gleich!“

„Frau Gräfin, Frau Gräfin, seht so mich nicht an
Ich diene Euch ja für mein Brot.
Eure Brüste sind weiß, doch das Handbeil ist kalt
Es ist kalt, es ist kalt.
Süß ist die Liebe, doch bitter der Tod.“

Der Förster, er floh in der selbigen Nacht.
Er ritt bis hinab zu der See.
Herr Schiffer, Herr Schiffer, nimm mich auf in dein Boot
In dein Boot, in dein Boot
Schiffer, ich muß bis ans Ende der See.

Es war eine Lieb zwischen Füchsin und Hahn
„Oh, Goldener, liebst du mich auch?“
Und fein war der Abend, doch dann kam die Früh:
Kam die Früh, kam die Früh:
All seine Federn, sie hängen im Strauch.⁶⁹

Muster für die Form des Gedichts ist die aus dem 16. Jahrhundert stammende altenglische Seeräuberballade „Henry Martin“. Die ersten drei Strophen des neunstrophigen Gedichts lauten:

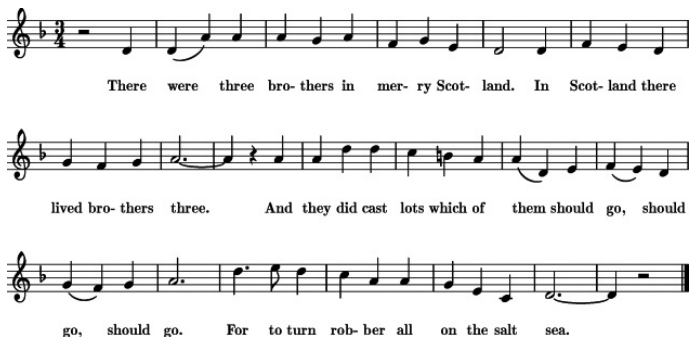
68 BW 15, S. 438.

69 BW 15, S. 209.

There were three brothers in merry Scotland,
 In merry Scotland there were three
 And they did cast lots which of them should go, should go, should go,
 And turn robber all on the salt sea.

The lot it fell upon Henry Martin,
 The youngest of all of the three
 That he should turn robber all on the salt sea, the salt sea, the salt sea,
 For to maintain his two brothers and he.

Now they had not been sailing but a long winter's night
 And part of a short winter's day,
 When he spied a stout lofty ship ... ,
 Come a-bibbing down on them straightway. [...]



Anfang der vierziger Jahre hat Brecht selbst sich um eine Übersetzung bemüht:

Schottische Ballade

Es waren drei Brüder in schottischen Land
 Und zwei sagten einem ade
 Sie warfen ein Los, daß man besser ausfand
 Wer blieb und wer geh

Das Los ist gefallen auf Henry Martin
 Und das Los, es fiel auf den jüngsten der drei
 Mit Namen Henry Martin
 Daß er würd ein Räuber der See und ernähr⁷⁰

Die englische Ballade ist in der bekannten Chevy-Chase-Strophe verfasst, also einer vierzeiligen Strophe, deren erster und dritter Vers aus Vierhebern (vier betonten Silben), deren zweiter und vierter aus Dreihebern besteht. Die Versfüllung ist frei (Senkungsfreiheit). Die männlichen Reimworte stehen in Vers zwei und Vers vier. Eine Erweiterung des Grundschemas besteht in der Wiederholung des letzten Versfußes von Vers zwei. Brecht übernimmt exakt dieses – bereits in der frühen „Legende von der Dirne Evlyn Roe“ verwendete – Schema. Wie im Vorbild wechseln auch bei ihm erzählende und dialogische Partien. Vers 1 bis 3 erzählen eine Geschichte, Strophe 4 liefert quasi die „Moral von der Geschicht“, die Lehre. Diese Nutzenanwendung unterscheidet Brechts moderne Volksballade vom englischen Original. Diese berichtet ausschließlich das Schicksal des Seeräubers Henry Martin. Brecht liefert am Schluss eine Anweisung für die Lebenspraxis – und zwar nicht als abstrakte Lehre – wie etwa in den Fabeln des 18. Jahrhunderts. Vielmehr verpackt er die Lehre in die Form einer Tierfabel. Er kombiniert mithin den dialogisch verlebendigten Handlungsstrang mit der Erzählpattie einer Fabel. Diese Fabel wiederholt das berichtete Geschehen von Strophe 1 bis 3 und bringt sie in ein leicht verständliches Bild, das mit den traditionellen Charakterstereotypen der Tierfabel arbeitet, dem schlauen Fuchs und dem stolzen Hahn. In der Nutzenanwendung erweist sich der Stolz letztlich als Dummheit. Umgesetzt auf die Ballade, könnte man die vierte Strophe als Fortführung des zuvor berichteten Geschehens interpretieren: Dem Förster gelingt die Flucht nicht, er nimmt ein Ende wie der stolze Hahn. Oder die Flucht gelingt, und die vierte Strophe stellt nur eine Reflexion des Försters dar, die seine Flucht erklären soll. Der Text lässt beide Deutungen zu. Allerdings ist die letzte eher in Brechts Sinn. Die berichtete Geschichte soll dem Leser eine Nutzenanweisung geben: Lass dich nicht ein auf Beziehungen mit den Oberen. Sie wollen dich letztlich nur ausnützen und dann kostet es dich dein Leben. Du musst dein Handeln selbst bestimmen und es nicht in den Dienst von Leuten mit ande-

70 BW 15, S. 62.

ren Interessen stellen. In nuce enthält die Ballade eine gesellschaftskritische Diagnose und einen Ratschlag für die gesellschaftliche Praxis.

Didaktische Dichtung dieser Machart leugnet jeden Gegensatz zwischen Belehren und Vergnügen, wie es seit dem Symbolismus die moderne Poetik oft behauptet. Angesichts der Verwunderung des bekannten englischen Sinologen Arthur Waley, dass der chinesische Dichter Po Chü-i „zwischen Didaktik und Amüsement“ keinen Unterschied kenne, bemerkte Brecht kritisch:

Kein Wunder, wenn Lernen uns, betrieben als schneller Einkauf von Kenntnissen zum Zweck des Wiederverkaufs, Mißvergnügen erregt. In glücklicheren Zeitaltern bedeutete Lernen ein genußvolles Aneignen der Künste (im Baconischen Sinn). Die Dichtung, in ihren didaktischen wie in ihren andern Werken, vollbringt es, unsern Lebensgenuß zu erhöhen. Sie schärft die Sinne und verwandelt selbst die Schmerzen in Genuß.⁷¹

Für ihn stand fest, „das untrüglichste Zeichen, daß etwas nicht Kunst ist oder jemand Kunst nicht versteht“, sei Langeweile: „Die Kunst sollte ein Mittel der Erziehung sein, aber ihr Zweck ist das Vergnügen.“⁷² Aus dieser doppelten Zielsetzung erklärt sich auch der Tatbestand, dass Brecht nach den Experimenten der Jugendphase mit voller Absicht eine ‚didaktische‘ Ballade ‚im Volkston‘ entwickelt hat. Die Zielrichtung ihrer impliziten Gesellschaftskritik ist eindeutig. Dieser Typus der „gesellschaftskritischen Volksballade“ erhält seine poetische Signifikanz durch die Einheit von moralischer Botschaft und ihr entsprechender didaktischer Form.

71 BW 27, S. 211.

72 BW 27, S. 341.

III. Hans Magnus Enzensberger

Gebrauchslyrik – Engagierte Lyrik der Anfänge

Hans Magnus Enzensberger begleitet die deutsche Geschichte seit den späten fünfziger Jahren mit seinen kritischen Gedichten. Sie gehören zum festen Bestand der Nachkriegslyrik. Niemand freilich würde auf die Idee gekommen sein, sie in eine Reihe mit propagandistischen und agitatorischen Gedichten zu rücken; dazu ist ihr artistischer Modus zu ausgeprägt. Dass sich mit ihm ein unleugbarer appellativer Charakter verträgt, macht sie zu einem erstaunlichen Phänomen.

Verlagsankündigungen

Dem ersten Lyrikband Enzensbergers, „Verteidigung der Wölfe“ von 1957, war vom Verlag eine Art Gebrauchsanleitung beigegeben. Darin hieß es, Hans Magnus Enzensberger wolle seine Gedichte verstanden wissen „als Inschriften, Plakate, Flugblätter, in eine Mauer geritzt, auf eine Mauer geklebt, vor einer Mauer verteilt“. Sie sollten nicht im Raum verklingen, „in den Ohren des einen, geduldigen Lesers“, vielmehr sollten sie „vor den Augen vieler, und gerade der Ungeduldigen“, „stehen und leben“, „wirken wie das Inserat in der Zeitung, das Plakat auf der Litfaßsäule, die Schrift am Himmel“. Sie sollten als „Mitteilungen“ verstanden werden, „hier und jetzt an uns alle“.¹

Ausführlicher und detaillierter ist die Gebrauchsanweisung, die dem zweiten Band „Landessprache“ von 1960 beigelegt war.

gebrauchsanweisung

1. diese gedichte sind gebrauchsgegenstände, nicht geschenkartikel im engeren sinne.
2. unerschrockene leser werden gebeten, die längeren unter ihnen laut, und zwar so laut wie möglich, aber nicht brüllend, zu lesen.

1 Enzensberger: Verteidigung der Wölfe. Frankfurt a. M. 1957; auch in: Dietschreit / Heinze-Dietschreit: Hans Magnus Enzensberger, S. 14.

3. das längste gedicht in diesem buch hat 274 zeilen. Es wird an lukrez erinnert, der sich und seinen lesern 7415 zeilen abverlangt hat.
4. zur erregung, vervielfältigung und ausbreitung von ärger sind diese texte nicht bestimmt. Der leser wird höflich ermahnt, zu erwägen, ob er ihnen beipflichten oder widersprechen möchte.
5. politisch interessierte leute tun gut daran, vorne anzufangen und hinten aufzuhören. Für die zwecke der erwachsenenbildung, des vergnügens und der rezension genügt es, kreuz und quer in dem buch zu blättern. Lesern mit philosophischen neigungen wird empfohlen, die lektüre im krebsgang, von hinten nach vorne vorzunehmen.
6. die motti sollen darauf hinweisen, dass der verfasser nichts neues zu sagen hat, und avantgardistische leser abschrecken. Gründliche liebhaber der alten schriftsteller finden sie auf diesem blatt so gut übersetzt, wie sie der verfasser verstanden hat. Im übrigen können die gedichte auch ohne motti benutzt werden.²

Die Punkte enthalten eine ganze Reihe von Forderungen, die Enzensberger an das politische Gedicht stellt. Das offenbar wichtigste Kriterium ist für Enzensberger der Gebrauchswert bzw. der offenkundige Verwendungszweck. Die Gedichte sollen sich von der üblichen Vergoldungspoese abgrenzen. Sie wollen nicht verklären und verschönern. Enzensberger hält die laute Lektüre für sinnvoll, weil sich offenbar der Gedichtcharakter nicht nur im optischen Druckbild manifestieren soll, sondern auch in seiner klanglichen Qualität – ein Gesichtspunkt, der bei Enzensberger eine zentrale Rolle spielt. Die Forderung kann sich aber auch auf den Inhalt beziehen: Durch lautes Sprechen wird vielleicht mancher Inhalt deutlicher, bewusster als durch stilles, zum Überfliegen tendierendes Lesen. Zum dritten reflektiert er auf die Kürze dieser Gedichte. Während in älteren Zeiten dem Leser erheblich mehr Textmenge zugemutet wurde, könne dem heutigen Leser wenigstens die Lektüre von knapp zehn Seiten abverlangt werden. Zum vierten grenzt sich Enzensberger von zwei traditionsreichen Typen des politischen Gedichts ab: vom agitatorischen bzw. propagandistischen Gedicht auf der einen Seite und vom provokativen bzw. opponierenden Gedicht auf der anderen Seite. Dem auf vordergrün-

2 Enzensberger: Landessprache. Frankfurt a. M. 1960.

dige Effizienz zielenden Typus, der sich entweder ‚positiv‘ als Propaganda für eine ideologische Ansicht oder ein politisches Ziel zu erkennen gibt oder sich ‚negativ‘ als Widerstand und Protest gegen eine Ansicht oder ein Ziel definiert, hält er einen eher reflektierenden bzw. meditierenden Typus entgegen. Dieser eher rasonierende bzw. meditierende Typus steht in der Tradition des didaktischen Lehrgedichts bzw. des philosophischen Gedichts, wie es vor allem in der Aufklärung gepflegt wurde. Der Leser soll zur eigenen Denkarbeit aufgerufen werden. Man könnte hier von einem diskursiven Typus sprechen. Zum fünften empfiehlt Enzensberger den Zwecklesern eine bestimmte Lektüreweise. Dieser Rat ist selbstverständlich ironisch gemeint. Die Rezeption dieser Leser ist durch den von ihnen verfolgten Zweck stark beeinflusst. Ihnen ist ein interesseloses und unvoreingenommenes Lesen fremd. Insofern relativiert der ironische Rat, bei der Lektüre ganz den individuellen Neigungen zu folgen, etwa bloß nach Reizwörtern zu suchen, die den Text für die eingeschränkten Zwecke attraktiv machen könnten, diese spezielle Interessenlage von vornherein als ‚ideologisch‘. Schließlich zum sechsten: Mit den griechischen und lateinischen Originalzitaten stellt Enzensberger sich selbst in eine philosophische Tradition. Auch hier ist der Hinweis auf die Abschreckung avantgardistischer Leser als Ironie zu verstehen. Der Nutzwert der Gedichte besteht in sich selbst; insofern ersetzt nichts ihre vollständige Lektüre.

Enzensbergers Verständnis von politischer Lyrik

Gegenüber einem inhaltlich definierten Begriff von politischer Lyrik – nämlich Lyrik, die sich mit politischen Themen beschäftigt – grenzt sich Enzensberger in seinem bekannten Essay „Poesie und Politik“ von 1962 ab.³ Enzensberger behauptet dort, das Politische eines Gedichts sei nicht sein Inhalt, sondern seine Sprache. Gerade die oft als ‚politisch‘ apostrophierten Gedichte seien ästhetisch zweit- oder dritrangig. Er nennt die Gedichte von Herwegh, Freiligrath und Weerth „mediokre, epigonale Poesie“⁴. Der objektive gesellschaftliche Gehalt der Poesie sei ausschließlich in ihrer Sprache zu suchen. Ein scheinbar so unpoliti-

3 Enzensberger: „Poesie und Politik“, in: Ders.: Einzelheiten II. Poesie und Politik. Frankfurt a. M. 1970, S. 113–137.

4 Ebd., S. 130.

sches Gedicht wie Brechts „Der Radwechsel“ sei tatsächlich wegen seiner ästhetischen Qualität erheblich politischer als die künstlerisch minderwertigen politischen Gedichte eines Johannes R. Becher oder eines Rudolf Alexander Schröder. Als Kronzeuge seiner ästhetischen Argumentation bemüht Enzensberger Platon, der sich in der „Politeia“ gegen die Einführung neuer Musik ausgesprochen hat im Wissen um die subversive Kraft neuer Gesetzmäßigkeiten. Platon / Enzensberger beziehen sich also nicht auf „manifest politische Meinungen und Inhalte, sondern auf den Kern des poetischen Prozesses, der sich der Kontrolle durch die Wächter zu entziehen droht“.⁵ Grundlegend für Enzensbergers Verständnis der wahren politischen Poesie sind die drei von ihm aufgestellten Thesen:

1. Poesie müsse ihre Selbständigkeit gegenüber jeder Herrschaft verteidigen. Der politische Auftrag des Gedichtes sei, sich jedem politischen Auftrag zu verweigern.
2. In der modernen Gesellschaft werde die Kritik zur „produktiven Unruhe des politischen Prozesses“.
3. Zur Kritik komme ein Zukunftspotential, also ein utopisches Element hinzu: als Antizipation, auch im Modus des Zweifels, der Absage und der Verneinung.⁶

Protest, Kritik und Antizipation sind für den jungen Enzensberger Manifestationen des subversiven Potentials politischer Gedichte. Unverkennbar ist hier die Nähe zu Adornos ästhetischer Theorie. Enzensbergers Überlegungen sind gewiss beherzigenswert, aber wenn der *politische* Gehalt eines Gedichtes so allgemein gefasst wird, so ist diese Theorie nicht recht operabel. Außerdem – das ist heute deutlicher erkennbar als zur Zeit der Publikation – bleibt diese Theorie ihrer Entstehungszeit verhaftet: dem Willen der politischen Autoren, aus der faschistischen Vergangenheit Konsequenzen zu ziehen und sich nie mehr einer Parteidoktrin zu verschreiben. Der Kern von Enzensbergers Poesie-Verständnis besteht in einer ästhetischen Version dieser Konsequenz, „den

5 Enzensberger: „Poesie und Politik“, S. 134.

6 Ebd., S. 136 f.

politischen Gehalt des Gedichts als sprachimmanentes Problem“ zu sehen.⁷

Die frühe politische Lyrik

Aus heutiger Perspektive ist die kontroverse Reaktion auf das Erscheinen der ersten Gedichtsammlung „Verteidigung der Wölfe“ von 1957 kaum mehr verständlich. Der konservative Literaturkritiker Hans Egon Holthusen etwa erschreckte sich über den politischen Gehalt der Gedichte und den Dichter, der ihm in der „einst so dankbaren Rolle des Bürgerschrecks“ erschien und den er als „rabiaten Randalierer“ und „schäumenden Haßprediger“ apostrophierte.⁸ Peter Rühmkorf dagegen würdigte dieses Aufbegehren positiv als „Hohelied des Ungehorsams“.⁹ Alfred Andersch gar charakterisierte die Gruppe der „bösen Gedichte“ als „Demaskierungen“, als „zischende Infamien gegen das Infame“, als „eiskalt ausgeführte Schläge in die Fresse der Unmenschlichkeit“ und feierte Enzensbergers Debüt emphatisch mit den viel zitierten Worten: „Endlich, endlich, ist unter uns der zornige junge Mann erschienen“ – ein neuer Meister des „großen politischen Gedichtes“.¹⁰

Die Gedichte der beiden ersten Sammlungen „Verteidigung der Wölfe“ und „Landessprache“ liefern Exempel zur Theorie. Sie machen Politisches nicht explizit. Es bekundet sich im Hintergrund, agiert auf der Basis von Sprache, indem es Bekanntes verfremdet. Das gilt etwa für so bekannte und oft interpretierte Gedichte¹¹ wie „Geburtsanzeige“¹², „Spur der Zukunft“¹³, „An alle Fernsprechteilnehmer“¹⁴, während

7 Dietschreit / Heinze-Dietschreit: Enzensberger, S. 18.

8 Holthusen: „Die Zornigen, die Gesellschaft und das Glück“, S. 159–169; zit. nach Schickel: Über Hans Magnus Enzensberger, S. 49 f.

9 Rühmkorf: „Zur Lyrik H. M. Enzensbergers“, in: Konkret. 1958, H. 13; zit. nach Dietschreit / Heinze-Dietschreit: Enzensberger, S. 21.

10 Andersch: „(in Worten: ein) zorniger junger Mann“, S. 143–145; zit. nach Schickel: Über Hans Magnus Enzensberger, S. 9–13.

11 Zitiert werden die Gedichte nach der Ausgabe: Hans Magnus Enzensberger: Die Gedichte. Frankfurt a. M. 1983.

12 Gedichte, S. 63.

13 Gedichte, S. 105.

14 Gedichte, S. 107 f.

Gedichte wie „Verteidigung der Wölfe gegen die Lämmer“¹⁵ und „Lan-
dessprache“¹⁶ sich in inhaltlich-politischer Hinsicht dezidierter artiku-
lieren.

Enzensberger hat – im Nachwort zu dem von ihm herausgegebenen
„Museum der modernen Poesie“ – die wichtigsten formalen Gestaltungs-
mittel moderner Poesie aufgelistet:

Montage und Ambiguität; Brechung und Umfunktionierung des Rei-
mes; Dissonanz und Absurdität, Dialektik von Wucherung und
Reduktion; Verfremdung und Mathematisierung; Langverstechnik,
unregelmäßige Rhythmen; Anspielung und Verdunkelung; Wechsel
der Tonfälle; harte Fügung; Erfindung neuartiger metaphorischer
Mechanismen; und Erprobung neuer syntaktischer Verfahren.¹⁷

Er selbst hat zahlreiche dieser artistischen Kunstgriffe übernommen.
Klangliche Mittel wie Alliterationen und Assonanzen fallen auf; der Vers-
duktus lehnt sich an die von Brecht erprobte Technik der unregelmäßi-
gen Rhythmen an; die Bilder und Metaphern stammen aus poetischer
Tradition und moderner Gegenwart. Unter dem modischen Gesichts-
punkt der Intertextualität sind Enzensbergers Gedichte wahre Fundgru-
ben: Ausweis der Bildungsgesättigtheit, ja der Gelehrsamkeit des Verfas-
sers einerseits, andererseits Manifestation des Assoziationsprinzips, dem
diese nicht mehr auf genialische Autonomie verpflichtete Poesie freizü-
gig folgt. Ihre Originalität liegt weniger in der Unverwechselbarkeit der
eigenen Sprache, als im Arrangement, im Rhythmus und in den Asso-
nanzen, die das Metapherngeflecht klanglich zusammenbinden.

Ein Beispiel liefert das Gedicht „Verteidigung der Wölfe gegen die Läm-
mer“, das eine Kritik an der modernen Bewusstseinsindustrie enthält.
Schuld am Elend der Welt seinen nicht etwa die Wölfe, vielmehr die Läm-
mer, also die Massen, die sich einer Schein-Kultur überantworteten, die
sie blind für die Realität machten. Der Genuss entschädige für die bequeme

15 Gedichte, S. 84.

16 Gedichte, S. 89.

17 Hans Magnus Enzensberger (Hg.): Museum der modernen Poesie. Frankfurt
a. M. 1960, S. 770.

Machtlosigkeit. Die nach Lüge gierige Gesellschaft nehme ihre eigene Entmündigung in Kauf. Die Konsequenz sei der Lobpreis der Räuber:

Gelobt sein die Räuber: ihr,
einladend zur Vergewaltigung,
werft euch aufs faule Bett
des Gehorsams. Winselnd noch
lügt ihr. Zerrissen
wollt ihr werden. Ihr
ändert die Welt nicht.¹⁸

Der Text antizipiert den Protest der späten 1960er Jahre. Die erwähnten Korruptionsbeispiele reichen von Päpsten bis zu sozialistischen Parteifunktionären, „die Argumentationsweise aber ist unmißverständlich die der kritischen Linken.“¹⁹ Es handelt sich um eine radikale Kritik am Konformismus und ist Ausdruck von Widerstand einer Opposition gegen die Restaurationstendenz der 1950er Jahre. Zugleich ist es ein Aufruf an die Entschlossenen – denn die provokative Gleichsetzung der Lämmer mit den Lesern steht außer Frage –, die erstarrten Zustände zu ändern. In seinem Essay zur Bewusstseins-Industrie hat Enzensberger die Abhängigkeiten und Verflechtungen selbst exakt analysiert und die Konsequenz für den Intellektuellen gezogen:

Er hat mit Bestechungs- und Erpressungsversuchen neuer und subtiler Art zu rechnen. Freiwillig oder unfreiwillig, bewußt oder unbewußt, wird er zum Komplizen einer Industrie, deren Los von ihm abhängt wie er von dem ihren, und deren heutiger Auftrag, die Zementierung der etablierten Herrschaft, mit dem seinen unvereinbar ist.²⁰

Die Gedichte der 1960 erschienenen Sammlung „Landessprache“ verstärken die Kulturkritik.²¹ Das gleichnamige Gedicht reiht zahlreiche

18 Verteidigung, S. 85.

19 Ridley / Higgins: „Hans Magnus Enzensberger: Verteidigung der Wölfe der Wölfe gegen die Lämmer“. www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/nullpunkt/pdf/enzensberger_woelfe.pdf. Zitiert am 1.5.2006.

