

GOTTFRIED BENN

STATISCHE GEDICHTE

(Gedichte 1937–1947)

Mit einem Vorwort von

DURS GRÜNBEIN

KLETT-COTTA

*Der Textfassung liegt die Stuttgarter Ausgabe der »Sämtlichen Werke«
von Gottfried Benn zugrunde, erschienen bei Klett-Cotta.*

Klett-Cotta

www.klett-cotta.de

© 2011 by J. G. Cotta'sche Buchhandlung

Nachfolger GmbH, gegr. 1659, Stuttgart

Für *Statische Gedichte* © 1948, 2006 by

Arche Literatur Verlag AG, Zürich-Hamburg

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Schutzumschlag: Rothfus & Gabler, Hamburg

Unter Verwendung eines Fotos von © DLA

(Foto: Erhard Hürsch, © Gottfried-Benn-Gesellschaft e.V.)

Gesetzt aus der Lyon in den Tropen Studios, Leipzig

Gedruckt und gebunden von CPI - Clausen & Bosse, Leck

ISBN 978-3-608-93935-4

INHALT

- 7 DURS GRÜNBEIN:
ELEGIEN FÜR EINEN IRRTUM

- 35 STATISCHE GEDICHTE
 - 37 Ach, das ferne Land –
 - 38 Quartär –
 - 41 Chopin
 - 43 Orpheus' Tod
 - 46 Verse
 - 48 Gedichte
 - 49 Bilder
 - 50 Welle der Nacht
 - 51 Am Saum des nordischen Meers
 - 53 Tag, der den Sommer endet
 - 54 Die Gefährten
 - 55 Dann –
 - 56 V. Jahrhundert
 - 59 Astern
 - 60 September
 - 64 Alle die Gräber
 - 65 Wenn etwas leicht
 - 66 Ein Wort
 - 67 Acheron
 - 68 Gärten und Nächte

- 70 Sils-Maria
- 71 Ein später Blick
- 72 Nachzeichnung
- 75 In Memoriam Höhe 317
- 76 Verlorenes Ich
- 78 Henri Matisse: »Asphodèles«
- 79 Ist das nicht schwerer
- 80 St. Petersburg – Mitte des Jahrhunderts
- 84 Mittelmeerisch
- 85 Unanwendbar
- 87 – Gewisse Lebensabende
- 91 Einsamer nie –
- 92 Wer allein ist –
- 93 Spät im Jahre –
- 94 Suchst du –
- 95 Der Traum
- 97 Anemone
- 98 O gib –
- 99 Liebe
- 100 Turin
- 101 Leben – niederer Wahn
- 102 Ach, das Erhabene
- 103 Sommers
- 104 Abschied
- 106 Die Form –
- 107 Statische Gedichte

ELEGIEN FÜR EINEN IRRTUM

1

Drei Jahre nach Kriegsende erscheint in der neutralen Schweiz der schmale Band eines deutschen Dichters, der, wäre es mit rechten Dingen zugegangen, nie hätte gedruckt werden dürfen. Sein Verfasser galt einigen als verunglückter Nazi, anderen als intellektueller Schwerverbrecher, wieder andere sahen in ihm den Musterfall des typischen *Kulturbolschewisten*, der in seinen Versen allerlei Obszönitäten, Ekelregendes und Zersetzendes verbreitete. Der berüchtigte Expressionist Gottfried Benn: Eben noch galt er als verschollen, unter der Glocke des Tausendjährigen Reiches verstummt, man hatte ihn abgeschrieben im In- und Ausland, seine Spur verlor sich seit Mitte der dreißiger Jahre im anschwellenden Riesenheer der deutschen Wehrmacht. Die Emigranten hatten ihn abgeschrieben als Verräter an sich selbst, der gleichgeschalteten Leserschaft zu Hause war er schon kein Begriff mehr, nun war der so vielfach Belastete also wieder auf die Bühne zurückgekehrt, und die Empörung war groß. Noch größer aber war die Begeisterung – »ein grandioses comeback wie es im Boxsport heißt«, schrieb sein Verleger im Jahre 1949, nachdem die *Statischen Gedichte* nun auch in Deutschland erschienen waren. Lyrik, die zarteste literarische Gattung, und der

Ruf eines moralischen Monstrums – wie ging das zusammen?