20 Enzensberger: „Bewußtseinsindustrie“, in: Ders.: Einzelheiten I. Bewußtseinsindustrie, S. 7–17, hier S. 17.

21 Lau: Hans Magnus Enzensberger, S. 108–117.

mehr oder weniger verfremdete Zitate, die vom Alten Testament über Goethe, Hölderlin und die Romantik bis Kierkegaard und Heidegger reichen. Scheintote und Blinde bevölkern die bundesrepublikanische Gegenwart. Das bekannte Gedicht „An alle Fernsprechteilnehmer“ ist ein Paradebeispiel für das indirekte Sprechen. Thematisiert wird zwar die moderne Bedrohung, der Begriff selbst taucht aber an keiner Stelle auf, der Leser muss sich die unschwellige Gefahr selbst in Begrifflichkeit und damit ins Bewusstsein übersetzen. Es ist im ganzen Text nur von „etwas“ die Rede, von einem ungreifbaren Eindringling, „einem zähen, farblosen, einem gedunsenen Schlund“.²² Die Identifikation dieses vagen „Etwas“ mit atomarer Bedrohung ist zu eng, darüber hinaus ist zu denken an alle durch die Industrie hervorgerufenen Bedrohungen. Doch die Attribute „farblos, zäh, gedunsen, klebrig“ sowie die Reihe der bebilderten Tatbestände schließen auch die Korruption mit ein, die Nichtfassbarkeit der ideologischen Infiltrierung, die über alle Kanäle moderner Kommunikation verlaufende Infizierung des bisher geschützten Privat-raums. So ist paradoxerweise die hochgerüstete Technik der Gegenwart das Instrument, das den Einzelnen den Bedrohungen wehrlos ausliefert. Der Leser muss die verschiedenen Bildbereiche ordnen und die Arten der Bedrohung orten. Wenn er erkennt, „dass hier eine bedrohliche Allianz von Technik, Wirtschaft, Wissenschaft, von Korruption und bedenkenloser Geschäftemacherei angesprochen wird, deren Zeche die Menge der Menschen und die unbeteiligte Natur (Butt, Salm, Seestern, Getreide) bezahlen müssen“,²³ dann hat er die Zielrichtung dieser zivilisationskritischen Diagnose verstanden.

Die Abstraktheit der angesprochenen Sachverhalte erfordert vom Leser eine Reflexionsarbeit, die eine vordergründige Gebrauchslyrik nicht braucht. Der „Gebrauch“ dieser hochartifizuellen und metaphorisierten Texte beschränkt sich auf den Privatraum des Lesers. Was er aus den Texten für sich schlussfolgert, bleibt ihm überlassen. Der Text fordert weder zu eindeutigen geistigen Konsequenzen noch zu konkreten politischen Handlungen auf.

22 Gedichte, S. 108. Dazu Florian Vaßen: „Politische Lyrik“, S. 446; vgl. Fingerhut / Hopster: Politische Lyrik. Arbeitsbuch, S. 27–31.

23 Fingerhut / Hopster: Politische Lyrik, S. 29.

Es liegen verschiedene Studien vor,²⁴ die Enzensbergers poetisches Verfahren analysiert haben und zum Ergebnis gekommen sind, dass sich nirgends konkrete politische Aussagen finden, weder in positiver appellierender Form noch in negativer protestierender Form. Die Gedichte halten sich alle im Raum des Allgemeinen auf und vermeiden den direkten Bezug auf historisch-politische Realität. Der kommunikative Ort dieser Dichtung, deren Politisierung sich in der Sprache manifestiert, ist nicht die Öffentlichkeit, sondern das individuelle Ich. Dementsprechend lässt sie sich auch nicht politisch instrumentalisieren, etwa im Einsatz für bestimmte politische Parteien oder Strömungen. Sie zielt in ihrer Indirektheit auf das Subjekt, dessen Reflexionspotential angesprochen wird. Wenn sich also von „Gebrauch“ reden lässt, dann nur im individuellen Raum der Reflexion und des Zweifels, niemals im öffentlichen Raum der Nachfolge oder des Protests. Enzensberger steht damit in der humanistisch-romantischen Tradition politischer Dichtung, die an Willensfreiheit und Entscheidungsmöglichkeit des Individuums glaubt. Dieser Widerspruch zwischen fatalistischem Geschichtsdenken und humanistischem Subjektvertrauen ist Enzensbergers Lyrik immanent. Freilich, wäre politische Lyrik ohne dieses geheime Hoffnungspotential überhaupt denkbar?

Die späte politische Lyrik

Florian Vaßen hat die weitere Entwicklung von Enzensbergers politischer Lyrik dahingehend charakterisiert, dass an die Stelle des von Ekel und Verachtung geleiteten Sprachgestus der beiden ersten Bände schon in der dritten Sammlung „Blindenschrift“ (1964) ein eher gelassener sprachlicher Duktus getreten sei, mit Kriterien wie Lakonismus, Metaphernreduktion und Nüchternheit.²⁵ Das Gedicht „Andenken“ aus der Sammlung „Die Furie des Verschwindens“ (1980) könnte als Beispiel für diese Stufe herangezogen werden.²⁶

24 R. Grimm: „Montierte Lyrik“, S. 178–192 (auch in: Schickel: Über Hans Magnus Enzensberger, S. 19–39); R. Grimm: „Bildnis Hans Magnus Enzensberger“, S. 131–174 (auch in: R. Grimm: Hans Magnus Enzensberger, S. 139–188); Zimmermann: Hans Magnus Enzensberger. Die Gedichte und ihre literaturkritische Rezeption.

25 Vaßen: „Politische Lyrik“, S. 447.

26 Die Gedichte, S. 347.

In der Tat ist eine Verschiebung des Tons bzw. des Gestus zu konstatieren. War die vorgebrachte Kritik beim jungen Autor eher polemisch und emotional, so ist sie beim älteren Autor eher skeptisch-distanziert, geradezu desillusioniert. Das heißt indes nicht, dass die Kritik Enzensbergers schwächer geworden sei. Das aus derselben Sammlung stammende Gedicht „Bericht aus Bonn“²⁷ liefert dafür ein anschauliches Beispiel. Der vordergründigen Geschäftigkeit der Diplomaten, deren Wirken vor allem durch gefüllte Aschenbecher charakterisiert ist, stellt Enzensberger die Aufräumarbeit der türkischen Pflegefrauen entgegen: sie, die „Asche zu Asche“ leeren, zeigen durch diesen traditionsreichen, die Vergänglichkeit alles Irdischen anzeigenden Topos den eigentlichen Wert dieser unablässigen Gremienarbeit. Ihre Tätigkeit erregt Lachreiz, das Ich spürt denn auch „in der Gegend des Zwerchfells so etwas / wie meine unsterbliche Seele“: im Lachen über den rapiden Sinnverlust diplomatischen Tuns erweist sich die wahre Unsterblichkeit, nämlich als Akt der Befreiung, wie er sich in jedem Gelächter manifestiert. Die Kritik dieses Gedichtes beleuchtet Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Mittelalter und Gegenwart.

Nirgends werden Galgen errichtet. Ampeln,
Fußgängerzonen sind da, und statt der Pestkranken
und der Flagellanten geht dann und wann
mit einem wuschligen braunen Spaniel an der Leine
eine ältere Geisel im Pelzmantel
an der Amerikanischen Botschaft vorbei.

Die Geisel indiziert das Ausgeliefertsein, ihr Pelzmantel kaschiert indes diesen Sachverhalt. Insofern war das Mittelalter ehrlicher: Dort waren Wallfahrer als solche zu erkennen und „Krüppel, die um die Altäre schleichen“, machten aus ihrer Abhängigkeit keinen Hehl. Typisch für die modernen Zeiten ist die Fassadenhaftigkeit, die – wenn man so will – durch die Medien in die Welt gesetzte Lüge bzw. Scheinhaftigkeit. „Im Presseamt immer noch Licht.“ So wird sogar der Hausierer, der auch nur „Dunkelheit feilhält [...], für seinen Auftritt geschminkt“ – ein Indiz für die Diskrepanz zwischen öffentlichen Auftritten und eigentlicher Verfasstheit. Tatsächlich sind Gegenwart und Mittelalter strukturell verwandt: Die Besitzverhältnisse sind geblieben – „Alle diese Häuser gehören Hausbesitzern, wie im Mit-

27 Enzensberger: Die Gedichte, S. 348.

telalter“ –, die zugrunde liegende „Macht“ und die positive Gefühlsäußerung („Freude“) sind „dumpf“. „Bericht aus Bonn“ ist eine Vivisektion der kleinbürgerlichen Bonner Republik, der mental dumpfen Adenauer-Ära, wie sie in der Tendenz ähnlich Wolfgang Koeppen in seinem Roman „Das Treibhaus“, übrigens mit ganz ähnlicher Metaphorik, vorgenommen hat.

Wenig Beachtung hat bisher die spätere Lyrik Enzensbergers unter dem Gesichtspunkt des Politischen gefunden. Die Sammlungen „Kiosk“ (1995) und „Leichter als Luft“ (1999) enthalten kaum politische Gedichte im engeren Sinn. Bei näherer Betrachtung freilich verbirgt sich in vielen allgemein formulierten Texten politischer Gehalt, wie das Gedicht „Arme Cassandra“ belegt.

Arme Cassandra

Sie war die einzige, die es kommen sah,
sie ganz allein: das alles, sagte sie,
werde böse enden. Natürlich
hat ihr kein Mensch geglaubt.
Sagenhaft lange her. Aber seitdem
sagen es alle. Ein Blick genügt,
auf die Börsenkurse, den Stau
und die Spätnachrichten. Fragt sich nur,
was »das alles« bedeutet, und *wann*?
Bis dahin natürlich glaubt,
was alle sagen, kein Mensch.
Ein Blick genügt, auf die Zweitwagen,
die Biergärten und die Heiratsanzeigen.²⁸

Der Text ist nicht weniger komplex als die frühen Texte, er ist freilich weniger vordergründig rhetorisch organisiert. Während für die frühen Texte Stilfiguren und Klangkombinationen wie Alliterationen und Assoonanzen charakteristisch sind, dominiert im späten Text ein scheinbar kunstloses Parlando, die Annäherung an die Sprache des Alltags ist unverkennbar. Und doch ist dieser Text alles andere als bloß in Verszeilen gegliederte Prosa. Betrachtet man den Text zunächst einmal ganz for-

28 Enzensberger: *Leichter als Luft*, S. 30.

mal: Am Anfang des Gedichtes steht eine Anapher („Sie“), Vers fünf und sechs beginnen mit einer Paronomasie („sagen“: ein gleich klingendes Wort mit anderer Bedeutung). Ferner finden sich die sogen. Epanalepse („ein Blick genügt“), die nicht unmittelbar aufeinanderfolgende Wiederholung. Aber der ‚Trick‘ des Gedichts ist doch – wie man mit einem rhetorischen Begriff sagen könnte – der sentenziöse Zuschnitt, also die semantische Pointe. Sie besteht in einem Vorgang, den man als Verallgemeinerung und als Verzeitlichung definieren könnte. Das geschieht in folgenden Schritten:

1. Im Altertum sagte Cassandra als Einzige: Alles wird böse enden.
2. Damals hat ihr niemand geglaubt.
3. Heute sagen *alle*: Alles wird böse enden. Eine Reihe von Beispielen belegt diese Behauptung.
4. Doch auch heute glaubt es niemand, was die zukunftsorientierten Handlungsweisen belegen.

Während in der Antike für die Mehrheit keine Notwendigkeit bestand, dem abweichenden Einzelnen Glauben zu schenken, tut sich in der Gegenwart eine offenbare Diskrepanz zwischen Reden und Handeln auf. Das allgemeine Handeln widerlegt das allgemeine Reden und dekuviert es als Geschwätz. Denn wer offenbar nicht an eine Zukunft glaubt, der erwirbt keinen Zweitwagen, setzt sich nicht in Biergärten und denkt nicht im Entferntesten an eine Heirat. Wie kommt es zu dieser Diskrepanz?

Das allgemeine Untergangs-Geunke („Das alles“) ist für den mit Bedrohungen vertrauten Menschen der Gegenwart zur Floskel erstarrt, keineswegs geeignet, ihn zu konkreten Konsequenzen zu bewegen. Hinzu tritt die für die Moderne zentrale Zeit-Dimension der Katastrophe. Konstitutiv für das Paradoxon ist die Frage nach der Zeit, nach dem konkreten Eintritt der Katastrophe. Ohne exakte Terminierung nimmt niemand das Gerede ernst. Das Gedicht übt also an der Verabsolutierung des Prinzips der Verzeitlichung Kritik. Ein solches Denken, das Gefahren und Bedrohungen erst dann ernst nimmt, wenn sie zeitlich konkret gemacht sind, erscheint als Konsequenz der Bürokratisierung unserer Gesellschaft, für die Zeit zum grundlegenden Faktor des Erfolgs und des Misserfolgs avanciert. Mithin verbirgt sich in dem leichthin geplauderten Gedicht eine fundamentale

Kritik an der Basis westlicher Technokratien, für die existentielle Aussagen erst dann Relevanz erhalten, wenn der Terminkalender sie legitimiert.

Die Ausführungen lassen sich thesenartig zusammenfassen: Enzensbergers frühe politische Lyrik zielt nicht auf gesellschaftlichen Einsatz, sondern auf individuelle Reflexion. Ihre sprachliche Artistik beschränkt die Wirkung auf einen kleinen Kreis und seine lyrischen Texte enthalten keine konkreten, nur indirekte und allgemeine Aussagen. Die späten Texte ersetzen Figuren-Rhetorik und Sprach-Artistik durch einen an der Alltagssprache orientierten Parlandostil. Seine darin geübte Kritik ist jedoch nicht weniger grundsätzlich, sie arrangiert aber die Tatbestände und Folgerungen auf eher skeptisch-sententiöse Weise. Das Formmodell des Puzzle und der Verrätselung entspricht Enzensbergers Vorliebe für mathematische Fragestellungen. Insofern geht seine poetische Entwicklung vom zornigen Provokateur zum heiteren Denksportler. Die späten Gedichte sind Denkfiguren, die dem Leser das Vergnügen am Finden von Lösungen zuweisen. Während Erich Fried das epigrammatische Prinzip der direkten Benennung mit der Tendenz zur paradoxen Sentenz befolgt, hat Hans Magnus Enzensberger ein anderes Prinzip gewählt: das Prinzip der indirekten und assoziierenden Variation mit der Tendenz zur Verselbständigung sprachlicher Elemente. Beides sind legitime Möglichkeiten moderner politischer Lyrik. Fried ist der Erde und ihren konkreten Problemen näher, Enzensberger schwebt eher in den Lüften und hält sich ans Allgemeine. Vielleicht ist es kein Zufall, dass eines seiner neueren Gedichtbücher – übrigens mit dem ins Schwarze treffenden Untertitel „Meditationen“ – „Die Geschichte der Wolken“ heißt (2003). Erinnert sein Vorgehen – beim freizügig mit literarischen Reminiszenzen operierenden Enzensberger möglicherweise beabsichtigt – nicht ein wenig an die Gruppe der poetischen Lufthunde, die Franz Kafka in seiner Erzählung „Forschungen eines Hundes“ als Metapher für Kunst und Künstler gewählt hat? Diese hochmütig wirkenden Intellektuellen mischen sich ständig in den Diskurs der Gesellschaft ein, ohne in Wahrheit etwas Begründetes einzubringen, im Grunde tun sie es auch gar nicht, um etwas zu bewirken, sondern um die eigene objektiv ganz überflüssige Existenz zu legitimieren. Ihre Hyperaktivität ist daher als Demutsakt zu verstehen, denn sie wissen, dass nur ihr Widerspruch gegen die Gesellschaft ihnen Anspruch auf Beibehaltung ihrer luftigen Existenz garantiert.

„Mausoleum“ – Balladen über die Ambivalenz des Fortschritts

Nekrolog und Ballade

Hans Magnus Enzensberger greift in seiner Gedichtsammlung „Mausoleum. 37 Balladen aus der Geschichte des Fortschritts“²⁹ auf die Tradition der Ballade zurück, eine Gattung, die vielleicht stärker als andere dem Verdikt vom ‚Tod der Literatur‘ ausgesetzt schien. Umso erstaunter reagierten einige Rezensenten über diese unerwartete Kehrtwende in Enzensbergers literarischem Schaffen. Sie schien vordergründig eine Rückkehr zu einer konservativen Literaturauffassung anzukündigen.³⁰ Freilich teilen Enzensbergers Gedichte nicht die heroische Haltung und die pathetische Sprache der meisten Balladen des 19. und 20. Jahrhunderts. Da es sich bei Enzensbergers „Balladen“ durchweg um die Darstellung von Lebensläufen historischer Persönlichkeiten handelt,³¹ ließe sich auch das Porträtgedicht des 20. Jahrhunderts heranziehen.³² Doch dessen rühmen-

29 Hans Magnus Enzensberger: *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*, Frankfurt am Main 1975. Zitiert wird nach der Ausgabe Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978 (Kürzel M). Das Zitat des Titels stammt aus Enzensberger *Ballade T. B. (Tyge Brahe)*. Ebd., S. 19. Die Rezensionen sind verzeichnet in: R. Grimm (Hg.): *Hans Magnus Enzensberger*, S. 427 f.

30 Franz: Hans Magnus Enzensberger: „Mausoleum“, S. 125–140; vgl. auch Reinhold: „Geschichtliche Konfrontation und poetische Produktivität“, S. 104–127.

31 Auf diese Tradition verweist Mathias Schreiber: „Lyrische Heldengalerie voller Abnormitäten“, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 11.10.1975.

32 Harald Hartung: „Melancholische Balladen vom Fortschritt“, in: *Der Tagesspiegel* vom 5.10.1975; Curt Hohoff: „Die paradoxe List der Geschichte“, in: *Rheinische Post* vom 11.10.1975 (auch in: *Rheinischer Merkur* vom 10.10.1975); Jürgen P. Wallmann: „In diesem Mittelalter leben wir immer noch“, in: *Badische Zeitung* vom 22.11.1975 (auch in: *Die Tat* Nr. 280, vom 28.11.1975; *Mannheimer Morgen* vom 11.12.195; *Schwäbische Zeitung* vom 5.12.195); Joachim Kaiser: „Wie Enzensberger 37 Fortschritts-Gespenster herbeizitiert“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 27.9.1975, spricht gar von „Fortschritts-Charaktermasken“. Besondere Aufmerksamkeit hat das Gedicht über Chopin gefunden, weil sich hier der Vergleich mit Gottfried Benns „Chopin“-Porträtgedicht anbietet. Vgl.

der Duktus, der seine Herkunft vom antiken Panegyricus verrät, macht auch diese Ahnenschaft fragwürdig – hatte Enzensberger doch selbst in seinem bekannten Essay „Poesie und Politik“ Herrscherlob und Poesie kurzerhand für unvereinbar deklariert.

So liegt es näher, die Balladen des „Mausoleum“ in die wesentlich ältere Tradition des Nekrologs zu stellen, der – wie Evi Zemanek zu Recht notiert – das Porträtieren keineswegs ausschließt.³³ Bereits der Begriff „Mausoleum“, der Ort, wo die Toten versammelt sind, weist auf diesen zum Bereich der Funeralrhetorik rechnende Gattung hin. Helmut Salzinger hat auf diese Nähe hingewiesen:

Die Ballade hat es oft mit besonders bedeutsamen Begebenheiten aus der Geschichte zu tun, und ein Mausoleum ist ein Grabmal: ein prächtiges Grabmal, errichtet für irgendwelche Gestorbenen, die sich irgendwie um irgendwas verdientgemacht haben. Ums Vaterland vielleicht oder um den Fortschritt. Die siebenunddreißig Balladen dieses Bandes sind ebenso viele kleine Gedenktafeln oder Porträtbüsten oder historische Miniaturen, irgendwelchen Toten gewidmet, die sich irgendwie um den historischen Fortschritt verdientgemacht haben, sei es als Wissenschaftler, Erfinder, Künstler, Denker oder Politiker [...].³⁴

Nekrologgedichte betrachten ausschließlich das abgeschlossene Leben aus dem Rückblick.³⁵ Diese zeitliche Distanz ermöglicht auch eine kriti-

Volckmann: „Gottfried Benn und H.M. Enzensberger: Chopin-Gedichte“, S. 280–291.

33 Zemanek: „Das historische Porträtgedicht“, S. 277.

34 Helmut Salzinger: „Ein Grabmal dem Fortschritt“, in: Stuttgarter Zeitung vom 9.10.1987; auch Wilfried F. Schoeller: „Rückzug eines Zauberkünstlers“, in: Frankfurter Rundschau vom 18.10.1975, redet von „Grabtafeln“. Zur Tradition vgl. auch die Monographie von Bogner: Der Autor im Nachruf.

35 In Enzensbergers eigener Lyrikproduktion begegnen Nekrolog- bzw. Porträtgedichte schon früher. Das Gedicht „Karl Heinrich Marx“ aus der Sammlung „Blindenschrift“ (1964) und die beiden Gedichte „Himmelsmaschine“ (Giovanni de’ Dondi) und „An Niccolò Machiavelli geboren 3. Mai 1469“ (beide in: „Davor“) hat er ins „Mausoleum“ eingefügt, während er das Nekrolog-Gedicht „Zum Gedenken an William Carlos Williams“ (in: Davor) und das Porträt-Gedicht „Hommage à Gödel“ (in: „Danach“) nicht aufnahm. Er hat auch später diesen Typus weiter gepflegt. So finden sich in der Sammlung „Kiosk“ von 1995 die Porträtgedichte „Zur Erinnerung an Sir Hiram Maxim (1840–1916)“ (S. 19–21) und

sche Sicht auf den Gegenstand der Betrachtung. Konsequent wählt Enzensberger statt des (ihm obsolet erscheinenden) panegyrischen Duktus eine nüchterne Sprache und einen referierenden oder kommentierenden Ton. Emotionslos zieht er die Summe, das Fazit eines Lebens und hebt, in traditionell historischer Manier, die besondere Lebensleistung hervor.

Die zweite Tradition dieser Balladen ist der balladeske Moritaten-Typus, der ebenfalls Lebensläufe bevorzugt und zwar von Personen, die mit der Gesellschaft in Konflikt gerieten und daran scheiterten. Oft sind Außenseiter die „negativen Helden“. Der Duktus, in dem diese Geschichten vortragen werden, besteht aus einer Kombination von Moral und Zynismus.

Der dritte Typus ist die Dokumentation.³⁶ Dokumentarische Einsprengsel oder Original-Zitate verleihen den Biographien die historische Authentizität, die den realhistorischen Charakter der Protagonisten verbürgen soll. Hier herrscht der Duktus des sachlichen Berichts, des neutralen Referierens. Curt Hohoff erkennt einen „Ton der Kälte“ wie in Brechts „Hauspostille“ und Benns „Morgue“.³⁷ Montage ist das Bauprinzip aller im „Mausoleum“ versammelten Texte, wie die Sorgfalt der Konstruktion und der Verklammerung indiziert.³⁸

Die Synthese dieser Typen fällt unterschiedlich aus. Enzensberger strebt keinen einheitlichen Duktus an. Neben dem Ton der Anklage, der Belehrung, selten der Feier (wie im Bakunin-Gedicht), dominiert ein nüchterner Referier- und Illustrations-Ton. Diese unterschiedliche Tonart

„Paolo di Dono, genannt Uccello“ (S. 98 f.) und in der Sammlung „Leichter als Luft“ von 1999 das Gedicht „John von Neumann“ (S. 14–16). Volker Ulrich Müller: „Cuba, Machiavelli und Bakunin“, S. 105, konstatiert beim Machiavelli-Porträt einen „zweifachen Verstoß gegen die Konvention des hymnischen Lobens, gegen den Panegyrikus“, ohne freilich die Gattungsfrage zu erörtern.

36 Dazu die Monographie von Innerhofer: Hans Magnus Enzensbergers „Mausoleum“.

37 Curt Hohoff: „Die paradoxe List der Geschichte“, in: Rheinische Post vom 11.10.1975.

38 Volker Hage: „Die Poesie des zweifelhaften Fortschritts“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7.10.1975. „Der lockere Ton täuscht ebenso wie der Eindruck des schnellfertig Zusammengeklauten. Welche Sorgfalt hinter den Texten steht, deutet schon der Umstand an, dass der formale Aufbau, die Zahl der Strophen, die Länge der Verse von überraschender Vielfalt sind und sich nicht wiederholen. Das Spektrum reicht von lyrisch-schlichter Bauweise zu reinen Prosa-Montagetexten.“

wurde mehrfach wahrgenommen.³⁹ Michael Zeller etwa bemerkt in Enzensbergers „Mischtechnik“ das Nebeneinander von „Dokumentar-Collage“, „Revue literarischer Moden“ und „lyrischem Raisonement“⁴⁰ und Susanne Komfort-Hein konstatiert, dass sich die „Geschichte des Fortschritts“ nicht „in einer großen linearen narrativen Achse“ präsentiert. Die „Geschichten aus der Geschichte“, die „Montage heterogenen und fragmentarischen, zum Teil dokumentarischen Textmaterials“, die „wechselseitige Durchdringung von Zitat, Kommentar und Reflexion, lyrischem Gedicht und Prosaskizze“ sprengten das der Ballade zugrundeliegende „narrative Moment“ und lösten es im „diskontinuierlichen Text“ auf.⁴¹

Sind Enzensbergers „Mausoleum“-Gedichte tatsächlich Balladen? Einige Rezensenten haben hier Zweifel angemeldet. Jürgen P. Wallmann etwa moniert: „Übrigens sind dies kaum Balladen im strengen Sinne, dazu wird zu wenig Wert gelegt auf Fabel und Handlungsabläufe.“⁴² Ausführlicher lässt sich Helga M. Novak auf die Gattungsfrage ein:

Im Klappentext wird dem Begriff der Ballade ein breiter Rücken zugeschrieben. Den hat sie wohl nötig, wenn das „Gedicht“ nicht mehr gut genug ist. Trotzdem zögere ich, die Gedichte dieses Bandes, die manchmal wie *ein* Poem zu lesen sind, als Balladen zu akzeptieren. Enzensberger verfügt über eine Vielzahl von Formen, mit denen er auch in dieser Verbindung zu Kommentaren, Zitaten, technischen Beschreibungen, sehr gut Balladen machen kann. Aber das Kernstück einer Ballade ist die Fabel. Und wenn einer sagt, die geschlossene Handlung, die lineare Geschichte gebe es nicht mehr, so antworte ich, es hat sie nie gegeben, sie war schon immer gemacht. Die dramatische Zuspitzung muß nicht unbedingt innerhalb eines

39 Wilfried F. Schoeller: „Rückzug eines Zauberkünstlers“, in: Frankfurter Rundschau vom 18.10.1975; „Die Ballade ist hier als höchst artistische Form verstanden: in Langzeilen, die zur Prosa drängen (und in mehreren Gedichten ist die Prosa erreicht) werden diskursive mit epischen Momenten verbunden. Die lakonische Kürze von früher ist aus diesen Gedichten ganz verschwunden.“

40 Zeller: „Literarische Karriere im Rhythmus des Mäander. Zur Lyrik H. M. Enzensbergers“, S. 149.

41 Komfort-Hein: „Der Text bricht ab, und ruhig rotten die Antworten fort“, S. 423.

42 Jürgen P. Wallmann: „In diesem Mittelalter leben wir immer noch“, in: Badische Zeitung vom 22.11.1975.

Textes ihren Höhepunkt finden, und der Konflikt wird oft erst im Bewußtsein des Lesers gelöst, aber keine Ballade kommt darum herum, eine Geschichte zu erzählen. Womit ich beileibe nicht der konventionellen Ballade das Wort reden will, die unaufhörlich zu den Ohren hinein- und aus aller Munde herausgeht.. Obwohl im „Mausoleum“ Elemente der Ballade, des Zeitungsliedes, der Moritat enthalten sind, verstehe ich nicht, warum das Kind unter allen Umständen getauft werden musste.⁴³

Bereits Roland Innerhofer hatte in seiner Wiener Dissertation von 1980 die Zugehörigkeit der Gedichte zur Gattung Ballade erörtert. Er geht von einem engeren Balladenbegriff aus und kommt deshalb zum Ergebnis, die Texte des „Mausoleums“ gehörten nicht in den traditionellen Bereich der Ballade. Es sei auffallend,

daß die Balladen des ‚Mausoleums‘, vergleicht man sie mit aller bisherigen Balladenproduktion, kaum in eine Tradition, in einen der Stränge der Geschichte der Ballade einzuordnen sind, auch wenn man einen weitgefaßten Balladenbegriff zugrundelegt. Sie bilden einen Fremdkörper auch im Bereich der modernen Ballade. Enzensbergers Behandlung der Personen und sein Geschichtsbild, die sich jeder Heroisierung und jeder Verklärung der Vergangenheit versperren, heben diese Balladen eindeutig von der Tradition der Heldenballade ab.⁴⁴

Wieso aber wählt Enzensberger die Bezeichnung ‚Balladen‘? Ist sie ein bloßes Aperçu? Lassen sich gemeinsame strukturelle Elemente auffinden, um die Berechtigung dieser Etikettierung zu erhärten? Da Literaturwissenschaft und Literaturkritik in der Beurteilung des Balladencharakters höchst uneins sind,⁴⁵ soll hier mit einem möglichst weit gefassten,

43 Helga M. Novak: „Der Fortschritt des Grauens“, in: Der Spiegel, Nr. 41, 29. Jg., vom 6.10.1975, S. 178 f.

44 Innerhofer: Hans Magnus Enzensbergers Mausoleum, S. 2 f.

45 Dietschreit / Heinze-Dietschreit: Hans Magnus Enzensberger, S. 111 f.; Hans-Jürgen Heise: „Der Dichter in fremder Haut“, in: Die Welt vom 9.10.1975; Peter Müller: „Kritik des Fortschrittsglaubens in Balladenform“, in: Tages Anzeiger vom 7.11.1975; Helga M. Novak: „Der Fortschritt des Grauens“, in: Der Spiegel, Nr. 41, 29. Jg., vom 6.10.1975, S. 178 f.; Helmut Salzinger: „Ein Grabmal dem

Struktur und Thematik einbeziehenden Balladenbegriff gearbeitet werden. Eine Ballade ist demnach ein episch-fiktionales, finalistisch bzw. teleologisch strukturiertes, auf szenische Gestaltung konzentriertes, ein Konfliktpotential thematisierendes Handlungsgedicht.⁴⁶

Bei der Untersuchung der Balladen ist zu unterscheiden zwischen Sujet und Darbietung. Zum Sujet gehören

1. die Tatsache einer Ereigniskette, einer Handlung, und
2. die Tatsache eines vorliegenden Konfliktes.

Auf der Sujetebene manifestiert sich die Tragik einerseits im individuellen Schicksal des Einzelnen („Biographie“), oftmals als „Wahn“,⁴⁷ andererseits in der Gesellschaft als tragische Dialektik bzw. Ambivalenz der Folgen einer Entdeckung oder Erfindung. Dieser Aspekt stand bisher im Vordergrund interpretatorischer Bemühungen. Frank Dietschreit etwa hat betont, Enzensbergers Geschichtspessimismus sehe „menschliches Handeln als lückenlose Geschichte der Ungeheuerlichkeiten, der Fremdbestimmung, Ausbeutung und Unterdrückung“, Fortschritt sei „immer auch das Fortschreiten dieses Entmenslichungsprozesses“.⁴⁸ Oder in Enzensbergers eigenen Worten:

Fortschritt“, in: Stuttgarter Zeitung vom 9.10.1975; Hans Hartung: „Melancholische Balladen vom Fortschritt“, in: Der Tagesspiegel vom 5.10.1975; Franz: Hans Magnus Enzensberger: Mausoleum, S. 135, 304; gegen die Zugehörigkeit zu Balladen Wallmann: „In diesem Mittelalter leben wir immer noch“, in: Badische Zeitung vom 22.11.1975; Helmut Mader: „Die Mechanik des Fortschritts“, in: Deutsche Zeitung Christ und Welt vom 10.10.1975; Heinz Altenberger: „Über den Friedhof zurück“, in: Kölnische Rundschau vom 26.11.1975; zu den Vorbildern auch Schreiber: „Lyrische Heldengalerie voller Abnormitäten“, in: Kölner Stadt-Anzeiger vom 11.10.1975.

46 Zur Gattungsdiskussion vgl. Laufhütte: Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte, S. 383 f. die Definition, sowie Grimm: Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen, S. 9–14; Wagenknecht: „Ballade“, S. 192–196. Seine synthetische Definition „Fiktionaler Text geringen Umfangs in Versen, worin ein konflikthafte Ereignis erzählt wird“ betont stärker die „sich ereignete unerhörte Begebenheit“.

47 So Müller: Kritik des Fortschritts Glaubens in Balladenform.

48 Dietschreit / Heinze-Dietschreit: Enzensberger, S. 19.

Die Idee der Apokalypse hat das utopische Denken seit seinen Anfängen begleitet, sie folgt ihm wie ein Schatten, sie ist seine Kehrseite, sie läßt sich nicht von ihm ablösen: ohne Katastrophe kein Millennium, ohne Apokalypse kein Paradies. Die Vorstellung vom Weltuntergang ist nichts anderes als eine negative Utopie.⁴⁹

Was hat Enzensberger zur Wahl des Begriffes „Mausoleum“ geführt, als er nach einem Titel für die Sammlung gesucht hat? In einem Mausoleum werden berühmte, zu ehrende Tote beigesetzt,⁵⁰ man hat aber auch auf Mumien hingewiesen,⁵¹ also den Charakter des definitiv Toten und Abgestorbenen, nicht Weiterwirkenden damit evoziert.⁵² Die Auswahl der vorgestellten Persönlichkeiten ist ziemlich subjektiv. Nicht alle dieser Figuren sind für einen Ehrentempel prädestiniert. In welcher Absicht finden sie hier ihr endgültiges Zuhause? Zur Feier? Zum Ruhm? Oder dient das Gebäude nur als Abstellkammer, in der sie für alle Ewigkeit dem Schlaf des Vergessens überstellt werden? Bemerkenswert auch, dass unter den 37 ‚Helden‘ neben Naturwissenschaftlern, Astronomen, Medizinern, Philosophen, Künstlern, Entdeckern, Ingenieuren sich nur wenige Politiker befinden, also jene historischen Gestalten, an die man im Zusammenhang mit Mausoleum in erster Linie denkt. Seltsamerweise finden sich unter den hervorragenden Toten keine Frauen!

- 49 Hans Magnus Enzensberger: „Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang“. In: Ders.: Nomaden im Regal, S. 142.
- 50 Dietschreit / Heinze-Dietschreit: Hans Magnus Enzensberger, S. 110; Müller: Kritik des Fortschrittsglaubens in Balladenform; Wallmann: „In diesem Mittelalter leben wir immer noch“; Hohoff: „Die paradoxe List der Geschichte“; Altenberger: „Über den Friedhof zurück“; Hartung: „Melancholische Balladen vom Fortschritt“; Schoeller: „Rückzug eines Zauberkünstlers“.
- 51 Hans Bertram Bock: „Die Krallen der Moralisten“, in: Nürnberger Nachrichten vom 7.10.1975, spricht von „Mumien-Liste“.
- 52 Vgl. die Ausführungen von Komfort-Hein: „Der Text bricht ab“, S. 424, zu der von Enzensberger im Vor- bzw. Nachwort seiner Sammlung „Museum der modernen Poesie“ aufgestellten „Opposition von Museum und Mausoleum“, wo Enzensberger dem Museum die Aufgabe zuspricht, es soll „Vergangenes nicht mumifizieren, sondern verwendbar machen, dem Zugriff der Kritik nicht entziehen, sondern aussetzen“ (Frankfurt a. M. 2002, S. 766), im Unterschied zum Mausoleum sei es „ein Ort unaufhörlicher Verwandlung“. In der Gedichtsammlung „Mausoleum“ scheint sich eine Annäherung an das Verständnis eines Museums hergestellt zu haben.

Zur ästhetischen Verfasstheit der Ballade gehören

3. die Tatsache, dass es sich nicht um ein historisches Dokument handelt, sondern um einen künstlerischen, in Versen geschriebenen Text geringen Umfangs,
4. die Tatsache, dass der Vorgang von einem Sprecher vorgestellt wird, der
5. die einzelnen Geschehnisse finalistisch erzählt, also dem Erzählvorgang eine auf ein Ende hin konzipierte Struktur zugrunde legt.

Auf ein formales Bauprinzip der Balladentradition, das Enzensberger in allen Texten dieser Sammlung angewendet hat, wurde bisher zu wenig geachtet. Die traditionellen Balladen sind in Strophenform geschrieben, haben einen metrisch regelmäßigen Duktus und sind gereimt. Enzensberger gibt den Reim und das regelmäßige Metrum auf und bedient sich eines freirhythmischen Duktus. Brecht kannte noch beide Modelle und benutzte das traditionelle metrische und gereimte Strophenmodell um der erstrebten Volkstümlichkeit willen. Volkstümlich jedoch will Enzensberger um keinen Preis sein, im Gegenteil, seine hier vorgelegten Gedichte sind ausgesprochen „gelehrt“ und wenden sich an eine gebildete Leserschaft.⁵³ Auch wenn Enzensberger auf Metrum und Reim verzichtet, so hält er doch in den meisten Balladen an der Strophenform fest. Es lassen sich vier Bautypen unterscheiden:

1. Die Balladen mit gleichartigen Strophen.⁵⁴ Von den 37 in der Sammlung abgedruckten Gedichten gehören 20 Gedichte zu diesem Typus, also die große Mehrheit. Am häufigsten bedient sich Enzens-

53 So auch Schoeller: „Rückzug eines Zauberkünstlers“; Schreiber: „Lyrische Helldengalerie voller Abnormitäten“.

54 I. 20 regelmäßige Strophen-Gedichte: 11 Vierzeiler (Gutenberg); 25 Zweizeiler (Machiavelli); 10 Sechszweiler (Brahe); 7 Neunzeiler plus Couplet (Linné); 15 Dreizeiler plus Coda (Spallanzani); 11 Fünfzeiler (Messier); 5 Achtzeiler (Condorcet); 7 Zehnzeiler (Humboldt); 12 Siebenzeiler (Fourier); 18 Fünfzeiler (Brunel); 10 Fünfzeiler (Haussmann); 11 Vierzeiler plus 1 Coda (Chopin); 8 Einheiten, die jeweils bestehen aus 1 Sechszweiler und 1 Dreizeiler (Bakunin); 11 Elfzeiler (Sammelweis); 8 Achtzeiler (Marey); 9 Vierzeiler (Taylor); 7 Achtzeiler mit 7 Langversen und 1 Kurzvers (Méliès); 9 Vierzeiler (Molotow); 17 Vierzeiler (Reich); 11 Fünfzeiler plus 1 Coda (Che Guevara).

berger des Vier- und des Fünfzeilers, doch kein einziges Formmodell wiederholt sich exakt.

2. Die Balladen mit unregelmäßigen Abschnitten, wobei hier Gedichte mit Langversen neben Gedichten mit mittellangen bis kurzen Versen stehen.⁵⁵
3. Die Balladen mit unregelmäßigen Abschnitten und gemischten Verslängen.⁵⁶
4. Die Prosa-Balladen.⁵⁷

Alle Gedichte der Sammlung thematisieren historisch dokumentierte Lebensläufe. Insofern sind die ‚Helden‘ keine Erfindungen, keine Fantasy-Gestalten, sondern Persönlichkeiten der Geschichte. Gerade bei historischen Balladen ist das Kriterium der Fiktionalität anfechtbar. Am ehesten lässt es sich im Sinn der Dichotomie fiction – nonfiction akzeptieren, wobei fiction ein Geschehen bezeichnet, ob dieses nun historisch exakt wiedergegeben ist oder relativ frei ersonnen wurde.

Von den fünf die Ballade konstituierenden Kriterien leuchtet das dritte Kriterium des in Versen geschriebenen schmalen Textes am ehesten ein, wenn man konzidiert, dass moderne Verse sich nicht mehr durch Metrum und Reim konstituieren, sondern ausschließlich durch die (optische) Anordnung der Zeilen. Der Zeilenumbruch konstituiert dann den Vers; er unterscheidet das Gedicht vom prosaischen Fließtext. Wie willkürlich zum Teil die Anordnung der Zeilen ist, zeigt die Ballade über Ugo Cerletti, deren Prosaform nicht unschwer in beliebige Verse gebracht werden könnte.⁵⁸

Die vier übrigen Argumente der Balladenkonstitution (die Nummern 1, 2, 4, 5) seien an drei Beispieltexten unterschiedlichen Typs erörtert: den Balladen über Vaucanson, Stanley und Guevara, wobei die Vaucanson-Ballade den Typ der unregelmäßigen Strophen, die Stanley-Ballade den Mischtypus, die Guevara-Ballade den regelmäßigen Typus repräsentiert. Balladen des „Fortschritts“ kann es naturgemäß erst geben, seit in der

55 II. 10 Balladen mit unregelmäßigen Abschnitten: 7 Gedichte mit Langversen (Sahagún, Campanella, Leibniz, Guillotin, Malthus, Babbage, Houdin); 3 Gedichte mit mittleren Versen (Dondi, Vaucanson, Darwin).

56 III. 2 Gedichte in Mischformen, mit langen und kurzen Versen (di Sangro, Stanley).

57 IV. 5 Prosaballaden (Piranesi, Evans, Blanqui, Cerletti, Turing).

58 Enzensberger: Mausoleum, S. 115–117.

Wissenschaftsgeschichte das Ideal des Neuen an die Stelle der Reproduktion des Bekannten getreten ist, also seit der Renaissance. Das Fortschrittsideal oder der Fortschrittswahn manifestiert sich in verschiedenen Professionen: beim Erfinder, beim Entdecker und beim Politiker. Zuerst richtet sich das Augenmerk auf die Handlungen und das Konfliktpotential im Leben des technischen Erfinders Vaucanson, des Entdeckungsreisenden Stanley und des Revolutionärs Che Guevara. Außer Frage steht, dass den drei Gedichten Lebensläufe zu Grunde liegen.

Jacques de Vaucanson



Jacques de Vaucanson

J. de V. (1709–1782)

Das Publikum war exquisit. Ein Knistern
ging durch die seidenen Toiletten: Phantastisch!
Ein Chef-d'œuvre: die mechanische Ente.
Auch Diderot war begeistert. Der Automat
watschelte, planschte im Wasser:
Welche Delikatesse in allen Teilen!

Die Flügel glitzerten in der Sonne,
zwei mal vierhundert bewegliche Teile.
Ein metallisches Flirren, ein Schnattern
aus Stahl und Lack. Der Künstler errötet.
Bescheiden, reizend, ein wenig linkisch.

*Aber je größer und komplexer eine Maschine,
desto mehr Verbindungen finden statt
zwischen ihren einzelnen Teilen;
je weniger man diese Verbindungen kennt,
desto mehrdeutiger wird unser Urteil sein.*

Bravo! Der Kardinal de Fleury umarmt nach der Vernissage
den Erfinder, und flugs beruft er ihn an die Spitze
der Seidenmanufaktur zu Lyon.
*Welcher Fall tritt also ein, wenn die Maschine
in jeder Hinsicht unendlich ist?*

Sonderbar, wie sich der neue Inspekteur
einschließt. Fragt niemand, zeichnet fieberhaft.
Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer:
Maschinen zum Bau von Maschinen.
Der automatische Webstuhl, angetrieben
von einem einzigen Wasserrad (oberschlächtig)
über endlose Ketten. *Vollkommenheit, Ökonomie.*

*Der geglättete Eisendraht, geschnitten
in immergleiche Stücke, und immer gleich
an jedem Ende gebogen zu gleichen Gliedern;
ein Haken, immer gleich, nimmt den Draht auf,
der das nächste Glied zu bilden bestimmt ist.*

Von der Haspelei bis zum Walkwerk
ein integrierter industrieller Komplex,
gut ausgeleuchtet, voll klimatisiert:
ein Entwurf von unerhörter Eleganz.
(Zwischen Rendite und Ingenium
finden gewisse Verbindungen statt.)

Von nun an bringen die Arbeiter von Lyon
jede wache Stunde ihres Lebens
in einem riesigen Spielzeug zu,
in dem sie gefangen sind: *dergestalt,*
daß ein jeder fortwährend den immer gleichen
einfachen Handgriff ausführt,
und zwar immer besser und rascher.

Welcher Fall tritt also ein,
wenn die Weber sich wehren?
Zerbrecht das Haspelwerk!
Steinigt den Blutsauger!

Dem aufsässigen Pöbel zur Strafe
konstruierte er einen Esel,
welcher ein geblühtes Zeuch webte.
Und so fort. (*Wer aber den Menschen*
das Licht der Aufklärung bringt,
der muß gefaßt sein auf Nachstellungen.)