Ganz offenbar war hier ein Mann der starken Dissonanzen am Werk. Einer, dem das Umstrittensein zur zweiten Natur geworden war. Es gibt nicht wenige Belege für den eisigen Trotz, mit dem der Dichter auf die Diskriminierung reagierte, die ihm von allen Seiten zuteil wurde. Man hat den Eindruck, er selbst habe bewußt an diesem Image des Aussätzigen gestrickt. Zumindest verstand er einiges vom Nutzen negativer Reklame. Benn war zeitlebens stolz darauf, früh zur Avantgarde eines *schöpferischen Expressionismus* (Benedetto Croce) gehört zu haben. Seine Losung war die Artistik ohne Rücksicht auf Inhalte, der reine Ausdruckseffekt, Kunst als autonome Wirklichkeit. Unverzeihlich für die engagierten Künstler seiner Zeit war seine Verachtung des Politischen. Er hielt mit dem Hinweis auf Geschichte und ihre Sinnwidrigkeit im ganzen dagegen, erinnerte an die »Schaurige Welt, kapitalistische Welt, seit Ägypten den Weihrauchhandel monopolisierte und babylonische Bankiers die Geldgeschäfte begannen«. Es ist dies eine der Konstanten in seinem Leben, die Überzeugung von der Dauerhaftigkeit, auch Unaufhebbarkeit der sozialen Krisen und Kämpfe, über alle geistigen Abenteuer hinweg. Ganz kalt lassen ihn der Klassenkampf und der Zickzackkurs des deutschen Proletariats – einmal links, einmal rechts, und zuletzt stehen alle wieder vor einem Scherbenhaufen. Unerhört! Dieser Dichter glaubte nicht an die Veränderbarkeit der Welt – das große marxistische Credo, und er sprach

seine Ansicht mit einiger Kaltblütigkeit aus. Können Dichter die Welt verändern, wird gefragt, und frappierend antwortet er: Nein, das können sie nicht.

Es sind solche Provokationen, neben den anstößigen Stellen in der frühen Dichtung, den Szenen aus Leichenschauhaus und Krebsbaracke, die seine Gegner bis aufs Blut reizen konnten. Egon Erwin Kisch, der rasende Reporter und Spanienkriegsberichterstatter, beschimpft ihn als ästhetischen Aristokraten (was der Gescholtene als Auszeichnung nimmt). Johannes R. Becher, wie er Lyriker des expressionistischen Jahrzehnts, in Moskau vom Saulus zum kommunistischen Paulus gewandelt, klebt ihm das Etikett der *schönen Seele* an. Benn begegnet dem mit der Miene des trainierten Stoikers, er hat schon ganz andere Vorwürfe eingesteckt. Doch zeigt sich: In seinem künstlichen Stoizismus hat das Konzept einer statischen (entwicklungsfernen) Dichtung sich lange vorbereitet. »Im Tempo jener *zärtlichen Langsamkeit*«, die ein Notizbucheintrag festhält. Irritiert ist er nur, als sein Flirt mit dem Immoralismus ihm eines Tages zum moralischen Schandfleck wird. Hitlers Machtergreifung mit der Naivität des begeisterten Sportzuschauers begrüßt zu haben, wird seinen Ruf für immer ramponieren. Es war seine größte, eine unverzeihliche Dummheit, und sie machte ihn, für den Rest seiner Tage, angreifbar und verletzlich. Einer, der es wissen mußte, sein langjähriger Korrespondenzpartner F. W. Oelze, spricht von einem fundamentalen Mißverständnis. »Unveröhnlichen Feinden hat es nicht nur zur charakterlichen Diffamierung des Dichters dienen müssen.«