Dann Jacquard. Jacquard war der Nächste
mit seinen Lochkarten. Fortschritte,
Barrikaden. *Die Blutbäder waren unvermeidlich.*

Auch die Ente wurde verbessert:
Schließlich pickte sie Körner auf,
verdaute sie sorgfältig, und *der Gestank,*
der sich jetzt im Raume verbreitet,
ist unerträglich. Wir möchten dem Künstler
die Freude ausdrücken, die seine zauberhafte
*Erfindung uns allen bereitet hat.*⁵⁹

Der Erfinder Jacques de Vaucanson (1709–1782) wurde 1709 in Grenoble geboren und starb im November 1782 in Paris.⁶⁰ Der gelernte Ingeni-

59 Enzensberger: Mausoleum, S. 34–36.

60 Zu Jacques Vaucanson vgl. Priebe: Vaucansons Ente. Eine kulturgeschichtliche Reise ins Zentrum der Aufklärung; André Doyon / Lucien Liaigre, Jacques de Vaucanson; *mécaniciens de génie*, Paris 1967.

eur erwarb sich Kenntnisse in Medizin und Musik und synthetisierte sie in seinen mechanischen Erfindungen, der Konstruktion von Automaten, wie etwa dem 1737 gebauten Flötenspieler, der zwölf Lieder auf einer Querflöte blasen konnte, oder der berühmten, aus über 400 beweglichen Einzelteilen gefertigten automatischen Ente.⁶¹ Vaucansons prometheisch-faustisches Ziel war es, mit den Mitteln der Mechanik einen perfekt funktionierenden künstlichen Menschen zu schaffen.

Der gesellschaftliche Erfolg stellte sich rasch ein. 1741 ernannte der Kardinal Fleury, damals erster Minister am Hof Ludwigs XV., Vaucanson zum Chefinspektor der französischen Seidenmanufakturen. 1745 baute er den ersten mechanischen Webstuhl und erfand „eine Steuerung des Zugwebstuhls durch Lochkarten“.⁶² Krönung seiner Laufbahn war die Ernennung zum Mitglied der Akademie der Wissenschaften und die Verleihung des Adelstitels, *de*. Der Erfinder Joseph Marie Jacquard, der 1804 die Trümmer von Vaucansons Webstuhl wieder zusammensetzte, vervollkommnete das Modell, das bei den Webern in Lyon zu einer Protestbewegung führte.⁶³

Für Enzensberger folgt aus der von Sigfried Giedion in der Monographie „Die Herrschaft der Mechanisierung“⁶⁴ herausgearbeiteten Umorientierung „vom Wunderbaren zum Nützlichen“⁶⁵ die Ambivalenz des Fortschritts. „Die Idee, den Menschen aus dem Produktionsprozeß zu entfernen“, sei zuerst als „zweckfreie Bastelei, als geniale Marotte aufgetaucht“, ob dahinter die Utopie von der „Abschaffung der Arbeit“ gestanden sei, lasse sich nicht beantworten.⁶⁶

Betrachtet man die Quellen – etwa Jean le Rond d'Alemberts Artikel in der „Encyclopédie“ – so wird deutlich, was Enzensberger ihnen verdankte, was also reines Referat ist und was eigene Zutat. Von ihm selbst stammen die Kommentare des ‚Berichterstatters‘, der in Klammer stehende Satz: *Zwischen Rendite und Ingenium / finden gewisse Verbindun-*

61 Drux: Die Geschöpfe des Prometheus, S. 19 f.

62 Pauliny / Troitzsch: Mechanisierung und Maschinisierung, S. 153 f.

63 Ebd., S. 149, 159.

64 Giedion: Die Herrschaft der Mechanisierung, S. 56. Die englische Originalausgabe erschien unter dem Titel „Mechanization takes Command“. Oxford 1948. Enzensberger hat der deutschen Ausgabe von 1982 eine längere Besprechung gewidmet: „Unheimliche Fortschritte“, in: Enzensberger: Die Elixire der Wissenschaft, S. 60–70. Erstdruck in: Der Spiegel, Nr. 6, 7.2.1983, S. 196–201.

65 Ebd., S. 55.

66 Enzensberger: Elixire, S. 64 f.

gen statt und der Abschnitt Welcher Fall tritt also ein, / wenn die Weber sich wehren? / Zerbrecht das Haspelwerk! / Steinigt den Blutsauger!

Beide Einschübe, vor allem die letztere Reflexion, sind gesprochen vor dem Hintergrund der ökonomisch-sozialen Erfahrungen des Frühkapitalismus, die auch Karl Marx zu seiner kapitalismuskritischen Gesellschaftsanalyse angeregt haben.

Der Konflikt, der Vaucansons Karriere eingeschrieben ist, bezeichnet das Dilemma aller technischen Errungenschaften, die im ökonomischen Sinn zur Dezimierung der Herstellungskosten eingesetzt werden. Der Aufstand der Weber von Lyon sprengt die Ketten des „riesigen Spielzeugs“, in das sie, zur Erzeugung immer größerer Renditen, eingesperrt sind. Ihr Widerstand gegen das Ausführen der immer gleichen Handgriffe geschieht aus der Furcht heraus, zum seelenlosen Handlanger, zur schweigend funktionierenden Maschine degradiert zu werden – eine Situation, die später Chaplin in seinem Film „Modern Times“ satirisch realisiert hat. Trotz der Revolte gibt es kein Entrinnen, denn das einmal Gedachte verlangt nach Umsetzung in technische Anwendbarkeit. Jacquard, der Vollender der Vaucansonschen Gedanken, steht mit seinen Experimenten schon bereit. Im Sinnbild der stinkenden Ente wird der Fortschrittswahn dekuviert: als selbstzweckhafte Perfektibilisierung, die in sich selbst den Umschlag ins Absurde enthält.

Henry Morton Stanley



Henry Morton Stanley

H. M. S. (1841–1904)

Ansichtskarte (1)

Das falsche Bewußtsein im Tropenhelm.
Heroismus, handkoloriert.
Urwälder, Wüsten, Prärien: alles Staffage.
Jede Geste gestellt, die Geschichte
ein Vorwand für Reportagen.
Fortsetzung folgt.
Zeilenschinder, Idealist, Söldner,
Spesenritter, Streber, Agent.
Tourist der Blutbäder,
Schmeißfliege des Genozids:
Niederwerfung der Kiowa, der Comanchen und Sioux (1867),
Expedition gegen Abessinien (1868),
Massaker an der Goldküste (1873):
immer dabei *in seiner hochherzigen Art*.

Inventar einer Expedition (1)

Ein Anführer, ein erster Adjutant, ein zweiter Adjutant, ein
Büchsenträger, ein Dolmetscher, ein Hauptfeldwebel, drei Feldwe-
bel, 23 Mann Wache, 157 Träger, ein Koch, ein Schneider, ein Zim-
mermann, zwei Pferde, 27 Esel, ein Hund, einige Ziegen;
71 Kisten mit Munition, Kerzen, Seife, Kaffee, Tee, Zucker, Mehl,
Reis, Sardinen, Pemmikan, Dr Liebig's Fleischextrakt, Pfannen, Töp-
fe, drei Zelte, zwei Faltboote, eine Badewanne.

Ansichtskarte (2)

Eine höhere Mission: *Die entarteten Glieder
der Menschheitsfamilie emporzuheben
auf unsere Stufe* (Livingstone).
*Verzogene Kinder, Troglodyten,
höllisches Gesindel: diebisch, zutraulich,
abergläubisch, grausam, gutmütig, blöde,
unzuverlässig, feige, blutdürstig, faul.*

Kalulu, mein Prinz, mein König, mein Sklave:
der Boy, angebetet und ausgepeitscht.
Die Striemen auf jenem kleinen, verhaßten,
hinreißenden, unerreichbaren schwarzen Hintern.
Keusche, unverdorbene Natur.
Der Dunkle Erdteil:
Entdeckung, Erschließung, Durchdringung.
Strafen für *mein böses Selbst*:
Insekten, Schlingpflanzen, Unterholz,
Schlamm, tropischer Regen, Kröten,
eisiger Nebel, Morast, Durst, Fieber,
Geschwüre, Sonnenglut, Hunger,
seltsame Krankheiten, Fallen,
vergiftete Pfeile, Starrkrampf,
Selbstmordgedanken, Wahn.

Inventar einer Expedition (2)

Fünfzehn Kilometer amerikanischer Kattun, ungebleicht; sieben
Kilometer indischer Körper, blau, leichte Ware; fünf Kilometer rosa
Musselin und scharlachfarbene Wolle;
Glasperlen: 36 500 Ketten aus einer Million Perlen, sortiert nach elf
Farben und Arten: aus Glas, Porzellan und Koralle; Größe 5
(Handmurmeln) bis Größe 0 (Staubperle); gagatschwarz, ziegelrot,
taubengrau, glasurenblau und palmgrün;
350 Pfund reiner Messingdraht Nr. 5 und Nr. 6 in handelsüblichen
Rundgebunden.

Ansichtskarte (3)

*Ein einziger Privatmann
hat der zivilisierten Welt
mehr als fünf Millionen km²
einverleibt:*
Comité d'Études du Haut-Congo.
Stichbahnen, Hafenanlagen,
Edelholz, Gummi und Elfenbein:
Lasset die Kindlein zu mir kommen!

Der Festsaal der Brüsseler Börse,
geschmückt mit afrikanischen Speeren,
in der Mitte ein tropisches Blumenbukett,
aus dem vierhundert Elefantenzähne sprießen.
Für die Häuptlinge rote Käppis,
die abgelegten Livreen der Lakaien.
Strahlendes Licht des Christentums.

Inventar einer Expedition (3)

Zwei sechzehnschüssige Gewehre (ein Winchester, eine Henry); drei Hinterlader (zwei Starr und ein Jocelyn); eine Elefantenbüchse; eine Doppelflinte mit glatt gezogenem Lauf; zwei Revolver; 24 Stein-schloßgewehre, sechs Pistolen, eine Streitaxt, zwei Säbel, zwei persi-sche Dolche, ein Sauspieß, 26 Beile und 24 Schlächtermesser.

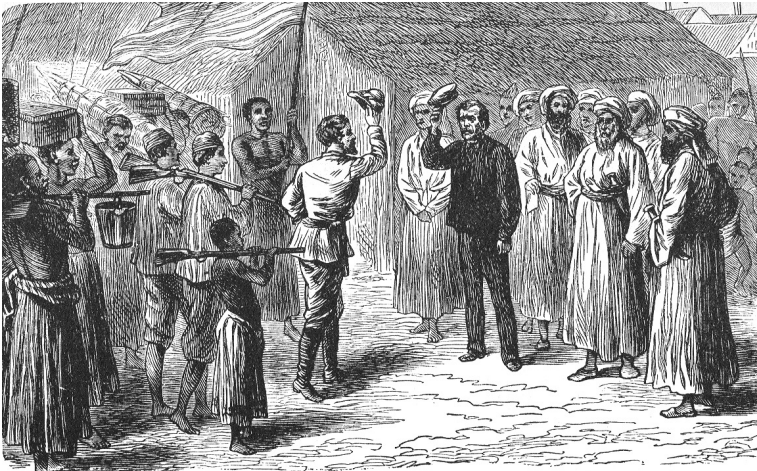
Ansichtskarte (4)

Schüchtern, weinerlich, immer gekränkt:
Ich bin nicht in diese Welt geboren,
um glücklich zu sein. Große Füße,
rotes Gesicht. 25 Jahre Malaria:
Schüttelfrost. Das Bett zittert,
die Gläser auf dem Nachttisch
klirren die ganze Nacht. Senilität.
Kauft sich ein kleines Landgut in Surrey.
Der Garten ein Liliput-Afrika, ein Kral
aus dem Steinbaukasten.
Harkt Kieswege durch den Arumini-Dschungel,
ein Stachelbeerbeet; ein Steg führt über den Kongo:
Vergißmeinnicht. *Und meine Gedanken*
brausten einher wie die gewaltige Orgel
im Kristallpalast.

Envoi

Ausgestopft von eigener Hand,
eine Mumie aus Papiermaché.
Ein leichter Kampfergeruch
umgibt die Trophäe im Tropenmuseum.
Der Gestank der Leichen,
die er hinterließ,
ist kaum mehr zu spüren.⁶⁷

Henry Morton Stanley (1841–1904) hatte, im Unterschied zu Vaucanson, ein sehr bewegtes, geradezu abenteuerliches Leben, dessen weltberühmter Höhepunkt die Entdeckung des in Afrika verschollenen Missionars und Forschers David Livingstone war.⁶⁸ Natürlich bildet auch in dieser Ballade eine Lebensgeschichte das Sujet, die freilich nicht linear und sukzessiv von der Jugend bis zum Ende berichtet wird, sondern in



Stanley trifft Livingstone

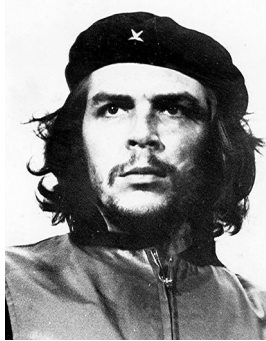
⁶⁷ Enzensberger: Mausoleum, S. 106–109.

⁶⁸ Zum Leben Stanleys vgl. Adam Hochschild, *King Leopold's Ghost. A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*, London 2002; Frank McLynn, *Stanley. The Making of an African Explorer*, Oxford 1991.

Phasen und Etappen: als erste Phase die Reportagereisen in Amerika (1867), die abessinische Expedition (1868) und das Massaker an der Goldküste (1873), als zweite Phase die Afrika-Expedition mit der Entdeckung Livingstones (1871), die Ost-West-Durchquerung Afrikas (1874–77), die Kongoexpedition (1882–84), als dritte die Brüsseler Konferenz gegen Sklaverei (1889), als vierte schließlich der unrühmliche Ausklang in England.

An Stanley lässt sich der Wahnsinn des imperialistischen Zeitalters aufzeigen, die Diskrepanz zwischen der ungeheuren Anstrengung des Entdeckungsreisenden im Dienste der „Entdeckung, Erschließung, Durchdringung“ des ‚dunkeln Erdteils‘ und der unseligen Bestimmung des Erreichten: der Indienstellung in den Kolonialismus. Die Missachtung, die Stanley den Bewohnern Afrikas entgegenbringt, ist Ausdruck dieses (nicht nur britischen) Überlegenheitsgefühls, das in Großmannssucht und Imponiergehabe vor dem eigenen „bösen Selbst“ zu entkommen sucht. Stanley hatte König Leopold von Belgien durch Kaufverträge ein riesiges Gebiet um den Kongo einschließlich der Arbeitskraft der Bewohner verschafft und es auf rücksichtslose Weise kolonialisiert. Nach außen geschah dies aber als Dienst an der Wissenschaft und im Kampf gegen die Sklaverei. Höhepunkt dieser Maskerade war die große Konferenz von 1889 in Brüssel, in der sich der von Leopold protegierte Stanley dezidiert gegen die von den Arabern propagierte Sklaverei aussprach. Insofern ist Stanley, der physische Retter Livingstones, geradezu dessen geistiger Gegenpol. Livingstone wollte die ‚barbarischen‘ Schwarzen auf die Stufe der Weißen emporheben, ihnen mit der Missionierung Zivilisation und Kultur bringen, Stanley dagegen machte sich kein Gewissen daraus, die Eingeborenen drakonisch bestrafen zu lassen und sich selbst als christlichen Heilsbringer aufzuführen. Stanleys Entdeckungsreisen dienten in Wahrheit imperialistischen, nicht missionarischen Zwecken. Angesichts der historischen Entwicklung, die Afrika erfahren hat, ist von seinen ‚Idealen‘ nichts mehr übrig geblieben: sogar „der Gestank der Leichen, die er hinterließ“, ist verweht. Stanley, ein Nutznießer des Kolonialismus, persönlich eine heterogene Mischung aus Söldner, Spesenritter, Streber, Agent, Paparazzo, verkörpert in seinem ganz dem Effekt gewidmeten Leben die Veräußerlichung des Fortschritts, der nicht an moralische Überzeugungen gebunden ist. Deswegen bleibt allenfalls ein Museumsstück von seinem Wirken übrig.

Ernesto Guevara de la Serna



Ernesto Guevara de la Serna

E. G. de la S. (1828–1967)

Eine Zeitlang trugen Tausende auf dem Kopf seine kleine Mütze, und Abertausende vor sich her von seinen Abbildungen große Abbildungen, und riefen seinen Namen sehr laut aus. Unwirklich scheinen jene Züge quer durch die City jetzt fast wie das Land und die Klasse, in die er geboren war.

Fern der Schlachthöfe und der Baracken und der Bordelle bröckelte die Villa des Vaters am Fluß. Das Geld war verdunstet, doch der Swimming-Pool wurde gehalten. Ein scheues Kind, allergisch, oft dem Ersticken nah. Kämpfte mit seinem Körper, rauchte Zigarren, wurde (was immer das sein mag) ein Mann.

Unter dem Kopfkissen lag Jules Verne. Sein erster Angriff, seine erste Flucht in die Wirklichkeit: Traurige Tropen. Doch die Aussätzigen unter der morschen Veranda am Amazonas verstanden nicht, was er sagte, und starben weiter. Dann erst fand er den Feind, der ihm treu bis ans Ende blieb

und den Feind des Feindes. Wenige Siege später erschien ihm der Neue Mensch, eine alte Idee, sehr neu. Doch die Ökonomie hörte seinen Reden nicht zu. Es fehlten immer Spaghetti. Auch war keine Zahnkrem mehr da, und woraus wird Zahnkrem gemacht?

Die Banknoten, die er unterschrieb, galten nichts.

Der Zucker klebte im Hemd. Maschinen, mit harter Währung bezahlt, verrotteten an den Kais. Von Gerüchten summt La Rampa. Kratzfüße in Moskau, neue Kredite. Das Volk stand Schlange, war unzuverlässig, riß hungrige Witze. Überall Spitzel, Intrigen, die er niemals begriff. Ein ewiger Ausländer.

Wollte den Russen moralisch kommen. Der Menschenfreund schrie nach dem *Haß, der den Menschen in eine gewaltsame, effektive, kalte Tötungsmaschine verwandeln* soll. Eigentlich eine Mimose: am liebsten las er Gedichte. (Baudelaire kannte er auswendig.) Ein zarter Versager, Fraß für Geheimdienste.

So floh er zu den Waffen und blieb dort, wo alles klar war und deutlich: Feind Feind und Verrat Verrat, im Dschungel. Nur er selber schien ausgelöscht. *Rundlich, bartlos, die Schläfen grau, dicke Brillengläser, wie ein Vertreter, im Duffle-coat*, derart verumumt in Nancahuazú ging er an seine letzte Arbeit.

Sprach kein Quechua, kein Guaraní. *Das Schweigen der Indios war absolut, als kämen wir aus einer andern Welt*. Insekten, Schlingpflanzen, Unterholz. *Die Bauern wie Steine*. Koliken, Hustenanfälle, Ödeme. Überdosen von Cortison, Adrenalin. Keuchend die letzte Spritze: *Ave María purísima!*

Schon *breitete sich die Legende aus wie ein Schaum*. *Supermen sind wir bereits, unbesiegbar*. (Immer diese tödliche Ironie, unbemerkt von den Genossen.) *Ein menschliches Wrack*, ein Idol. *Wir hätten ihn angestellt*, annoncierten unter seinen Todfeinden die fortschrittlichsten. Stattdessen stellten sie seine Leiche aus

mit abgeschnittenen Händen. *Ein mystisches Abenteuer, und eine Passion, die unwiderstehlich an das Bild Christi erinnert:* das schrieben die Anhänger. Er: *Les honneurs, ça m'émmerde.* Es ist nicht lange her, und vergessen. Nur die Historiker nisten sich ein wie die Motten ins Tuch seiner Uniform.

Löcher im Volkskrieg. Sonst in der Metropole spricht von ihm nur noch eine Boutique, die seinen Namen gestohlen hat. An der Kensington High Street glimmen die Räucherstäbchen; neben der Ladenkasse sitzen die letzten Hippies, verdrossen, unwirklich, wie Fossile, und fraglos, und fast unsterblich.

Der Text bricht ab, und ruhig rotten die Antworten fort.⁶⁹

Die Ballade von Ernesto Guevara de la Serna (1928–1967) handelt von einem der bekanntesten Revolutionäre des 20. Jahrhunderts.⁷⁰ Sie setzt ein mit der vor allem in der Studentenbewegung der 1960er Jahre und in der APO üblichen Verherrlichung des ‚Märtyrers‘ Che Guevara, der angeblich im Kampf um seine Ideale das Leben verloren hat. Dann entfaltet der Bericht Guevaras Lebenslauf. Die zugrunde gelegten Fakten: Früh von der rebellischen Mutter und der faschistischen Herrschaft Juan Peróns geprägt, bereiste Guevara noch vor Beendigung seines Medizinstudiums Südamerika, wo er in Chile, Peru, Bolivien und Venezuela das Elend der bäuerlichen Bevölkerung, in Costa Rica jedoch in Gestalt des Konzerns „United Fruit“ „das schreckliche Wesen dieses kapitalistischen Kraken“ kennen lernte.⁷¹ In Guatemala erlebte er 1954 den von den Amerikanern geförderten Sturz der reformwilligen Regierung Jacobo Arbenz Guzmán, begegnete 1955 in Mexiko Fidel Castro, mit dem er im Dezember 1956 in Kuba landete. In der kubanischen Rebellenarmee nahm er nach Castro den

69 Enzensberger: Mausoleum, S. 126–128.

70 Zu Guevara vgl. Jon Lee Anderson, Che. Die Biographie, München 1999; Jorge G. Castañeda, Che Guevara. Biographie, 6. Aufl. Frankfurt am Main 2004; Frederik Hetmann, „Solidarität ist die Zärtlichkeit der Völker“. Die Lebensgeschichte des Ernesto Che Guevara, Weinheim 2003; Daniel James, Che Guevara. Mythos und Wahrheit eines Revolutionärs, 11. Aufl. München 2003; Stephan Lahrem, Che Guevara, Frankfurt am Main 2005; Frank Niess, Che Guevara, 2. Aufl. Reinbek 2005.