Mit seinen Rundfunkreden auf die neue Ordnung hatte Benn gegen den guten demokratischen Geschmack verstoßen. Er hatte aber auch sein Gewissen belastet, als er denen, die zu den ersten Opfern des Regimes gehörten, die Solidarität aufkündigte in seiner spektakulären »Antwort an die literarischen Emigranten«. Dabei war er noch immer der, der er war: ein Dichter der exzessiven Einsamkeit, ein verbaler Hochseilartist. Um so rätselhafter ist sein Rückfall in die Barbarei. Man lese noch einmal diese Feuerpredigten von 1933 und 1934 - unheimlich allein die Titel (»Der neue Staat und die Intellektuellen« oder »Züchtung«), befremdlicher noch ihr antikisierendes Pathos, dies Geräusch von Führerbegriff und dorischer Welt. Es ist Leni Riefenstahls Olympia-Film, vorweggenommen in essayistischer Form. Ein Mann steht am Straßenrand und beißt die Zähne zusammen beim Anblick der braunen Bataillone, die durch die Hauptstadt marschieren. Ein Individualist erlebt, schauernd vor den entfesselten Gewalten, erstmals die Wonnen des Kollektivs.

Man lese dann aber auch, was derselbe unabhängige und keineswegs *völkische* Beobachter schon wenig später, den eigenen geistigen Absturz mitbedenkend, notierte. »Ein Volk in der Masse ohne bestimmte Form des Geschmacks, im ganzen unberührt von der moralischen und ästhetischen Verfeinerung benachbarter Kulturländer ... läßt eine antisemitische Bewegung hoch, die ihm seine niedrigsten Ideale phraseologisch

vorzaubert, nämlich Kleinbausiedlungen, darin subventionierten, durch Steuergesetze vergünstigten Geschlechtsverkehr; in der Küche selbstgezogenes Rapsöl, selbstbebrüteten Eierkuchen, Eigengraupen; am Leibe Heimatkurkeln, Gauflanell und als Kunst und Innenleben funkisch gegröhlte Sturmbannlieder.« Hier wird nun endlich Tacheles geredet. Der kalte Ausdrucksfuror, ein Markenzeichen der Bennischen Prosa, richtet sich gegen eine Volksgemeinschaft, die über dem Dichter wie eine Falle zugeschnappt ist. Eine Kultur wird da beschrieben, in der die Blockwarte nachts die Staffeleien kontrollieren, die Gestapo die Ateliers betreut, ein »ästhetisches Sing-Sing«, das »teutonische Kollektiv auf der Grundlage krimineller Sozietät«. Es sind Sätze, die ihren Verfasser den Kopf hätten kosten können, wäre das Konvolut mit der Überschrift *Kunst und Drittes Reich* in die falschen Hände gefallen. Bemerkenswert früh hat dieser Dichter sich den Ärger von der Seele geschrieben, nicht erst im nachhinein, als es vorbei war und mancher, in weniger scharfer Selbstkritik, nach dem Persilschein schielte. Hier war kein Trost mehr zu haben. Der gefallene Dichter erkannte sehr klar, wo hinein er sich da verrannt hatte.

Denn schnell war der Rausch verfliegen: *Das moderne Ich* zu verleugnen, hatte wenig Anerkennung gebracht, Vorteile keinen. Das geistige Opfer, peinlich genug, hatte ihn nicht davor bewahren können, von den Nazis zum alten Eisen geworfen zu werden. Eine Lyrik wie seine galt selbst als *Entartete Kunst*, ein Relikt der verachteten Weimarer Zeit. Man hatte keine Verwendung für ihn, und bald wurde es existenzbedrohend. Er gibt