71 Zit. nach http://de.wikipedia.org/wiki/Che_Guevara, aufgerufen am 29.12.2007.

zweithöchsten Rang ein; die gemeinsamen Aktionen führten zur Flucht des Diktators Fulgencio Batista. Guevara wurde als Industrieminister Mitglied der neuen kubanischen Regierung und sorgte für die rigide Verstaatlichung der kubanischen Wirtschaft. Nach Differenzen mit dem stärker realpolitisch denkenden Castro verließ er 1965 Kuba und ging in den Kongo, um den revolutionären Guerillakampf gegen den Kapitalismus voranzutreiben. Diese wie auch die revolutionären Anstrengungen in Bolivien scheiterten am Desinteresse der afrikanischen und der indigenen Bevölkerung. Nach einem Gefecht mit den Regierungstruppen im Oktober 1967 wurde er gefangen genommen und am 9. Oktober ohne Gerichtsverfahren erschossen. Authentisch ist die Entfernung der beiden Hände von Guevaras Leiche. Guevara hat seine politische Vision vom „neuen Menschen“ in der Schrift „Der Sozialismus und der Mensch in Kuba“ ausgearbeitet. Statt durch materielle Vergütung sollte der Mensch durch das Bewusstsein, Neues geschaffen zu haben, belohnt werden. Der Guerillakämpfer galt ihm als Modell, weil er die Befreiung Kubas von Batistas Diktatur unter Opferung des Lebens angestrebt hatte. Die politische Führung sollte dabei dem Volk mit gutem Beispiel vorangehen. Viele Argumente seines Revolutionsprogramms sind dem Marxismus und Leninismus entnommen. Der Erzähler hat aus diesem Leben einzelne Stationen besonders akzentuiert: Kindheit, Südamerikareise, Umsetzung des Programms in politische Praxis, Guerillakampf und Tod.

Die Tragik dieses gescheiterten Rebellen resultiert auch aus dem faktischen Auseinanderdriften von revolutionärer Avantgarde und Arbeiterklasse bzw. Volk, und aus der Etablierung eines neuen Heroismus, der den einzelnen Aktivisten zum Helden erhebt und die Masse zur Gefolgschaft degradiert. Gerade angesichts des weltweiten Terrors, den Osama bin Laden, die Terrorgruppe al-Quaida und der IS-Staat entfachten, muten die von Che Guevara entworfenen Szenarien der Aufopferung eines ganzen Volkes um der Entwicklung einer neuen Gesellschaft willen inhuman und verantwortungslos an. Radikal formuliert: Wenn die Entstehung des ‚neuen Menschen‘ auf der Auslöschung hilfloser Menschen gründet, dekuviert sich der Revolutionär selbst als ein ‚Exploiteur‘ in nicht minderem Maß, als er seinen Gegnern Ausbeutung vorwirft. Insofern verschleiert die Glorifizierung eines Helden die eigentlichen Nöte und die Notwendigkeiten zu deren Behebung. Wie rasch der Held und seine Techniken in Misskredit fallen oder vergessen werden, deutet der skeptische Schluss an. Sogar

in der Metropole London („Kensington High Street“) trauern ihm nur noch die Ewiggestrigen („die letzten Hippies“) nach.

Struktur und Kunstform

Was die Kunstform anlangt, so handelt es sich um erzählte Texte. Die wichtigste Aufgabe des Erzählers, der einen ganzen Lebenslauf als Textvorwurf hat, ist die Selektion der einzelnen Stationen und die Verdichtung dieser Szenen in repräsentative und prägnante Bilder. Im Einzelnen bedient sich der Erzähler unterschiedlicher Mittel, zum einen des neutralen Berichts, zum andern der direkten oder der indirekten Rede in Form von Zitaten aus Reden oder Schriften des ‚Helden‘, zum dritten der Rede in Form von Zitaten aus Verlautbarungen über den Protagonisten und viertens der Reflexion, die sich entweder als eingestreuter Erzählerkommentar oder als am Schluss stehende Quintessenz präsentiert.

Diese Mittel sind für Enzensbergers Balladendichtung konstitutiv und begegnen in allen strophisch unterschiedlichen Varianten. Der Sprecherduktus ist im Allgemeinen der in der dritten Person vorgetragene Bericht. Der Bericht selbst enträt dramatischer Zuspitzungen, er hat eher episch aufzählenden Charakter. Im Hinblick auf die Mischung der Anteile stellen sich die herangezogenen Texte folgendermaßen dar:

I. Vaucanson-Ballade

1 + 2	Bericht des Erzählers
3	Zitat Vaucansons
4 + 5	Bericht und Reflexion des Erzählers
6	Zitat Vaucansons
7	Bericht des Erzählers und Zitat
8	Bericht des Erzählers und Zitat Vaucansons
9	Reflexion des Erzählers, Zitat
10–12	Bericht des Erzählers, Zitat

Diese Ballade springt medias in res: Der Erzähler setzt bei Vaucansons größtem erfinderischen Erfolg ein, der Präsentation der mechanischen Ente. Diese Szene dient als Einstieg in die weitere Laufbahn des Erfinders; die Erzählung reicht jedoch über sein Leben hinaus.

II. Stanley-Ballade

- | | | |
|---|---|----------------------------------|
| A | 1 | Bericht des Erzählers und Zitat |
| | 2 | Bericht des Erzählers |
| B | 3 | Bericht des Erzählers und Zitat |
| | 4 | Bericht des Erzählers |
| C | 5 | Zitat und Bericht des Erzählers |
| | 6 | Bericht des Erzählers |
| D | 7 | Bericht des Erzählers und Zitate |
| | 8 | Reflexion des Erzählers |

Diese Ballade weist darstellungstechnisch die größte Variabilität auf, indem die Darstellung der einzelnen Etappen aus jeweils zwei Perspektiven erfolgt: einer als „Ansichtskarte“ ausgegebenen Selbstdarstellung und einer neutralen Bestandsaufnahme bzw. Quintessenz. Auch hier fällt die finalistische Struktur des Textes auf, der einzelne Stationen aus der Laufbahn Stanleys ins Rampenlicht hebt und mit dem Tod des abgetakelten Reisenden endet. Das Gedicht schießt mit einer Reflexion über das von Stanleys Wirken übrig Gebliebene.

III. Guevara-Ballade

- | | | |
|---|-----|-------------------------------------|
| A | 1–5 | Bericht |
| B | 6–9 | Bericht und Zitat |
| C | 11 | Bericht und Reflexion des Erzählers |
| | 12 | Schlussreflexion des Erzählers |

Diese Ballade hat einen ringförmigen Aufbau, einen Rahmen, in den die chronologische Schilderung seiner Laufbahn eingelagert ist: (1) – (2–10) – (11 + 12). Auch hier endet das Gedicht mit einem Erzählerkommentar, der auf Vergeblichkeit und Offenheit der Fragen hinweist.

Die Erzählweise lässt sich dahingehend charakterisieren: Der Erzähler nimmt aus der Fülle der biographischen Daten eine Selektion der wichtigsten Lebensstationen vor und fokussiert diese auf bildhafte Szenen. Die teleologische Struktur manifestiert sich somit nicht etwa in der Darstellung des Lebenslaufs, sondern in der sukzessiven Aufdeckung des Konfliktpotentials. Ein zentrales Instrument, auf dieses Potential auf-

merksam zu machen, ist die Reflexion des Erzählers, die sich während des Erzählens und, an pointierter Stelle, am Schluss des Gedichts findet.

Gedichte sind, wie Enzensberger seiner Exegetin Kristin Schmidt mitteilte, dann Balladen, wenn ihr Verfasser dies verfügt.⁷² Auch wenn man diesem Machtspruch skeptisch gegenübersteht, so lässt sich – vor dem Hintergrund der Balladentradition – soviel feststellen: Bei Enzensberger überwiegen die erzählenden und die reflektierenden Teile. Weder finden sich Dialoge noch ausgesprochen lyrische Partien. Sicherlich stehen Enzensbergers Texte auch in der Tradition des philosophischen Gedichts, das eine moderne Variante des bis in die Antike zurück reichenden Lehrgedichts ist. Von der Antike bis zum Spätmittelalter waren die zu vermittelnden Inhalte fast unveränderlich; seit der Renaissance lassen sich Wissensinhalte allenfalls diskutieren. Von nun an ersetzt der kritische Diskurs das tradierte Wissen, in der Lehrdichtung tritt die philosophische Reflexion an die Stelle der starren Didaxe. Ihr Duktus ist neutral, weder emotional erregt, noch propagandistisch engagiert.

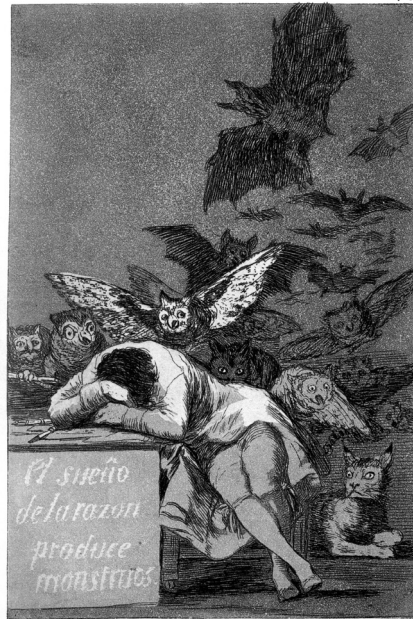
In diesem Sinn liefert Enzensberger eine Fortführung Schillerscher Gedankenlyrik, die er geschickt mit Handlungselementen garniert. Das organisierende Zentrum ist der Reflexionsgehalt, der sich an der Geschichte einer ambivalenten Entwicklung oder der Geschichte von Licht und Schatten wissenschaftlicher curiositas entfaltet.

In seinen Balladen finden sich die Geschehens- oder Begegnis-Ebene, wie sie traditionellen Balladen eignet, und eine Reflexions-Ebene, die den Zusammenhang mit der historischen Entwicklung und der Philosophie des Fortschritts herstellt. Die Verknüpfung verkehrt in der Vaucanson-Ballade dabei den eher kuriosen Gegenstand, die Mechanik der Automaten, in ihr schreckhaftes Gegenteil: Aus den harmlosen Räderwerksgesellen erwächst die Welt der Roboter, die ihrerseits die Herrschaft an sich reißen und den Menschen entmündigen wollen. Insofern ist einer Verabsolutierung des rational fundierten Fortschritts die Suspendierung ihres menschlichen Schöpfers einprogrammiert. Seine Aufgabe ist die Erfindung des Apparats. Funktioniert dieser erst einwandfrei, wird der menschliche Erfinder selbst überflüssig. Vaucanson liefert für Adorno / Horkheimers These von der Dialektik der Aufklärung, der Selbstaufhebung der Rationalität, ein anschauliches Beispiel. Denn „der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer“.

72 Schmidt: Poesie als Mausoleum der Geschichte, S. 383.

Dieses von Enzensberger eingefügte Zitat stammt aus Goyas berühmter Radierung Blatt 43 aus den „Caprichos“, wo es die innere Gefährdung des Künstlers thematisiert.⁷³ Es lässt sich freilich auch auf solche Gefährdungen und Bedrohungen beziehen, die ihren Ursprung im Denken des Erfinders oder Entdeckers haben. Und dies genau trifft auf alle Protagonisten von Enzensbergers „Mausoleum“ zu. Das Zitat enthält die Quintessenz aller die ‚naive‘ Rationalität verabsolutierenden Tendenzen. Ob es nun mechanische Automaten oder geklonte Schafe sind, ob Atomkraftwerke oder Atombomben – den Segnungen der Technik und der Naturwissenschaft steht ihr Missbrauch gegenüber. Und genau diese Ambivalenz der erzählten Geschehnisse, die Bedrohung, die hinter den scheinbar harmlosen Vorgängen lauert, erweist sich als das „Konfliktpotential“, das für die Gattung Ballade konstitutiv ist und die Lebensläufe erst erzählenswert macht. Die Katastrophen ereignen sich nicht bereits in der Zeit der jeweiligen Entdeckungen und Erfindungen; sie entfalten ihre Schrecknisse erst in der Zukunft.

Das dem Aufsatz vorangestellte Motto „Alle Disaster des Fortschritts jagen vorüber als Albtraum“ stammt aus der Ballade über den französischen Filmregisseur Georges Méliès⁷⁴. Was in Goyas Kunst vorgezeichnet ist, erfährt in Méliès’ Filmen seine technische Weiterentwicklung und zwar in eben der als Alptraum empfundenen Weise. Die Technik lehnt



El sueño de la razón produce monstruos,
Radierung von Goya

73 Hofmann: Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, S. 85–88.

74 Enzensberger: Mausoleum, S. 112–114.

sich gegen ihre Erfinder auf, aus Herren werden Beherrschte. Die am Beispiel Stanleys explizierten kolonialen Entdeckungen und Vereinnahmungen tragen ebenso den Keim des Umschlags in sich: Aus den unterjochten und ausgebeuteten Völkern erheben sich der Widerstand und die Aggression, die später zu Gewalt und Terror führen können – wie das Beispiel Guevaras belegt. Beide Bewegungen sind ein Politikum. Insofern ist es konsequent, wenn der Band „Mausoleum“ mit der Ballade über einen politischen Revolutionär endet. Guevara ist zwar tot, seine politischen Ambitionen sind von der Geschichte überholt worden – aber, auch wenn der ‚Text abbricht‘, „ruhig rotten die Antworten fort“. Susanne Komfort-Hein erblickt im Schluss-Satz der Sammlung einen Schlüssel zur Deutung des Gesamtwerks, wenn sie erläutert: „Was in diesem Mausoleum rotet, ist nicht das dort Verwahrte, es sind die endgültig ausbleibenden Antworten in einem unvollendeten Text [...].“⁷⁵ Sie bleiben bestehen, auch wenn nicht offen sichtbar. Die Geschichte des Fortschritts der Menschheit hat ihre lichte Seite, die offizielle, politisch korrekte Antworten parat hält; sie kennt aber auch Antworten, die unterirdisch existent sind, gleichsam eine heimliche und subversive Qualität haben, und nur hin und wieder ausgesprochen werden. Die Antworten rotten fort, aber sie verrotten nicht. Das lässt – über alle historische Vergänglichkeit hinaus – einen Schimmer von Hoffnung übrig.

75 Komfort-Hein: „Der Text bricht ab“, S. 424.

Die späten Porträtgedichte – Lebensläufe als Meditationen

Hans Magnus Enzensberger hat seit seinem ersten zornigen Gedichtband „Die Verteidigung der Wölfe“ von 1957 die Geschichte der Bundesrepublik mit seinen poetischen Reflexionen begleitet. Die Gedichte waren zum Teil philosophische Meditationen, zum Teil moralische Appelle, zum Teil herbe Kritiken und zum Teil assoziative Rasonnements – alle von einem deiktischen Impetus motiviert. Wollte man einen Stammvater dieser in der Tradition französischer Moralisten stehenden Poesie in Deutschland suchen, so kämen hier weniger die moralischen Fabel- und Lehrdichter der Aufklärung in Frage, vielmehr ein Dichter des Übergangs zwischen Barock und Aufklärung, zwischen der Ablösung der ‚politischen‘ Verstellungskünste und der Etablierung christlich definierter bürgerlicher Morallehre: Christian Wernicke (1661–1725). In seinen „Meditationes“ reflektierte er auf ähnlich unabhängige und kritische Weise alle Parteien: den Hof und das Bürgertum, Hoch und Niedrig.⁷⁶ Eine solche reflektierende Hinwendung zur Gegenwart, die intellektuelle Auseinandersetzung mit ihren Problemen und mit den geistig-psychischen Befindlichkeiten ihrer Bewohner macht nur einen Teil von Enzensbergers lyrischem Werk aus. Enzensberger hat sich schon immer für Geschichte, für die Entstehung der Gegenwart aus den Tiefen der Vergangenheit interessiert, und so erstaunt es auch nicht, dass er sich in zahlreichen Gedichten mit historischen Themen befasst und mit Vorliebe problematische historische Persönlichkeiten porträtiert.

Begriff und Tradition des Porträtgedichts

Das historische Porträtgedicht, die „poetische Darstellung eines historischen Individuums“, ist eine Unterrubrik der Porträtdichtung⁷⁷ und hat eine lange, bis in die Renaissance zurückreichende Tradition. In ihrer Retrospektive und Bestandsaufnahme des Typs nennt Evi Zemanek drei

76 Grimm: Literatur und Gelehrtentum, S. 524–546.

77 Zemanek: Das Gesicht im Gedicht.

Kriterien: Erstens handelt es von historischen Individuen, zweitens sind dafür konkret fassbare Historeme konstitutiv, drittens bedarf es eines „historisierenden Blicks“ auf den Porträtierten, indem der Sprecher als „lyrischer Chronist“ agiert.⁷⁸ Meist sind es erzählende bzw. berichtende Gedichte, in denen der Sprecher die Taten der gewählten Person aufzählt, wertet und allenfalls darüber reflektiert. Ein solches ‚Kurzepos‘ unterscheidet sich von meist in der ersten Person gedichteten Bekenntnis-Gedichten oder von in der zweiten Person gehaltenen Du-Anrede-Gedichten. Die Verwandtschaft zur Ballade liegt auf der Hand. Dennoch greift die Personen gewidmete Ballade einzelne, meist dramatische Szenen aus dem Leben der Betroffenen auf, ohne die Absicht eines Persönlichkeitsporträts zu verfolgen.

Für das Porträtgedicht ist der biographische Rahmen konstitutiv. In der deutschen Literatur finden sich eindrucksvolle Beispiele im Barock, etwa in würdigenden Nekrologen, beispielsweise auf Gustav II. Adolf von Schweden⁷⁹, oder in Schmah-Gedichten, wie auf den unterlegenen General Tilly⁸⁰. Man sieht hier sogleich die zwei Grund-Varianten: die positive und die negative, von denen die erste in der Nähe des Panegyrikus steht, die zweite in der Nähe des Pasquills, die erste rühmende und die zweite satirische Absichten verfolgt. Im 18. und 19. Jahrhundert wurden solche objektiven, die *res gestae* großer Persönlichkeiten besingenden Gedichte immer zahlreicher. Insbesondere Napoleon und Goethe waren beliebte Sujets solcher Gedichte. Um die Jahrhundertwende hat Stefan George diesen Typus gepflegt. Vor allem die im „Siebenten Ring“ versammelten „Zeitgedichte“ entwerfen Porträts bedeutender Persönlichkeiten („Nietzsche“, „Boecklin“, „Leo XIII.“), wobei in einigen dieser Gedichte die Erzählperspektive zwischen neutralem Bericht und Anrede wechselt. Georges Gedichte sind in einem bedeutungsschweren und geradezu pathetischen Stil gehalten, hinter dem unschwer eine Heroisierungstendenz erkennbar wird. Auch im Werk von Georg Heym finden

78 Zemanek: „Das historische Porträtgedicht“, S. 269 f.

79 Paul Fleming: „Auf ihrer Königl. Majestät in Schweden christseligster Gedächtniß Todesfall“, in: „Paul Flemings deutsche Gedichte“. Hg. von J. M. Lappenberg, Bd. 1, Stuttgart 1865, Nachdruck Darmstadt 1965, S. 44–48.

80 Georg Gloger: „Generals Tylli drey Tugenden in Laster verkehret“, in: „Epochen der deutschen Lyrik“. Hg. von Walter Killy, Bd. 4, „Gedichte 1600–1700“. Nach den Erstdrucken in zeitlicher Folge hg. von Christian Wagenknecht, München 1969, S. 74.

sich zahlreiche Personengedichte, die bestimmte Situationen aus dem Leben berühmter historischer Persönlichkeiten gestalten (Robespierre, Savonarola, Columbus). Wenn es um die Form des modernen Porträtgedichts geht, wird immer wieder das Gedicht „Chopin“ von Gottfried Benn als Beispiel für den lockeren Parlandostil genannt.⁸¹

In Enzensbergers Lyrikproduktion finden sich solche Nekrolog- bzw. Porträtgedichte schon früh. „Karl Heinrich Marx“ aus der Sammlung „Blin-denschrift“ (1964), „Himmelsmaschine (Giovanni de' Dondi)“ und „An Niccolo Machiavelli geboren 3. Mai 1469“ aus der Sammlung „Davor“.⁸² Die letzten beiden Gedichte hat er später in die Sammlung „Mausoleum“ aufgenommen. Nicht aufgenommen wurden die Gedichte „Zum Geden-ken an William Carlos Williams“ aus „Davor“ und „Hommage à Gödel“ aus „Danach“.⁸³ Der 1975 erschienene Gedichtband „Mausoleum. Sieben-unddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts“ enthält aus-schließlich Porträtgedichte.⁸⁴ Enzensberger hat die Gedichte im Untertitel mit dem Etikett ‚Balladen‘ bedacht, eine Nomenklatur, die bei den Rezensenten des Bandes auf ein unterschiedliches Echo stieß.

Bei Ballade und Porträt-Gedicht handelt es sich um erzählende Texte. Die wichtigste Aufgabe des Erzählers ist die Selektion der einzelnen Lebenssta-tionen und die Verdichtung dieser Szenen in repräsentative und prägnan-te Bilder. Im Einzelnen bedient er sich unterschiedlicher Mittel, des neut-ralen Berichts, der direkten oder der indirekten Rede in Form von Zitaten aus Reden oder Schriften des ‚Helden‘, der Rede in Form von Zitaten aus Verlautbarungen über den Protagonisten, schließlich der Reflexion, die sich entweder als eingestreuter Erzählerkommentar oder als am Schluss stehende Quintessenz präsentiert. Diese Mittel begegnen in allen strophisch unterschiedlichen Varianten. Der Sprecherduktus ist im Allgemeinen der in der dritten Person vorgetragene Bericht, der eher episch aufzählenden Charakter hat und auf dramatische Zuspitzungen verzichtet. Die finale

81 Vgl. Volckmann: „Gottfried Benn und H. M. Enzensberger: Chopin-Gedichte“, S. 280–291.

82 Enzensberger: Die Gedichte, S. 214 f., 261 f., 264–266.

83 Ebd., S. 282 f., 312 f.

84 Dazu Grimm: „Alle Desaster des Fortschritts“. Hans Magnus Enzensberger und die Reflexions-Ballade“, S. 207–223.

Struktur manifestiert sich somit nicht etwa in der Darstellung des Lebenslaufs, sondern in der sukzessiven Aufdeckung des Konfliktpotentials.

Wie die bisher erschienenen Gedichtbände Enzensbergers erweisen, hat er diesen Typus auch nach dem „Mausoleum“ gepflegt, allerdings mit einigen inhaltlich gravierenden Modifikationen. Die neueren Gedichte stehen – mit den Ausnahmen der Gedichte über Hiram Maxim und John von Neumann⁸⁵ – nicht mehr unter dem Leitgedanken des ambivalenten Fortschritts, sie widmen sich weniger verfänglichen Persönlichkeiten. Etwa einem Renaissanceforscher⁸⁶, einem Orgelbauer⁸⁷, vergessenen Entdeckern⁸⁸ und verschiedenen „Versagern“⁸⁹.

Auffallend ist, dass insbesondere die Berufsgruppe der Maler zu den Porträtierten gehören: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Paolo di Dono, genannt Uccello und Hendrick Avercamp. Was die unterschiedlich gebauten Gedichte verbindet, ist der Beruf der Porträtierten und die Art und Weise, wie sie sich der Wirklichkeit und ihrer Darstellung nähern. Die hier betrachteten Gedichte sind chronologisch geordnet: Der „Besuch bei Ingres“ stammt aus der Sammlung „Die Furie des Verschwindens“ von 1980, „Paolo di Dono, genannt Uccello“ aus der Sammlung „Kiosk“ von 1995, „Gleichgewichtsstörung Hendrick Avercamp“ aus der Sammlung „Rebus“ von 2009.