seine Praxis als Kassenarzt auf (Haut- und Geschlechtskrankheiten) und nimmt Zuflucht beim Militär, dem er in preußischer Vorzeit seine Ausbildung verdankte, auch den Kriegseinsatz in Brüssel 1914, und dessen Korpsgeist er, als typischer Bürger auf Widerruf, noch immer verbunden ist. Seit April 1935 steht er als Sanitätsoffizier in den Reihen der Wehrmacht. Noch erscheint ein Aufsatzband - »Kunst und Macht« -, der sein Hin- und Hergerissensein durchblicken läßt, da greift in der SS-Postille »Das Schwarze Korps« das gesunde Volksempfinden den »Selbsterreger« an. Ein Anonymus denunziert die kühnen expressionistischen Frühgedichte als »drastische Schweinerei«, ein böswilliger Akademiebruder spekuliert über jüdische Familienhintergründe, der Name Benn kommt ins Gerede bis hinauf zu Heinrich Himmler, der die Kampagne schließlich abblockt. Wenig später wird der Dichter aber dann doch, im Einvernehmen mit dem Propagandaminister Goebbels, aus der Reichsschrifttumskammer (ehemalige Preußische Akademie der Künste, deren Mitglied zu sein er so stolz gewesen war) ausgeschlossen - wegen »Nichteignung zum Schriftsteller«, wie es im neuen Aktendeutsch heißt. Und die Jagd geht weiter. Im »Völkischen Beobachter« ist von Entgleisungen die Rede, der Autor gilt nun auch offiziell als Ferkel und Pornograph. Solche wie ihn hat man eben noch ins KZ gesteckt oder ins Ausland verjagt. Er kann von Glück sagen, daß man die Causa wegen Geringfügigkeit irgendwann fallenläßt. Fortan herrscht Sendepause, er wird, per Anweisung an alle Presseorgane, literarisch für tot erklärt. Von nun an ist seine Isolation vollkommen,

er führt ein Leben unter der Tarnkappe, und dieser Zustand hält an, bis das teutonische Sparta in Schutt und Asche liegt, und noch Jahre darüber hinaus.

Denn der Bann, der auf diesem Werk lag, wirkte fort. Gottfried Benn gehörte zu den zweifach Verdammten. Die alliierten Kontrollbehörden hielten das Publikationsverbot mißtrauisch aufrecht. In der französischen Verwaltung in Süddeutschland saß ein persönlicher Gegner, Alfred Döblin, dreifacher Kollege von einst, den allein schon der Name des dichtenden Arztes in Rage brachte. In der sowjetischen Besatzungszone tauchte Benn auf der Liste der auszusondernden Literatur auf, neben Vertretern von echtem Nazi-Schund. Dabei wird man bei ihm die Blut-und-Boden-Metaphorik, die der »Echtermeyer« jener Jahre (die maßgebliche Anthologie deutscher Dichtung) reichlich bereithält, vergeblich suchen. Es gibt keine Führerhymnen, kein Besingen des neuen Germanentums, auch nicht die kriegstreiberische, nordische Härte, jene stereotypen Brekerschen Ausdrucksformeln in seiner Rhetorik. Dieser Vertreter einer lyrischen Internationale sendete, wo er heimlich weitersang, wie sein Guru Friedrich Nietzsche, auf südlichen Wallungswellen, mediterranen Frequenzen.

3

Und was hat das alles mit den Gedichten in dieser Sammlung zu tun?

So mag ein Lyrikliebhaber sich fragen, und so gingen damals auch die ersten zaghaften Fürsprecher des Dich-

ters an die Sache heran. Hier war einer der Großen der europäischen Poesie, ein Mann, den man getrost neben Paul Valéry und T. S. Eliot stellen konnte – die Quarantäne mußte doch einmal ein Ende haben. Es entwickelte sich eine gewisse Geschäftigkeit um sein verborgenes Werk. Verehrer seiner Verse besuchten ihn in der schäbigen Berliner Wohnung (Praxis im Nebenzimmer), einige schrieben Artikel, andere leisteten Botendienste. Der getreue Oelze sammelte alles an Manuskripten, was ihm der Misanthrop in seiner unverminderten Produktivität zukommen ließ, gab es bei Bedarf wieder her und beriet bei der Auswahl, als es endlich ernst wurde und ein Schweizer Verlag sich zum Abdruck entschied. Radioaktives Material? »... erwarten Sie nicht zuviel davon«, schrieb der literarisch Überlebende an einen der verstummen Weggefährten aus frühen Expressionistentagen, den illustren Geschäftsabenteurer Egmont Seyerlen (dessen Biographie eine deutsche Rimbaud-Karikatur abgeben würde). »Ich persönlich bin z. Z. mehr auf Prosa gestellt u. gestimmt, meine neuen Prosasachen sind entschieden frapanter u. avantgardistischer als die Lyrik. Aber in der Schweiz muss ich mich zunächst etwas als *sanfter Heinrich* einführen lassen, um nicht sofort Anstoss zu erregen.« Als er schließlich aus der Versenkung auftaucht, geschieht dies mit einer schmalen Sammlung von 44 Gedichten. Die darin enthaltenen Verse haben alle einen gemeinsamen Nenner, ihr Titel wird zum Programm. Es sollen, geht es nach dem Willen ihres Verfassers, statische Gebilde sein.