Jean-Auguste-Dominique Ingres

Besuch bei Ingres

Heute hätte er für das ZK gemalt, oder für die Paramount,
je nachdem. Aber damals schwitzten die Gangster noch
unter dem Hermelin, und die Hochstapler ließen sich krönen.
Also her mit Insignien, Perlen und Pfauenfedern.

85 „Zur Erinnerung an Sir Hiram Maxim (1840–1916)“ aus der Sammlung „Die Furie des Verschwindens“ (1980), in: Enzensberger: Die Gedichte, S. 19–21; John von Neumann aus dem Band „Leichter als Luft“, S. 14–16.

86 „Der Renaissanceforscher“, in: Enzensberger: Kiosk. Neue Gedichte, S. 93 f.

87 „Tiefe Töne in Liepāja“, in: Enzensberger: Die Geschichte der Wolken. 99 Meditationen, S. 38 f.

88 „Entdecker“, in: Enzensberger: Leichter als Luft. Moralische Gedichte, S. 17.

89 Enzensberger: Rebus. Gedichte, S. 51 f.

Wir treffen den Künstler sinnend an. Er hat sich ausgestopft
mit »gewählten Gedanken und edlen Leidenschaften«.
Eine mühsame Sache. Teure Sesselchen, Erstes Empire oder Zweites,
je nachdem. Weiches Kinn, weiche Hände, »Griechentum in der
Seele«.

Sechzig Jahre lang diese kalte Gier, jeder Zoll ein Könner,
bis es erreicht war: die Rosette im Knopfloch, der Ruhm.

Diese Frauen, die sich vor ihm auf dem Marmor winden
wie Robben aus Hefeteig: zwischen Daumen und Zeigefinger
die Brüste gemessen, die Oberfläche studiert wie Plüsch,
Tüll, Spiegeltaft, die Feuchtigkeit in den Augenwinkeln
zwölfmal lasiert wie Gelatine, das Inkarnat glatt
und narkotisch, besser als Kodak: ausgestellt
in der École des Beaux-Arts, eine käufliche Ewigkeit.

Wozu das Ganze? Wozu das Blech der Orden,
der fanatische Fleiß, die vergoldeten Adler aus Gips?

Merkwürdig schwammig sieht er mit achtzig aus,
erschöpft, den Zylinderhut in der linken Hand.
»Es war alles umsonst.« Aber aber, verehrter Meister!
Was soll denn der Rahmenmacher, der Glaser von Ihnen denken,
die treue Köchin, der Leichenwäscher? Einzige Antwort:

Er seufzt. Hoch über den Wolken, onirisch, die Finger der Thetis,
die sich wie Würmer ringeln auf Jupiters schwarzem Bart.
Widerwillig werfen wir einen letzten Blick
auf den Künstler – wie kurz seine Beine sind! –
und verlassen auf Zehenspitzen das Atelier.⁹⁰

Jean-Auguste-Dominique Ingres, der 1780 in Montauban geboren wurde, galt zu seiner Zeit als der französische Hofmaler par excellence. Ingres hatte bei Jacques-Louis David die Kunst des Malens gelernt und errang

90 Enzensberger: Gedichte, S. 397 f. Der „Besuch bei Ingres“ stammt aus der Sammlung „Die Furie des Verschwindens“ von 1980.



Phot. Disdéri.
PORTRAIT DE INGRES (1865).



Phot. Disdéri.
PORTRAIT DE INGRES (1865).

bereits 1801 den Prix de Rome mit dem Gemälde „Die Abgesandten des Agamemnon im Zelt des Achilles“, der mit einem vierjährigen Aufenthalt in der Französischen Akademie in der Villa Medici verbunden war. Das bekannteste Bild der frühen Phase ist das bombastische Ölbild Napoleons, das den Kaiser im reich geschmückten Hermelinmantel darstellt.⁹¹ In Rom entwickelte er eine lebenslange Neigung zu Raffael und der antiken Kunst; vom Pathetiker David trennte ihn eine zunehmend idealisierende Tendenz. Während des Kaiserreichs erhielt er verschiedene offizielle Aufträge, nach dessen Untergang wandte er sich aus pekuniären Gründen der einträglichen Porträtmalerei zu. Der Erfolg stellte sich erst 1824 ein, als sein an Raffael orientiertes Bild „Der Schwur Ludwigs XIII.“ zusammen mit Delacroix’ revolutionärem Bild „Das Massaker von Chios“ in Paris ausgestellt wurde und gewissermaßen als Beispiel für klassizistische Malerei erhalten musste, während Delacroix die romantische Stilrichtung repräsentierte. Als Professor und Präsident der École des Beaux-Arts, später als Direktor der Französischen Akademie in Rom gewann Ingres großen Einfluss auf die zeitgenössische Malerei. Zurückgekehrt nach Paris (1841) hatte er mit seiner Porträtkunst bei der gehobenen Pariser Gesellschaft die

91 Georges Vigne: Jean-Auguste-Dominique Ingres, S. 57; Robert Rosenblum: Jean-Auguste-Dominique Ingres, S. 68 f.

größten Erfolge.⁹² Anders als die Romantiker, für die Farbe und Bewegung im Vordergrund standen, hielt Ingres die Zeichnung für den organisierenden Kern seiner „ingrisme“ genannten Kunst. So legte er außerordentlichen Wert auf graphische Darstellung und auf präzise Linienführung.⁹³

Enzensbergers Gedicht gestaltet einen fiktiven Besuch im Atelier des Malers. Das Gedicht besteht aus sechs Abschnitten: 4 – 4 – 2 – 7 – 2 – 10. Die Verse sind unregelmäßig, das heißt die einzelnen Verse enthalten zwischen fünf und zehn betonte Silben, zwischen denen eine bis drei unbetonte Silben liegen. Ein wenig hängt es auch von der individuellen Betonung des Sprechers ab. Reime gibt es nicht.

Die Eingangsbemerkung hält auf historische Distanz: Ingres ist ein Opportunist, der den Erfolg auf seine Fahnen geschrieben hat, wobei es für ihn keine Rolle spielt, ob er für ein Regime oder eine Firma arbeitet. Er macht seine Kunst den Illusionierungswünschen dienstbar, ob einem autoritären Regime oder einer kapitalistischen Firma. Unübersehbar ist der affirmative Charakter seiner Kunst.

Heute hätte er für das ZK gemalt, oder für die Paramount,
je nachdem. Aber damals schwitzten die Gangster noch
unter dem Hermelin, und die Hochstapler ließen sich krönen.
Also her mit Insignien, Perlen und Pfauenfedern.

Danach wendet sich der Referent – man kann sich, da von „wir“ die Rede ist, auch ein Kamerateam vorstellen – dem alten Künstler selbst zu, den er in seinem Atelier beobachtet. In der Folge zitiert Enzensberger aus Texten von Ingres, um die Atmosphäre des Ateliers zu illustrieren. Dazu gehören einerseits das Interieur, das mit plüschigem Mobiliar vollgestopft ist – Ausdruck „gewählter Gedanken und edler Leidenschaften“, andererseits das Erscheinungsbild des Künstlers, dessen Gesichtszüge und Hände eine gewisse Weichheit charakterisiert und der doch „Griechentum in der Seele“ für sich reklamiert.⁹⁴ Ein abgesetzter Zweizeiler reflektiert die Tradition seiner 60jährigen, rational und diszipliniert aus-

92 Andrew Carrington Shelton: Ingres, S. 80.

93 Ebd., S. 153.

94 Das besagt auch sein Ausspruch „mois, je suis un Grec“. „Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine d'après les notes manuscrites et les lettres du maître par le Vte Henri Delaborde“, Paris o. J. [1870], S. 69; vgl. S. 94, S. 146 f.

geübten Kunstpraxis, deren Ziel eingeständenermaßen die gesellschaftliche Reputation war. Der nächste, über sieben Verse sich erstreckende Abschnitt widmet sich den Objekten seiner akribischen Kunst: Es sind vor allem Frauen, die aber wie künstliche Gebilde wirken – wer denkt hier nicht an Auguste Villiers de l'Isle-Adams Roman „L'Ève de future“? Der Maler geht völlig rational bei seinem Handwerk vor: Er misst die Objekte seiner Kunst aus, studiert ihre Haut, die edlen Stoffe und bedient sich einer subtilen Technik: Lasierung und Inkarnat nähern das Kunstwerk einer feinkörnigen Fotografie an, übertreffen sie jedoch durch die ästhetische Überhöhung. Ingres erscheint als der perfekte Meister der Illusionierung. Der anschließende epigrammatische Zweizeiler kontrapunktiert den ersten Zweizeiler, indem er die anstrengende Kunstübung zweifelnd in Frage stellt: „Wozu das Ganze?“

Der letzte zehnzeilige Abschnitt zeichnet das Bild des Künstlers als eines schwammig aussehenden und erschöpft wirkenden Maestro,⁹⁵ der die vorher geäußerten Zweifel verinnerlicht hat: „Es war alles umsonst“.

Der Besucher erhebt pflichtschuldigst Einspruch und bringt allerlei marktökonomische Einwände vor. Aber diese Argumente vermögen die Desillusioniertheit des Malers nicht zu beheben. Er sieht in den Wolken die Umsetzung des eigenen mythologischen Gemäldes „Jupiter und Thetis“: „Onirisch“, also der Traumwelt zugehörig, ringeln sich die Finger der Thetis, der Mutter des Achilleus, flehend um Jupiters schwarzen Bart.⁹⁶

95 Auf einer Fotografie des Fotografen André-Adolphe-Eugène Disderi von 1865 hält Ingres in der Tat einen hohen Zylinder in der linken Hand. Henry Lapauze: Ingres. Sa vie et son œuvre (1780–1867). D'après des documents inédits. Paris 1911, S. 538, S. 540.

96 Shelton: Ingres, S. 57. Vgl. dazu auch Rosenblum, S. 20–24, und Vigne, S. 72–75. Das Sujet bezieht sich auf die von Homer in der Ilias (I, 1) geschilderte Szene, in der die Meeresgöttin Thetis den Göttervater Zeus um Genugtuung für ihren Sohn Achilleus bittet, der sich vom Heerführer Agamemnon beleidigt glaubte. Dieser beanspruchte nämlich Achills Kriegsgefangene Briseis für sich. Trotz Nestors Vermittlung eskaliert der Streit und Briseis wird ins Lager Agamemnons geführt. Achilleus bittet seine Mutter Thetis um Hilfe. Sie vermag Zeus zu bewegen, der Bitte nachzukommen und Achill wieder zu seiner Ehre zu verhelfen, indem Zeus den Trojanern Kampferfolge verschafft. In der Folge bringen die Trojaner Lager und Schiffe der Griechen in große Bedrängnis. Erst der Tod von Achilleus' engstem Freund Patroklos veranlasst den Peliden, wieder auf Seite der Griechen in den Kampf einzugreifen.

Der Porträtist wirft noch einen letzten widerwilligen Blick auf den kurzbeinigen Künstler, ehe er „auf Zehenspitzen“ das Atelier verlässt.

Das Gedicht ist eine Montage. Montiert werden empirische und literarische Substrate. Die biographischen Fakten werden mit Zitaten aus Ingres' Schriften kommentiert. Die Reflexionen, die zwischen die längeren Abschnitte eingestreut sind, können vom Betrachter herrühren, sie können aber auch im Kopf des Meisters vorgehen. Die Ambivalenz ist bewusst eingesetzt: Sind es die Zweifel des Rezipienten? Sind es die Zweifel des Meisters selbst? Das Seufzen, das dem Besucher auffällt, scheint in diese Richtung zu deuten. Man kann das Gedicht als Altersporträt eines desillusionierten Illusionisten lesen. In der Kunst gibt es, anders als in den Wissenschaften, keinen nachprüfbaren Fortschritt. Während Enzensberger im „Mausoleum“ die Ambivalenz technischer Weiterentwicklung analysiert und die jedem scheinbaren Fortschritt eingeschriebene Gefahr des Rückschlags oder des Missbrauchs deutlich gemacht hat, herrscht im Reich der Kunst eine andere Ambivalenz: die der Vergänglichkeit. Es ist eine neue Variante der unendlichen Klage um die Nichtigkeit auch der Kunst und der Hinfälligkeit ihres Schöpfers und seines Ruhms.



Thetis und Jupiter, Gemälde von Ingres

Paolo Uccello

*Paolo di Dono,
genannt Uccello*

Paolo di Dono, Sohn eines Baders,
verlor sich in einer neuen Wissenschaft,
einer neuen Zauberei: der Perspektive.
»So ermüdet er die Natur«, hieß es,
»bis der Geist sich füllt
mit Schwierigkeiten und ungelenk wird.«

Schlachten, Turniere. Die Krieger
undurchdringlich im Augenblick
vor dem Tod. Die Genauigkeit
im Ungewissen. Hasen, Windhunde,
Heuschrecken: Phantasmen
unter der Mondsichel,
im Orangenhain Wirbelstürme,
Hufe und Füße.

Einhörner auf den Wimpeln,
geflügelte Helme, hohe Hauben
aus Weidengeflecht, gepolstert
mit Haar, das Futter scharlachrot,
und eiserne Reiter,
von Schalmeien gehetzt,
auf gigantischen Holzpferden,
grün, weiß und rosa,
mit panischen Augen.

Jeder glaubt,
er sei der Mittelpunkt.
Nur der Maler nicht.
Er arbeitet »ruhig, sauber,
wie die Seidenraupe
an ihrem Faden«, arm,

unnütz, menschenscheu,
wild, »wirft er
die Zeit hinter die Zeit
und ermüdet die Natur«.⁹⁷

Paolo di Dono, als Künstler bekannt unter dem Namen Paolo Uccello, lebte zwischen 1397 und 1475. Er erlernte in Florenz bei Lorenzo Ghiberti die Bildhauerei und wandte sich im Anschluss der Malerei zu. In Venedig fertigte er für die Kirche San Marco Mosaiken an, ehe er 1431 nach Florenz zurückkehrte. Seinen Namen erhielt er wegen seiner Vorliebe für Tiere, insbesondere Vögel (uccello). Seine lebenslange Beschäftigung mit Problemen der Perspektive lässt sich in seinen Bildern erkennen, etwa in dem bekannten Schlachtgemälde „Der Kampf bei San Romano“ (um 1456) oder im Gemälde „Die Jagd“ (um 1460).



Paolo Uccello

Das Uccello-Gedicht ist kürzer als das Ingres-Porträt. Es besteht aus vier Abschnitten mit folgenden Versgruppen: 6 – 8 – 9 – 10. Die Verse selbst sind deutlich kürzer als die weit ausschwingenden des Ingres-Gedichtes. Die kürzesten Verse enthalten zwischen zwei und vier (bzw. fünf) betonte Silben, mit unterschiedlicher Senkungsfüllung. Während im ersten Abschnitt und in der ersten Hälfte des zweiten Abschnitts die längeren Verse dominieren, erhalten im vierten Abschnitt die Verse geradezu einen kurzatmigen und stakkatohaften Charakter. Die Wahl des Tempus scheint diese Progression zu bestätigen: Aus dem anfänglichen Präteritum wechselt der Erzähler in das Präsens der Schluss-Strophe.

Enzensberger stützt sein Porträt auf die Biographie von Giorgio Vasari.⁹⁸ Die in Anführungszeichen stehenden Sätze sind wörtliche Zitate.⁹⁹ Die anderen Beobachtungen verdanken sich der Betrachtung seiner Bilder. Vorlage sind fast ausschließlich die drei in der Londoner National Gallery

⁹⁷ Enzensberger: Kiosk, S. 98 f.

⁹⁸ Vasari: Künstler der Renaissance, S. 113–122.

⁹⁹ Ebd., S. 113, 115.

aufgehängten Bilder, welche die zwischen Florentinern und Sienesern am 1. Juni 1432 ausgetragene Schlacht von San Romano darstellen.¹⁰⁰

Enzensberger liefert alles andere als eine exakte Bildbeschreibung; er hebt vielmehr Details hervor, die ihm besonders eindrucksvoll erscheinen. So rennen auf dem mittleren Gemälde Hasen und schlanke Windhunde übers Feld,¹⁰¹ auf ihm und dem linken Bild umrahmt ein Orangenhain die Schlachtszene.¹⁰² Lediglich die Mondsichel montiert Enzensberger in das Bild; tatsächlich stammt sie aus einem anderen Gemälde Uccellos, nämlich dem „Drachenkampf des Sankt Georg“ von 1455/60, das ebenfalls in der Londoner National Gallery hängt.¹⁰³ Mit den im Gedicht erwähnten „Phantasmen“ dürfte eben dieser Drache gemeint sein.



Die Schlacht von San Romano, Gemälde von Uccello

Auch die im dritten Abschnitt genannten Rüstungsingredienzien finden sich in den Bildern. Auf dem rechten Bild entdeckt man im flatternden Wimpel ein lagerndes Einhorn. Die mit hohen federartigen Zierraten geschmückten Helme und die turmartigen, aus vier Schichten gebildeten

100 Franco et Stefano Borsi: Paolo Uccello, S. 214.

101 Ebd., S. 210. Windhunde und Rehböcke befinden sich auf dem Gemälde „Die Jagd“ im Ashmolean Museum in Oxford, ebd., S. 270–274.

102 Ebd., S. 211, S. 219 und S. 220.

103 Ebd., S. 257.

Rundhüte sind auf allen drei Bildern anzutreffen.¹⁰⁴ Die eisernen von Schallmeien „gehetzten“ Ritter begegnen auf dem mittleren Bild, ebenso (aber auch auf den anderen Bildern) die in der Tat etwas hölzern wirkenden Pferde, die in den Farben weiß, grün und hellrot gehalten sind.¹⁰⁵ Den panischen Blick findet man eher bei den Pferden des linken Bildes.

Der vierte Abschnitt lenkt vom Gemälde zum Maler zurück. Jede der kämpfenden Personen erweckt zwar den Anschein, sich für das Zentrum der Szenerie zu halten, doch der eigentliche Mittelpunkt ist der Maler. Es entspricht der Perspektivkunst Uccellos, dass die Rückwärtsverlängerung auf den Betrachter zurückweist. Zur Charakterisierung seiner Arbeitsweise zitiert Enzensberger wieder die Biographie Vasaris.¹⁰⁶ Auch die Tatsache, dass Uccello am Ende seines Lebens verarmt war, schwermütig und wunderlich wurde, stammt aus dieser Quelle.

Die eingesetzten darstellerischen Mittel sind auf Bericht und Zitat reduziert. Erste und letzte Strophe bilden den Rahmen, die Binnenstrophen 2 und 3 widmen sich ausschließlich der Schilderung der Kunstwerke. Der Maler selbst wird aus der Außenperspektive dargestellt; man blickt genau so wenig in sein Inneres wie in das Innere seiner Figuren. Auch der beschreibende Erzähler wagt diesen Blick nicht; er erlaubt sich auch keine Reflexion. Statt sich seiner Fantasie oder Intuition hinzugeben, zitiert er lediglich den maßgeblichen Gewährsmann. Das Individuum Uccello bleibt ein Rätsel.

Hendrick Avercamp

*Gleichgewichtsstörung
Hendrick Avercamp
(Amsterdam 1585 – Kampen 1634)*

Daß es rutschig ist, zeigt sich an den Lawinen,
die donnernd im Fernsehen abgehen,
an kippenden Umfragewerten,
Beinbrüchen, Kursstürzen

104 Ebd., S. 209 f., 219 f., 229 f.

105 Ebd., S. 209 f.

106 Vasari: Künstler der Renaissance, S. 113, 115.

und an den glitschigen Blutlachen
nach dem Selbstmordanschlag.
Du rutschst aus, rasselst herein,
bist reingefallen. Gletscherspalten,
Höhenangst wie im Horrorfilm –

wenn es nur das wäre! Aber nein!
Auch das blühende Leben
ist rutschig. Siehe, der Schmetterling
schlüpft, der Säugling auch!
Feucht ist die Zunge,
wie die Frau deines Herzens –
Gott sei Dank! –, und am Telephon
wünscht ein entfernter Bekannter dir
einen guten Rutsch.
Herrliche Schlittenfahrten,
muntere Eisläufer auf alten Gemälden.
In der Ecke ganz rechts am Rand
sitzt seit vierhundert Jahren
dieser alte Mann mit dem Holzbein
und schaut dir zu.¹⁰⁷



Hendrick Avercamp

Enzensberger gibt bereits im Titel des Gedichts die Lebensdaten des Malers an. Hendrick Avercamp lebte von 1585 bis 1634. Geboren wurde er in Amsterdam, doch schon ein Jahr nach seiner Geburt zog die Familie nach Kampen. Aufgrund angeborener Taubheit lernte er nicht sprechen. Daher leitet sich sein Beiname „de Stomme van Kampen“ ab. Da seine zeichnerische Begabung offenkundig war,

erhielt er ab dem zwölften Lebensjahr Zeichenunterricht. Um 1603 übersiedelte er nach Amsterdam, wo er bei dem dänischen Maler Pieter Isacksz in die Lehre ging. Einfluss auf sein Malen hatten Pieter Brueghel der Älte-

107 Enzensberger: Rebus, S. 9f.

re und Gillis van Coninxloo.¹⁰⁸ Von 1614 bis zum seinem Tod im Jahr 1634 lebte und arbeitete Avercamp wieder in Kampen. Bevorzugtes Sujet seiner Landschaftsbilder waren Winterlandschaften, die er mit einer Fülle agierender Figuren ausstattete.

Enzensbergers Gedicht besteht aus drei Abschnitten. Auf zwei neunversige ‚Stollen‘ folgt ein sechsversiger Abschluss: 9 – 9 – 6. Die Verse enthalten zwischen zwei und fünf betonte Silben, doch sind die kurzen Verse etwas seltener als im Uccello-Gedicht. Damit ist es einerseits noch kürzer als das Uccello-Porträt, andererseits sind die Verse nicht so unterschiedlich gebaut.

Der Einstieg erfolgt mit einer Beobachtung über rutschige Situationen in allen Lebenslagen, wie sie vom Massenmedium Fernsehen anschaulich vermittelt werden. Dabei müssen nicht nur konkrete Situationen wie Glatteis oder „glitschige Blutlachen“ erhalten, auch gesellschaftliche oder ökonomische Formationen wie „kippende Umfragewerte“ und Kursstürze liefern Signale für solche Rutschigkeit. Eine Überlegung, wie jeder in solchen Extremsituationen ausrutschen kann, leitet zum zweiten Abschnitt über, der sich dem ‚normalen‘ Leben zuwendet. „Auch das blühende Leben ist rutschig.“ Überall gibt es ‚Feuchtgebiete‘, von denen Enzensberger nur einige exemplarische aufführt, woraufhin er mit dem Silvesterwunsch vom „guten Rutsch“ endet. Erst der dritte Abschnitt kommt zu dem im Titel notierten Begriff „Gleichgewichtsstörung“. Avercamps zahlreiche Gemälde mit Winterlandschaften zeigen „herrliche Schlittenfahrten“ und „muntere Eisläufer“. Im Gegensatz zu diesen Beherrschern des Glatteises verhält sich ein am Rand eines Gemäldes sitzender „alter Mann mit Holzbein“, der lediglich zuschaut.¹⁰⁹ Er ist, so steht zu vermuten, einer, der das Gleichgewicht nicht zu halten vermag. Er steht zwar nicht, wie es bei Brecht heißt, „im Dunkeln“, doch eindeutig im Abseits – ein Ausgeschlos-

108 Den Enzensberger mit einem eigenen Gedicht bedacht hat: „Gillis van Coninxloo, Landschaft. Holz, 65 x 119 cm“, in: Enzensberger: Zukunftsmusik, S. 7 f.

109 Es handelt sich eventuell um das um 1615 gemalte Bild „Winterlandschaft“, Öl auf Kupfer, aus der National Gallery of Scotland in Edinburgh. Elsbeth Wiemann, Jenny Gaschke, Mona Stocker: Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart und Köln 2005, S. 77. Auf diesem Bild sitzt ein Mann rechts vorne auf einer Art Kufenschlitten, in den Händen hält er Stöcke, mit denen er das Gefährt antreiben und lenken kann, Holzbeine hat er allerdings nicht.

sener, der der ‚Rutschpartie‘ Leben nicht mehr gewachsen ist. Die glatte Eis-Fläche symbolisiert das „glatte Parkett“ des Lebens.

Das Gedicht, kein eigentliches Porträtgedicht, bietet eine gesellschaftskritische Meditation. Auch die Sprechersituation hat sich geändert. Weder wird eine Geschichte erzählt noch wird aus alten Quellen zitiert. Der Sprecher nimmt eher eine zeigende Haltung ein. Dazu gehört die Hinwendung zum Betrachter bzw. zum Leser, der mit „du“ angesprochen wird: „Du rutschst aus, rasselst herein, bist reingefallen“ – ein Bekannter wünscht „dir einen guten Rutsch“, der alte Mann „schaut dir zu“. Enzensbergers Avercamp-Gedicht teilt den Tonfall mit Brechts späten Gedichten, in denen der belehrende Gestus strikt zurückgenommen ist. Das Meditieren erfolgt gleichwohl nicht im kommunikationslosen, im isolierten Raum. Immer ist der Zuschauer bzw. Zuhörer mitgedacht und geradezu notwendiger Bestandteil des Gedichtes. Aber Enzensberger vermittelt keine explizite Botschaft. Sein stummer Außenseiter schaut einerseits dem bunten Treiben auf dem Eis zu, andererseits auch dem Zuschauer des Bildes. Das Schweigen ist die Botschaft. Es gibt nichts mehr zu sagen.

Vergleicht man die hier herangezogenen Gedichte mit den Porträtgedichten des „Mausoleum“, so liegt die Abweichung auf der Hand. Die „Mausoleum“-Porträts sind jedenfalls echte Porträts, die meist in chronologischer Folge die Vita und die *res gestae* des Porträtierten darstellen. Bei den Malerporträts wird dieses chronologische Grundmuster aufgegeben. Das Ingres-Gedicht schildert nur die Szene eines Besuchs beim alten Meister, das Uccello-Gedicht verschafft Einblicke in die Kunst und das Schaffensprinzip des Künstlers, das Avercamp-Gedicht gar zieht das Gemälde nur als Vergleichspartikel heran, um recht eigentlich ein Problem der Gegenwart zu illustrieren. Der Künstler verschwindet allmählich aus dem Gedicht.

Verlässt man den engeren Bereich der Malergedichte, so zeigt sich die gleiche Tendenz: Enzensberger entfernt sich von den großen historischen Figuren und nimmt eher anonyme Gestalten ins Visier. Freilich solche, die einen gewissen symbolischen Stellenwert für ihre historische Zeit besitzen. Gerade die Gedichtsammlung „Rebus“ zeigt eine auffällige Zunahme der Beschäftigung mit den gewöhnlichen Tätigkeiten, den angeblich so unwichtigen Ereignissen, die tatsächlich aber den Haupt-

anteil menschlicher Aktivitäten bilden.¹¹⁰ An die Stelle objektiver Reflexionen über „große Täter“ schieben sich allmählich persönliche Erinnerungen auch an unbedeutende Leute,¹¹¹ wie ganz dezidiert im Gedicht „Drei Versager“.¹¹² Bei den „Versagern“ handelt es sich nicht um individuelle Personen, sicherlich aber um historisch-symptomatische Figuren.

Drei Versager

Der Nachtportier, ein alter Trotzkiist,
kaum daß das Tellergeklapper
im Souterrain verstummt ist,
holt er das Photoalbum hervor,
das ein Stammgast im Zimmer vergessen hat.
Unter dem raschelnden Spinnenpapier
blickt ihn ein Mann in Uniform an,
der ihm bekannt vorkommt.

Der Dichter im sechsten Stock,
der sein eignes Gekrakel
nicht mehr entziffern kann –
schon wieder hat er die Brille verloren.
Er sucht und sucht, doch statt dessen
findet er einen Hirschkäfer
(eine bedrohte Art) in der Schublade.

Anderswo preist ein müder Vertreter
im Altersheim seine Schachuhren an.
Keine Chance! Doch sein Musterkoffer
hat noch viel mehr zu bieten:
Gebisse in allen Tönungen,
von Schneeweiß bis Buttergelb.
Es käme auf einen Versuch an.

110 Enzensberger: Rebus, S. 55, Gedicht „Angewohnheiten“.

111 Ebd., S. 80, Gedicht „Envoi“.

112 Ebd., S. 51 f., Gedicht „Drei Versager“.

Lauter hoffnungslose Fälle.
 Und doch – zwar falsch, aber putzmunter
 singen sie alle wieder,
 kaum daß der Morgen graut,
 unter der Dusche.

Entscheidend bei den Porträtgedichten sind weniger die Machart und die Struktur, als vielmehr der Ton, in dem die Sujets vorgetragen sind. Die früheren Gedichte, die historische Persönlichkeiten thematisieren, waren in einem nüchternen, additiven und vielleicht ein wenig provokativen Ton gehalten. Bei den neueren Gedichten, die sich mit einfachen Leuten beschäftigen, ist der Ton persönlicher, auch freundlicher und gelassener geworden und zeigt fast einen Hauch von Anteilnahme.

Es gab bei Enzensberger schon immer die Reflexion über das Verschwinden des Subjekts. Bei den späten Gedichten verstärkt sie sich in Richtung einer persönlichen Fokussierung: als Tendenz, das Verschwinden des eigenen Ichs zu reflektieren und diesen Vorgang als belanglos zu akzeptieren. Die Apokalypse, früher als kosmologisches und als gesellschaftspolitisches Ereignis drohend präsent, erscheint jetzt als selbstverständliche Station in einem ewigen ‚Stirb und Werde‘, einem evolutionären Prozess, der das eine Mal Fortschritt indiziert und nach oben leitet, das andere Mal Regress und Verfall dokumentiert und unabwendbar in den Abgrund führt. Aber sind beide Bewegungen nicht relativ, vom jeweiligen historischen Standort des Betrachters abhängig – und nicht nur dies, sondern abhängig auch von der mentalen Einstellung? Die Gelassenheit des Alters ist zweifellos eine solche Einstellung. Nicht zufällig ist daher die Annäherung an Goethe, an dem Enzensberger die Souveränität gegenüber der Umwelt bewundert.¹¹³ Sind die porträtierten Subjekte tatsächlich „lauter hoffnungslose Fälle“, wie das Gedicht „Drei Versager“ suggeriert? Wohl nicht, denn die anschließende Konjunktion „doch“ signalisiert anderes. Nach genormten Maßstäben singen die Versager „zwar falsch“, die folgende adversative Konjunktion „aber“ deckt indes ihre positive subjektive Befindlichkeit auf: Sie fühlen sich beim falschen Singen nämlich „putzmunter“. Es kommt – so die Quintessenz – nicht auf

113 Enzensberger: „Goethe auf den Hintertreppen der Klassik“, in: Enzensberger: Zu große Fragen. Interviews und Gespräche 2005–1970, S. 69–78, hier S. 70.

‚Normerfüllung‘ an, wohl aber auf individuelle ‚Erfülltheit‘. Bei ihr trägt jeder seinen eigenen Maßstab in sich selbst.

Anhang

Literaturverzeichnis

I. Gottfried Benn

Texte

Benn, Gottfried: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. In Verbindung mit Ilse Benn hg. von Gerhard Schuster. Stuttgart 1986. [Sigle: SW]

Bd. 1. Sämtliche Werke. 1. Gedichte 1, [Gesammelte Gedichte 1956]. Stuttgart 1986.

Bd. 2. Sämtliche Werke. 2. Gedichte 2, [zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte, die nicht in die Sammlung von 1956 aufgenommen wurden; Gedichte aus dem Nachlass; poetische Fragmente, 1901–1956]. Stuttgart 1986.

Bd. 3. Sämtliche Werke. 3. Prosa 1. Stuttgart 1987.

Bd. 4. Sämtliche Werke. 4. Prosa 2. Stuttgart 1989.

Bd. 5. Sämtliche Werke. 5. Prosa 3 [1946–1950]. Stuttgart 1991.

Bd. 6. Sämtliche Werke. 6. Prosa 4 [1951–1956]. Stuttgart 2001.

Bd. 7,1. Sämtliche Werke. 7,1. Szenen; Dialoge; Das Unaufhörliche; Gespräche und Interviews; Nachträge; Medizinische Schriften. Stuttgart 2003.

Bd. 7,2. Sämtliche Werke. 7,2. Vorarbeiten; Entwürfe und Notizen aus dem Nachlass; Register. Stuttgart 2003.

Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Vier Bde. Textkritisch durchgesehen und hg. von Bruno Hillebrand. [Sigle: GS Hillebrand]

Bd. 1. Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt a. M. 2006.

Bd. 2. Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt a. M. 2006.

Bd. 3. Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 2006

Bd. 4. Szenen und Schriften in der Fassung der Erstdrucke. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2006

- Gottfried Benn: Das Hörwerk 1928–56. Lyrik, Prosa, Essays, Vorträge, Hörspiele, Interviews, Rundfunkdiskussionen. 10 CDs mit Beibuch. Hg. von Robert Galitz, Kurt Kreiler und Martin Weinmann. Frankfurt a. M. 2004.
- Gottfried Benn. Den Traum alleine tragen. Neue Texte, Briefe, Dokumente. Hg. von Paul Raabe und Max Niedermayer. Wiesbaden 1966.
- Gottfried Benn. Ausgewählte Briefe. Mit einem Nachwort von Max Rychner. Wiesbaden 1957. [Sigle: BAB]
- Gottfried Benn – Friedrich Wilhelm Oelze. Briefwechsel 1932–1956. Hg. von Harald Steinhagen, Stephan Kraft und Holger Hof. 4 Bde. Stuttgart, Göttingen 2016. [Sigle: BWBO]
- Gottfried Benn. Briefe an Tilly Wedekind 1930–1955. Hg. und mit einem Nachwort von Marguerite Valerie Schlüter. Stuttgart 1977 (= Gottfried Benn: Briefe. Bd. 4)
- Gottfried Benn. Briefe an Elinor Büller 1930–1937. Hg. von Marguerite Valerie Schlüter. Stuttgart 1992 (= Gottfried Benn: Briefe. Bd. 5)
- Gottfried Benn. Briefe an den Limes-Verlag 1948–1956. Hg. und komm. von Marguerite Valerie Schlüter und Holger Hof mit einem Nachwort von Marguerite Valerie Schlüter. Stuttgart 2006.
- Gottfried Benn – Thea Sternheim. Briefwechsel und Aufzeichnungen. Mit Briefen und Tagebuchauszügen Mopsa Sternheims. Hg. von Thomas Ehrsam. München 2006. (Zahlen = Text-Nummern)
- Hernach. Gottfried Benns Briefe an Ursula Ziebarth. Mit Nachschriften zu diesen Briefen von Ursula Ziebarth und einem Kommentar von Jochen Meyer. München 2003.
- Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1912–1956. Hg. von Bruno Hillebrand. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2006.
- Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1957–1986. Mit einer neuen Bibliographie. Hg. von Bruno Hillebrand. Frankfurt a. M. 1987.
- Gottfried Benn. Dichter über ihre Dichtungen. Hg. von Edgar Lohner. München 1969.
- Benn – Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns. Hg., eingeleitet und kommentiert von Peter Uwe Hohendahl. Frankfurt a. M. 1971.
- Johann Wolfgang Goethe: Gedichte 1800–1832. Hg. von Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1988 (Sämtliche Werke, Bd. 2).

Forschungsliteratur:

- Althaus, Thomas (1995): „Stirb und werde!“ In: Helmut Arntzen (Hg.): *Ursprung der Gegenwart*. Weinheim 1995, S. 285–363.
- Arend Manyoni, Angelika (1985): Gottfried Benn und Goethe. In: *Carleton Germanic Papers* 13 (1985), Heft 2, S. 9–21.
- Benn-Forum. Beiträge zur literarischen Moderne. Hg. von Joachim Dyck und Christian M. Hanna, Bd. 1. Berlin, New York 2009.
- Benn-Forum. Beiträge zur literarischen Moderne. Hg. von Joachim Dyck, Hermann Korte und Nadine Jessica Schmidt, Bd. 2 (2010/2011). Berlin, New York 2009.
- Brackert, Helmut: „Nicht mehr Stirb und nicht mehr Werde. Zu Gottfried Benns Goethe-Bild“. In: Werner Simon, Wolfgang Bachofer und Wolfgang Dittmann (Hg.), *Festgabe für Ulrich Pretzel. Zum 65. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern*. Berlin 1963, S. 289–300.
- Brode, Hanspeter: „Anspielung und Zitat als sinngebende Elemente moderner Lyrik. Benns Gedicht ‚Widmung‘“. In: Bruno Hildebrand (Hg.): *Gottfried Benn. (Wege der Forschung CCCXVI)*, Darmstadt 1979, S. 284–312.
- Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart 2. Aufl. 1997.
- Butzlaff, Wolfgang: „Gottfried Benn und Goethe“. In: Ders.: *Goethe. „Trostlos zu sein ist Liebenden der schönste Trost.“ Gesammelte Studien zu Werk und Rezeption*. Hildesheim, Zürich, New York 2000, S. 213–241 (zuerst in: *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 103 [1986], S. 235–256; auch in: *Gottfried Benn zum 100. Geburtstag. Vorträge zu Werk und Persönlichkeit von Medizinern und Philologen in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg - Carl von Ossietzki*. Hg. von Will Müller-Jensen. Würzburg 1989, S. 33–57).
- Christiansen, Annemarie: *Benn. Einführung in das Werk*. Stuttgart 1976.
- Dechert, Jens: „Probleme der Lyrik nach 1945“. In: Walter Delabar / Ursula Kocher (Hg.): *Gottfried Benn (1886-1956). Studien zum Werk*. Bielefeld 2007, S. 211–230.
- Decker, Gunnar: *Gottfried Benn, Genie und Barbar*. Berlin 2006.
- Dutt, Carsten: „Gottfried Benns ‚Nur noch flüchtig alles‘ und Eduard Mörikes ‚Gesang Weylas‘. Bemerkungen zu einem Intertext“. In: *Der Deutschunterricht* Jg. 40 (1988) H. 3, S. 83–96.
- Dyck, Joachim: *Gottfried Benn. Einführung in Leben und Werk*. Berlin, New York 2009.

- Dyck, Joachim: „Ein Goethe-Zitat im erotischen Kontext. Zu Gottfried Benns *Requiem*“. In: University Governance and Humanistic Scholarship. Studies in honor of Diether Haenicke. Hg. von Joachim Dyck. Würzburg 2002, S. 79–87.
- Dyck, Joachim: Gottfried Benn. „Hätte ich emigrieren sollen?“ Aufsätze zu Leben und Werk. Würzburg 2015.
- Dyck, Joachim: Der Zeitzeuge. Gottfried Benn 1929–1949. Göttingen 2006.
- Egyptien, Jürgen: „Entwicklungslinien in Gottfried Benns Lyrik und Poetik 1920 bis 1956“. In: Dieter Burdorf (Hg.): Liebender Streit. Else Lasker-Schüler und Gottfried Benn. Iserlohn 2002, S. 78–96
- Emmerich, Wolfgang: Gottfried Benn. Reinbek 2006.
- Fritz, Horst: Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Stuttgart 1969.
- Gann, Thomas: Gehirn und Züchtung. Gottfried Benns psychiatrische Poetik 1910–1933/34. Bielefeld 2007.
- Gehlhoff-Claes, Astrid: Der lyrische Sprachstil Gottfried Benns. Düsseldorf 2003.
- Glassen, Erika: „Nähe in der Ferne“, eine Goethesche Lebensformel im Kontext seiner Begegnung mit Hafiz.“ In: <http://spektrum.irankultur.com/wp-content/uploads/2013/05/Nähe-in-der-Ferne-eine-Goethesche-Lebensformel-im-Kontext-seiner-Begegnung-mit-Hafis.pdf>
- Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. 8. Aufl. München 2010 [Engl. Originalausgabe „The Presentation of Self in Everyday Life“. New York 1959].
- Grimm, Gunter E.: „Gottfried Benns Lyrik-Lektüren“. In: Benn Forum 3 (2012/2013), S. 153–165.
- Grimm, Gunter E.: „Schweigend darüber beugen“. Zu Gottfried Benns Vers- und Vortragskunst. In: Kopf-Kino. Gegenwartsliteratur und Medien. Festschrift für Volker Wehdeking zum 65. Geburtstag. Hg. von Lothar Bluhm und Christine Schmitt. Trier 2006, S. 129–142.
- Grimm, Gunter E.: „Doch steif und kalt blieb der Minister...“ Goethes Selbstinszenierungen und ihre Funktion. In: Matthias Karmasin / Carsten Winter (Hg.): Analyse, Theorie und Geschichte der Medien. Festschrift für Werner Faulstich. München 2012, S. 13–30. Erweiterte Fassung in: Goethezeitportal: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/selbstinszenierung_grimm.pdf (eingestellt am 1.5.2012)
- Hahn, Hans-Joachim: „Gottfried Benns ‚großer Aufstieg‘ nach 1945“. In: Walter Delabar / Ursula Kocher (Hg.): Gottfried Benn (1886–1956). Studien zum Werk. Bielefeld 2007, S. 231–249.

- Hanna, Christian M.: „Die wenigen, die was davon erkannt.“ Gottfried Benns (un)heimlicher Dialog mit Goethe. Würzburg 2011. (zugl. Diss. Heidelberg 2010).
- Hanna, Christian M.: „In deine Reimart hoff‘ ich mich zu finden“ – Spiegelungen Goethes im Werk Gottfried Benns. In: Benn Forum 1 (2008/2009), S. 25–46.
- Hanna, Christian M. / Friederike Reents (Hg.): Benn-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2016.
- Heintz, Günter: Stefan George. Studien zu seiner künstlerischen Wirkung. Stuttgart 1986.
- Hessing, Jakob: „Momentaufnahmen. Gottfried Benn und Else Lasker-Schüler“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Gottfried Benn. 3. Auflage: Neufassung, München 2006 (text und kritik, Heft 44), S. 139–148.
- Hörisch, Jochen: „Schlaf! Was willst du mehr? Wahlverwandt – Goethes ›Nachtgesang‹ und Storms ›Hyazinthen‹. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 298 vom 22.12.2001, S. 51; auch: <https://www.nzz.ch/article7UTQG-1.512694>
- Hof, Holger: Montagekunst und Sprachmagie – Zur Zitiertechnik in der essayistischen Prosa Gottfried Benns. Aachen 1997 (zugleich Diss. Univ. Mainz 1991).
- Hof, Holger: Gottfried Benn. Der Mann ohne Gedächtnis. Eine Biographie. Stuttgart 2012.
- Horch, Otto / Gerhard Schuster: „... ein eigentümlich zwiespältiges Etwas“. Gottfried Benn und Hugo von Hofmannsthal. Anmerkungen zu einem poetologischen Konflikt“. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): Poetik und Geschichte. Viktor Žmegač zum 60. Geburtstag. Tübingen 1989, S. 250–269.
- Ivask, Ivar: Gottfried Benn als Lyriker. In: Denken in Widersprüchen. Korrelationen zur Gottfried-Benn-Forschung. Hg. von Wolfgang Peitz. Freiburg i. Br. 1972, S. 93–128.
- Kampmann, Elisabeth: „Selbstinszenierung im Dilemma. Gottfried Benns ‚Pathos der Distanz‘ und der späte Ruhm.“ In: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Hg. von Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser. Heidelberg 2011, S. 253–267.
- Kaußen, Wolfgang: Spaltungen. Zu Benns Denken im Widerspruch. Bonn 1981.
- Kim, Jae Sang: Dichtergedichte als Gründungsdokumente der expressionistischen Avantgarde. Diss. Freiburg 2007.
- Korte, Hermann: „Energie der Brüche. Ein diachroner Blick auf die Lyrik des 20. Jahrhunderts und ihre Zäsuren“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Lyrik des 20. Jahrhunderts. Text + Kritik. Sonderband. München 1999, S. 63–106.

- Krolow, Karl: „Jugendstil und Gottfried Benn“ (1952). In: Hohendahl (Hg.): Benn – Wirkung wider Willen, Nr. 75, S. 267–269.
- Lamping, Dieter: Das lyrische Gedicht. Definitionen zur Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen 1989, 2. Aufl. 1993.
- Lange-Eichbaum, Wilhelm: Genie, Irrsinn und Ruhm. Genie-Mythus und Pathographie des Genies, 6. Aufl. bearb. von Wolfram Kurth, München, Basel 1967.
- Lethen, Helmut: Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zeit. Berlin 2. Aufl. 2006.
- Liewerscheidt, Dieter: Gottfried Benns Lyrik. Eine kritische Einführung. München 1980.
- Lingens, Peter: „Die Absage an das Reisen bei Gottfried Benn. Ein literarisches Motiv und seine Quelle.“ In: Benn-Jahrbuch. Hg. von Joachim Dyck, Holger Hof und Peter D. Krause. Bd. 2. Stuttgart 2004, S. 194–206.
- Lohner, Edgar: Passion und Intellekt. Die Lyrik Gottfried Benns. Neuwied am Rhein 1961.
- Lohner, Marlene: „Das Blau erlogner Meere. Wirkungen des „West-östlichen Divans“ auf Gottfried Benn“. In: Goethe-Jahrbuch 109 (1992), S. 145–157; und in: Diess.: Goethes Caravanen. Verkörperungen der Phantasie im Spätwerk. Frankfurt am Main 2001, S. 99–118.
- Loose, Gerhard: Die Ästhetik Gottfried Benns. Frankfurt a. M. 1961.
- Matthias, Leo L.: „Erinnerungen an Gottfried Benn“. In: Merkur 16 (1992), Heft 171, S. 435–446.
- Meyer, Theo: Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn. Köln, Wien 1971.
- Meyer, Theo: „Gottfried Benn und der Expressionismus. Unter besonderer Berücksichtigung seiner Lyrik“. In: Bruno Hillebrand (Hg.): Gottfried Benn (Wege der Forschung CCCXVI). Darmstadt 1979, S. 379–408.
- Meyer, Theo: „Gottfried Benn und die lyrische Tradition“. In: Wolfgang Düsing (Hg.): Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacker. Tübingen 1997, S. 183–204.
- Meyer, Theo: „Goethe-Rezeption in der Essayistik Thomas Manns und Gottfried Benns“. In: Peter Ensberg / Jürgen Kost (Hg.): Klassik-Rezeption. Auseinandersetzung mit einer Tradition. Festschrift für Wolfgang Düsing. Würzburg 2003, S. 103–118.
- Meyer, Theo: „Kreative Subjektivität bei Gottfried Benn“. In: Gottfried Benn – Wechselspiele zwischen Biographie und Werk. Hg. von Matías Martínez. Göttingen 2007, S. 171–201.