Der ausgefuchste Eremit war also keineswegs publikationsmüde geworden, im Gegenteil, er hatte sein Comeback mit der äußersten Umsicht des Reklameprofis vorbereitet. In der Weimarer Zeit war er, wie nur wenige seines Fachs, in Presse und Rundfunk beheimatet gewesen. *Statische Gedichte*: Es wäre naiv zu glauben, daß ein Titel, der so unüberhörbar programmatisch klingt, nicht seine biographischen Aspekte gehabt hätte. Auch Stile haben ihre zeitpolitischen und historischen Hintergründe. In diesem Fall war die Rückkehr zu den gemäßigten Formen, das Wiederanknüpfen an die traditionsreiche vierzeilige Reimstrophe einerseits, das temperierte Parlando der freien, von lauter Apropos gesteuerten Zeilen andererseits, Ausdruck einer Resignation vor dem Gang der Geschichte. Menschheitsgeschichte als Bankrotterklärung – doch diese (nicht weiter wichtig genommene) Einsicht wird nun von einem der Untergegangenen des Abendlandes als gewissermaßen fernöstliche Weisheitslehre verstanden, darin besteht die neue Poetik. Der Dichter erklärt, nach allem, was ihm widerfahren ist, und nach den Schwachheiten, die er selbst sich erlaubt hat, aus den Zeitläufen austreten zu wollen. Er peilt eine überzeitliche Sphäre an, in der die Gegenwartsmomente sich wie Gipfel über Fernen hinweg grüßen. Es ist die konservative Wende im Leben des Gottfried Benn.

Der selbstbewußte Avantgardist läßt sich zurückfallen, er pflegt nun die langen retardierenden Blicke, gibt den Landschaften Raum und Widerhall im Gedicht, den Jahreszeiten und Blumen, den Göttern Griechenlands und selbst der Liebe. Er weiß jetzt alles darüber, keiner

macht ihm mehr etwas vor. Gesucht wird, mit jeder aphoristischen Formel, jedem regelmäßigen Reim, der Ruhepol in den wandernden Wortbedeutungen. Betont wird das Dauerhafte, das Wiederkehrende, das scheinbar Unveränderliche. Benns Gedichte des letzten Lebensdrittels sind Seelenbalsam für die von Krieg und technischem Fortschritt Gebeutelten, die Gescheiterten und Enttäuschten der Massenkultur. Ihnen ruft er seine Lehre vom *amor fati* zu, sein *Keiner weine*, sein *Erkenne die Lage*. Immer öfter kommt er, in Brief und Prosa, auf den späten Goethe zu sprechen, auf Hamsun und Pascal, auf Nietzsche, den heroischen Untergeher. Menschliche Größe zeigt sich ihm nun im Dulden und Überstehen.

Der Vers operiert dabei endgültig im Modus des Monologs, auch dort, wo ein Du angesprochen wird. Das Ich schottet sich ab gegen die Welt und ihre Zumutungen. Das Gedicht ist zum Rettungsanker der Psyche geworden, ein leiser Triumph der Meditation, in dem mancher Leser, auf den Trümmern der eigenen Existenz, sich privat angesprochen und erbaut fühlen durfte. Antidynamisch ist seine Struktur. Der Magier setzt sie bewußt gegen allerlei neue, jenseits der Sprachgrenzen aufkommende Trends moderner Lyrik. Die Herren Pound, T. S. Eliot, Auden, Saint-John Perse – er wird ihre Werke alle erst nach dem Krieg kennenlernen. Die Experimente laufen anderswo ab, so in Paris bei den Surrealisten (deren Wirken er ebenso registriert hat wie das der Futuristen in den Jahren der Formation), so in Amerika, England und Spanien mit Imagismus und Hermetismus. Er hat sich nun zurück-