- Meyer, Theo: „Gottfried Benn und Friedrich Hölderlin. Probleme der lyrischen Produktivität“. In: Benn Forum 1 (2009), S. 3–24.
- Michaelis, Rolf: „Allein und in mich verbissen: Gottfried Benn – Sänger der Einsamkeit“. In: Akzente 57 (2010), H. 4, S. 290–294.
- Müller-Seidel, Walter: „Goethes Naturwissenschaft im Verständnis Gottfried Benns. Zur geistigen Situation am Ende der Weimarer Republik“. In: Hans-Henrik Krummacher / Fritz Martini / Walter Müller-Seidel (Hg.): Zeit der Moderne. Zur deutschen Literatur von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart. Stuttgart 1984, S. 25–54.
- Norkowska, Katarzyna: „Goethe in den Briefen Gottfried Benns an F. W. Oelze (1932–1956). Zur Entstehung eines Goethe-Bildes aus der Korrespondenz“. In: Orbis Linguarum 33 (2008), S. 77–91.
- Norkowska, Katarzyna: Ein vereinnahmter Klassiker? Das Goethe-Bild im Werk Gottfried Benns. Dresden – Wrocław 2009.
- Norkowska, Katarzyna: „Distanzierte Anknüpfung. Gottfried Benns Auseinandersetzung mit dem Klassiker Goethe und seinem Werk“. In: Benn-Forum 2 (2010/2011), S. 117–141.
- Pankau, Johannes G.: „Berührungen – Rolf Dieter Brinkmann und Gottfried Benn“. In: Benn Forum 1 (2009), S. 93–110.
- Raddatz, Fritz J.: Gottfried Benn. Leben – niederer Wahn. Eine Biographie. Berlin 2. Aufl. 2006.
- Reents, Friederike: „Ein Schauern in den Hirnen“. Gottfried Benns „Garten von Arles“ als Paradigma der Moderne. Göttingen 2009.
- Ridley, Hugh: Gottfried Benn. Ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion. Opladen 1990.
- Ridley, Hugh: „Gottfried Benn und Rilke“. In: Herbert Herzmann (Hg.): Rilke und der Wandel der Sensibilität. Essen 1990, S. 147–156.
- Rost, Nico: „Meine Begegnungen mit Gottfried Benn“. In: Benn. Den Traum alleine tragen, S. 39–60.
- Rübe, Werner: Provoziertes Leben. Gottfried Benn. Stuttgart 1993.
- Rühmkorf, Peter: Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen. In: Peter Rühmkorf: Im Fahrtwind. Gedichte und Geschichte. Reinbek 1969.
- Schärf, Christian: Der Unberührbare. Gottfried Benn – Dichter im 20. Jahrhundert. Bielefeld 2006.
- Schramm, Moritz: „Gottfried Benn. In: Ursula Heukenkamp (Hg.): Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts. Berlin 2007, S. 108–126.
- Schröder, Jürgen: „Die jungen deutschen Dichter: keiner primär‘: Gottfried Benn und die Nachkriegsliteratur. Ein Bericht“. In: Benn Forum 1 (2009), S. 77–91.

- Schröder, Jürgen: „Ja, Goethe über alles und immer!“ In: Simon Richter / Richard Block (Hg.): *Goethe's Ghosts*. Rochester 2013, S. 290–302.
- Schröder, Jürgen: *Gottfried Benn. Poesie und Sozialisation*. Stuttgart 1983.
- Spiekermann, Björn: „Benn und Dehmel. Eine Miszelle zu Benns Frühwerk“. In: *Benn Forum* 1 (2009), S. 135–146.
- Steinhagen, Harald: *Die statischen Gedichte von Gottfried Benn. Die Vollendung seiner expressionistischen Lyrik*. Stuttgart 1969.
- Tgahrt, Reinhard (Hg.): *Dichter lesen*. 3 Bde. Marbach a. Neckar 1984/1989/1995.
- Wellershoff, Dieter: *Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde*. München 1976.
- Wiese, Benno von: „Gottfried Benn als Literaturkritiker, insbesondere in seinem Briefwechsel mit F. W. Oelze“. In: Hans-Henrik Krummacher / Fritz Martini/Walter Müller-Seidel (Hg.): *Zeit der Moderne. Zur deutschen Literatur von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1984, S. 55–71.
- Winkler, Michael: „Benn's Cancer Ward and George's Autumnal Park: A case of Lyrical Kontrafaktur“. In: *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für germanische Sprach- und Literaturwissenschaft*, Nr. 13. Bern 1980, S. 258–264.
- Zimmermann, Hans Dieter: „Die Ästhetisierung der Politik: Gottfried Benn“. In: Ders.: *Der Wahnsinn des Jahrhunderts*. Stuttgart 1992, S. 43–51.

II. Bertolt Brecht

Texte

- Bertolt Brecht: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. 30 Bde. Berlin und Weimar, Frankfurt a. M. 1989–1998. (Sigue: BW)

Forschungsliteratur

- Freund, Winfried: *Die deutsche Ballade. Theorie, Analysen, Didaktik*. Paderborn 1978.
- Grimm, Gunter E.: *Zwischentöne. Stationen der deutschen Lyrik*. Marburg 2015. Darin das Kapitel „Sprünge und Würfe. Volkspoesie – ein antigelehrtes Konzept“, S. 127–140.

- Grimm, Gunter E.: „Capricci der Evolution“. Hans Magnus Enzensbergers „Mausoleum. Balladen aus der Geschichte des Fortschritts“. In: Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert. Hg. von Šrdan Bogosavljević und Winfried Woesler. Bern, Berlin u. a. 2009 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Band 93), S. 151–172.
- Grimm, Gunter E.: „Schweigend darüber beugen“. Zu Gottfried Benns Vers- und Vortragskunst. In: Kopf-Kino. Gegenwartsliteratur und Medien. Festschrift für Volker Wehdeking zum 65. Geburtstag. Hg. von Lothar Bluhm und Christine Schmitt. Trier 2006, S. 129–142.
- Grimm, Reinhold: Brecht und Goethe als Moritatensänger. Eine Rhapsodische Betrachtung. Hg. von Jan Knopf und Jürgen Hillesheim. Würzburg 2014.
- Hartinger, Christel: Bertolt Brecht – das Gedicht nach Krieg und Wiederkehr. Studien zum lyrischen Werk 1945–1956. Berlin 1982.
- Hinck, Walter: Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht, Kritik und Versuch einer Neuorientierung. Göttingen 1968. 2. Aufl. 1972.
- Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. Stuttgart 2012.
- Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart 1986.
- Knopf, Jan (Hg.): Brecht-Handbuch in 5 Bänden. Bd. 2. Gedichte. Stuttgart 2001.
- Laufhütte, Hartmut: Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte. Heidelberg 1979.
- Lehmann, Hans-Thies und Helmut Lethen (Hg.): Bertolt Brechts „Hauspostille“. Text und kollektives Lesen. Stuttgart 1978.
- Lethen, Helmut: „Das Schiff“. Selbstkritik der Poesie. In: Lehmann / Lethen 1978, S. 99–121.
- Mennemeier, Franz Norbert: Bertolt Brechts Lyrik. Aspekte Tendenzen. 2. überarbeitete Auflage. Düsseldorf 1982.
- Moritz, Karl: Deutsche Balladen. Analysen für den Deutschunterricht. Paderborn 1972.
- Pietzcker, Carl: Die Lyrik des jungen Brecht. Vom anarchischen Nihilismus zum Marxismus. Frankfurt am Main 1974.
- Riha, Karl: Moritat. Song. Bänkelsang. Zur Geschichte der modernen Ballade. Göttingen 1965.
- Riha, Karl: Moritat, Bänkelsong, Protestballade. Zur Geschichte des engagierten Liedes in Deutschland. Frankfurt a. M. 1975; 2. durchgesehene, ergänzte und erweiterte Aufl. mit dem Untertitel „Kabarett-Lyrik und engagiertes Lied in Deutschland. Königstein 1979.

- Ritter, Hans Martin: Die Lieder der Hauspostille – Untersuchungen zu Brechts eigenen Kompositionen und ihrer Aufführungspraxis. In: Lehmann / Lethen 1978, S. 204–230.
- Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913–1933. München 1971.
- Wagenknecht, Christian: „Ballade“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller hg. von Klaus Weimar. Bd. 12. Berlin, New York 2007, S. 192–196.
- Wagenknecht, Regine: „Bertolt Brechts Hauspostille“. In: Bertolt Brecht II. Sonderband der Reihe Text + Kritik. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1973, S. 20–29.

III. Hans Magnus Enzensberger

Texte

- Hans Magnus Enzensberger: Verteidigung der Wölfe. Frankfurt a. M. 1957.
- Hans Magnus Enzensberger: Landessprache. Frankfurt a. M. 1960.
- Hans Magnus Enzensberger (Hg.): Museum der modernen Poesie. Frankfurt a. M. 1960.
- Enzensberger: „Bewußtseinsindustrie“. In: Ders.: Einzelheiten I. Bewußtseinsindustrie. Frankfurt a. M. 1964, S. 7–17.
- Hans Magnus Enzensberger: „Poesie und Politik“. In: Ders.: Einzelheiten II. Poesie und Politik. Frankfurt a. M. 1970, S. 113–137.
- Hans Magnus Enzensberger: Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts. Frankfurt am Main 1975. Zitiert wird nach der Ausgabe Bibliothek Suhrkamp. Frankfurt am Main 1978 (Kürzel M).
- Hans Magnus Enzensberger: Die Gedichte. Frankfurt a. M. 1983.
- Hans Magnus Enzensberger: Kiosk. Neue Gedichte. Frankfurt a. M. 1995.
- Hans Magnus Enzensberger: Leichter als Luft. Moralische Gedichte. Frankfurt a. M. 1999.
- Hans Magnus Enzensberger: Die Geschichte der Wolken. 99 Meditationen. Frankfurt a. M. 2003.
- Hans Magnus Enzensberger: : „Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang“. In: Ders.: Nomaden im Regal. Essays. Frankfurt a. M. 2003, S. 142–153.
- Hans Magnus Enzensberger: „Unheimliche Fortschritte“. In: Ders.: Die Elixiere der Wissenschaft. Seitenblicke in Poesie und Prosa. Frankfurt a. M. 2004, S. 60–70. Erstdruck in: Der Spiegel, Nr. 6, 7.2.1983, S. 196–201.

Hans Magnus Enzensberger: „Goethe auf den Hintertreppen der Klassik“. In: Ders.: Zu große Fragen. Interviews und Gespräche 2005–1970. Mit einem Nachwort von Hans Magnus Enzensberger. Hg. von Rainer Barbey. Frankfurt a. M. 2007, S. 69–78.

Hans Magnus Enzensberger: Rebus. Gedichte. Frankfurt a. M. 2009.

Forschungsliteratur

Andersch, Alfred: „(in Worten: ein) zorniger junger Mann“. In: Frankfurter Hefte, Februar 1958, S. 143–145 (auch in: Schickel: Über Hans Magnus Enzensberger, S. 9–13).

Bogner, Ralf Georg: Der Autor im Nachruf. Formen und Funktionen der literarischen Memorialkultur von der Reformation bis zum Vormärz. Tübingen 2006 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 111).

Borsi, Franco et Stefano: Paolo Uccello. Traduit de l'italien par Adriano Gubellini et Michel Luxembourg. Paris 1992.

Delaborde, Henri: Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine d'après les notes manuscrites et les lettres du maître par le Vte Henri Delaborde. Paris o. J. [1870].

Dietschreit, Frank / Barbara Heinze-Dietschreit: Hans Magnus Enzensberger. Stuttgart 1986 (SM 223).

Drux, Rudolf (Hg.): Die Geschöpfe des Prometheus. Der künstliche Mensch von der Antike bis zur Gegenwart. Bielefeld 1994.

Fingerhut, Karl-Heinz und Norbert Hopster (Hg.): Politische Lyrik. Arbeitsbuch. Mit einer Einführung in Verfahren zur Erarbeitung politischer Gedichte. Frankfurt a. M., Berlin, München 3. Aufl. 1981.

Franz, Michael: „Hans Magnus Enzensberger: Mausoleum“. In: Weimarer Beiträge 22 (1976), H. 12, S. 125–140 (auch in: R. Grimm: Hans Magnus Enzensberger, S. 294–311).

Giedion, Sigfried: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte. Mit einem Nachwort von Stanislaus von Moos. Frankfurt am Main 1982. Die englische Originalausgabe erschien unter dem Titel *Mechanization takes Command*. Oxford 1948.

Grimm, Gunter E.: Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung. (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 75). Tübingen 1983.

Grimm, Gunter E. (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen. Stuttgart 1988.

- Grimm, Gunter E.: „Alle Desaster des Fortschritts‘. Hans Magnus Enzensberger und die Reflexions-Ballade“. In: *Euphorion* 103 (2009), H. 2, S. 207–223.
- Grimm, Reinhold: „Montierte Lyrik“. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* Jg. 39 (1958), Bd. 8, H. 2, S. 178–192 (auch in: Schickel: *Über Hans Magnus Enzensberger*, S. 19–39).
- Grimm, Reinhold: „Bildnis Hans Magnus Enzensberger. Struktur, Ideologie und Vorgeschichte eines Gesellschaftskritikers“. In: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartskultur* 4 (1973), S. 131–174 (auch in: Grimm: *Hans Magnus Enzensberger*, S. 139–188).
- Grimm, Reinhold (Hg.): *Hans Magnus Enzensberger*. Frankfurt a. M. 1984.
- Hofmann, Werner: *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. München 2. Aufl. 2004.
- Holthusen, Hans Egon: „Die Zornigen, die Gesellschaft und das Glück“. In: *Jahresring* (1958/59), S. 159–169 (auch in: Schickel: *Über Hans Magnus Enzensberger*, S. 40–67).
- Innerhofer, Roland: *Hans Magnus Enzensbergers „Mausoleum“. Zur „dokumentarischen“ Lyrik in Deutschland*. Diss. Universität Wien, masch., Wien 1980.
- Komfort-Hein, Susanne: „Der Text bricht ab, und ruhig rotten die Antworten fort‘. Enzensbergers ‚Mausoleum‘ der Geschichte“. In: *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag*. Hg. von Cornelia Blasberg und Franz-Josef Deiters. Tübingen 2000, S. 421–439.
- Lau, Jörg: *Hans Magnus Enzensberger. Ein öffentliches Leben*. Berlin 1999.
- Laufhütte, Hartmut: *Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte*. Heidelberg 1979.
- Müller, Volker Ulrich: „Cuba, Macchiavelli und Bakunin. Ideologiekritik und Politik im ‚Verhör von Habana‘ und im ‚Mausoleum‘ von Hans Magnus Enzensberger“. In: *Literatur und Studentenbewegung. Eine Zwischenbilanz*. Hg. von W. Martin Lüdke, Opladen 1977, S. 90–123.
- Nägele, Rainer: „Das Werden im Vergehen oder Das untergehende Vaterland: Zu Enzensbergers Poetik und poetischer Verfahrensweise“. In: Grimm: *Hans Magnus Enzensberger*, S. 204–231.
- Pauliny, Akos / Ulrich Troitzsch: *Mechanisierung und Maschinisierung 1600 bis 1840*. (Propyläen Technikgeschichte Bd. 3. Hg. von Wolfgang König). Berlin 1997.
- Priebe, Carsten: *Vaucansons Ente. Eine kulturgeschichtliche Reise ins Zentrum der Aufklärung*. Norderstedt 2004.

- Reinhold, Ursula: „Geschichtliche Konfrontation und poetische Produktivität. Zu Hans Magnus Enzensberger in den siebziger Jahren“. In: Weimarer Beiträge 27 (1981), S. 104–127.
- Ridley, Hugh / Julianne Higgins: „Hans Magnus Enzensberger: Verteidigung der Wölfe der Wölfe gegen die Lämmer“. www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/nullpunkt/pdf/enzensberger_woelfe.pdf. Zitiert am 1.5.2006.
- Rosenblum, Robert: Jean-Auguste-Dominique Ingres. Text by Robert Rosenblum. London 1967, Reprint 1985.
- Rühmkorf, Peter: „Zur Lyrik H. M. Enzensbergers“. In: Konkret (1958) H. 13.
- Schickel, Joachim (Hg.): Über Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt a. M. 1973.
- Schmidt, Kristin: Poesie als Mausoleum der Geschichte. Zur Aufhebung der Geschichte in der Lyrik Hans Magnus Enzensbergers. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1990, S. 383.
- Shelton, Andrew Carrington: Ingres. Berlin 2008.
- Vasari, Giorgio: Künstler der Renaissance. Lebensbeschreibungen der ausgezeichneten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer. Mit einem Vorwort von Ernst Jaffé. Köln 2001.
- Vaßen, Florian: „Politische Lyrik“. In: Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. Hg. von Ludwig Fischer (=Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur Bd. 10). München 1986, S. 436–459.
- Vigne, Georges: Jean-Auguste-Dominique Ingres. München 1995.
- Volckmann, Silvia: „Gottfried Benn und H. M. Enzensberger: Chopin-Gedichte“. In: Geschichte im Gedicht. Hg. von Walter Hinck. Frankfurt a. M. 1979, S. 280–291.
- Wagenknecht, Christian: „Ballade“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. von Klaus Weimar, Bd. 1, Berlin, New York 1997, S. 192–196.
- Zeller, Michael: „Literarische Karriere im Rhythmus des Mäanders. Zur Lyrik H. M. Enzensbergers“. In: Ders.: Gedichte haben Zeit. Aufriß einer zeitgenössischen Poetik. Stuttgart 1982, S. 94–152.
- Zimmermann, Arthur: Hans Magnus Enzensberger. Die Gedichte und ihre literaturkritische Rezeption. Bonn 1977.

Nachweise

(In einigen wenigen Partien weichen die hier vorgelegten Texte von den Vorlagen ab – zur Vermeidung von Wiederholungen und aus stilistischen Gründen)

Gottfried Benn

Die Verarbeitung der Tradition: Benns Lyrik-Lektüren:
Gottfried Benns Lyrik-Lektüren. In: Benn Forum. Beiträge zur literarischen Moderne. Hg. von J. Dyck, H. Korte u. N. J. Schmidt. Bd. 3 (2012/13), S. 153–165.

Am Beispiel Goethe. Intertextualität und Produktion
Originalbeitrag

Benns Verskunst und Vortragspraxis:
„Schweigend darüber beugen“. Zu Gottfried Benns Vers- und Vortragskunst. In: Kopf-Kino. Gegenwartsliteratur und Medien. Festschrift für Volker Wehdeking zum 65. Geburtstag. Hg. von Lothar Bluhm und Christine Schmitt. Trier 2006, S. 129–142.

Bertolt Brecht

Balladendichtung zwischen Provokation und Belehrung:
„Den Spiegel vorhalten“. Brechts Balladen zwischen Provokation und Belehrung. In: Der Deutschunterricht Jg. LXIX, Heft 5 (2017), S. 39–50.

Hans Magnus Enzensberger

Gebrauchslyrik – Engagierte Lyrik der Anfänge:
„diese gedichte sind gebrauchsgegenstände“. Zu Hans Magnus Enzensbergers politischer Lyrik. In: Benutzte Lyrik. Text + Kritik. Heft 176 (I/07, Januar 2007), S. 105–115.

„Mausoleum“ – Balladen zur Desillusionierung des Fortschritts:
„Alle Desaster des Fortschritts“. Hans Magnus Enzensberger und die
Reflexions-Ballade. In: Euphorion 104 (2009), Heft 2, S. 207–233.

Die späten Porträtgedichte – Lebensläufe als Meditationen:
„Lauter hoffnungslose Fälle“? Zu Hans Magnus Enzensbergers späten
Porträtgedichten. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 49.
Hans Magnus Enzensberger. Dritte Auflage: Neufassung. November
2010, S. 23–38.

Abbildungsverzeichnis

Vaucanson

Porträt Jacques de Vaucansons (1709–1782) von Joseph Boze (1745–1826), 1784, Ölgemälde, Académie des sciences – Institut de France, <http://www.sciencephoto.com/media/228974/view>, hier: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques_de_Vaucanson_2.jpg

Stanley

Fotografie Henry Morton Stanleys (1841–1904) von Émile Reutlinger (1825–1907), ca. 1884, Bibliothèque nationale de France, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_Morton_Stanley_Reutlinger_BNF_Gallica.jpg

Stanley trifft Livingstone

Comment j'ai retrouvé Livingstone. Paris: Hachette, 1876, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1543642>

Ernesto Guevara

Che Guevara beim Begräbnis der Opfer der Explosion der La Coubre, Foto von Alberto Korda, 5.3.1960, Museo Che Guevara, Havana Cuba, https://de.wikipedia.org/wiki/Che_Guevara#/media/File:CheHigh.jpg

Goya Radierung

Francisco Goya (1746–1828): *El sueño de la razón produce monstruos* (Der Schlaf [Traum] der Vernunft gebiert Ungeheuer), Capricho Nr. 43, Radierung, Madrid, ca. 1797–1798, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goya-Capricho-43.jpg>

Ingres

Henry Lapauze: Ingres. Sa vie et son œuvre (1780–1867). D'après des documents inédits. Paris 1911, S. 538, S. 540.

Thetis und Jupiter

Jupiter und Thetis, Ölgemälde von Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867), 1811, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:J%C3%BApiter_y_Tetis,_por_Dominique_Ingres.jpg

Uccello

Six maestrie del rinascimento fiorentino detail: Paolo Uccello, 16. Jahrhundert, Department of Paintings of the Louvre, Salon Carré, Foto von sailko, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cinque_maestri_del_rinascimento_fiorentino,_XVI_sec,_paolo_uccello.JPG

Schlacht von Romano

Battle of San Romano, Gemälde von Paolo Uccello (1397–1475), zwischen 1436 und 1440), Foto des Zustandes nach der Restaurierung 2012 von Vivalta1974, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Uccello_Battle_of_San_Romano_Uffizi.jpg

Hendrick Avercamp

Porträt Hendrick Avercamps, 17. Jahrhundert, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick_Avercamp.jpg