gezogen von der weiteren Formentwicklung, schon aus Mangel an Information, Ferne zu den aktiven Zirkeln, ihren Magazinen, Anthologien, Autorenabenden. Auch aus Trotz: Statische Gedichte schreibt, wer dazu verurteilt ist, für die Schublade zu produzieren, ohne Hoffnung, jemals wieder erhört zu werden. Auch seine Maximen vom verborgenen Leben, augenzwinkernd die Ideale der griechischen Stoiker imitierend, sind Konsequenz dieses Kaltgestelltseins, nur daß der moderne Epikuräer im totalen Staat sich nicht in Palmengärten und Orangenhainen erging, sondern gezwungen war, in der Uniform unterzutauchen, unterm militärische Tarnnetz, sein Bier in Hinterzimmern zu trinken, Mimikry in der Masse zu treiben. Statische Gedichte schreibt, wer alles künstlerische Rampendasein aufgeben mußte, die Varietés und die Cafés des Westens. Die revolutionären Zeiten im Asphaltschungel der zwanziger Jahre lagen hinter ihm, von nun an wird er als soignierter Herr eine Nischenexistenz führen.

Der Autor hat das Dilemma seiner Lage sehr bald erkannt. Nicht ohne Selbstironie vermerkt er die müde Altersmilde, die sich da in den Vers eingeschlichen hat. Das Marktschreierische der expressiven Punk-Phase war verschwunden, mit ihm waren aber auch die raffinierten Dissonanzen dahin, die Wort-Ungetüme, das ganze synästhetische Feuerwerk des Mediziner-Mephisto und Drogenexperten Dr. Benn. Die Stimme ist nun herabgedimmt auf Wohnzimmerlautstärke. Da sitzt einer bei der Lampe auf dem Sofa und beginnt, das Menschenleben zu resümieren. Einer der traurigsten Oelze-

Briefe (vom 24. Januar 1936) hält die Verwandlung fest. »Unendliche Scham über meinen Abstieg und zu langes Leben, Über-leben, unendliche Trauer über den Verrat, den ich an mir zu begehnen plante, warf mich um.« Er hat noch einmal in den *Gesammelten Gedichten* (Ausgabe von 1927) geblättert, und bestürzt muß er feststellen, auf welchem Tiefpunkt er angelangt ist. »Was für eine ungeheure Fraglosigkeit eigenen Seins, eigener Wurzeln, eigener Früchte; Sicherheit ohne zu zaudern, vielfach: ohne zu wissen; Greifen und Finden, Sehn u. Ausdruck finden ganz für sich allein, in seine eigene, noch nie erschienene, von niemandem geteilte Welt. [...] ›Plakat‹. ›Instrument‹. ›Psychiater‹, wie bin ich bloß auf so unglaubliche Vergleiche, Worte, Zusammenstellungen, Erlebnisse gekommen, wie beweglich muss noch alles in mir gewesen sein ...«

Nun aber ist er unter die Statiker gegangen, man könnte auch sagen, er hat sich ausbalanciert, das nervöse Gehirn ist zur Ruhe gekommen. Er hat den Zustand endgültiger geistiger Autonomie erreicht. Wenn die Einteilung im Fall eines Dichters, in dessen Werk die Motive wie Webmuster wiederkehren, überhaupt statthaft ist, dann hatte hier die lyrische Spätphase begonnen. Und gerade die wohltemperierten, elegischen Verse waren es, die seine Popularität begründen sollten. Ein kleines Wunder geschah: der verstockte Solitär traf auf eine Leserschaft, viele von ihnen Mitläufer von gestern, die sich nun an den Reimereien des Unpolitischen wie an Schlagermelodien berauschte. Die süßen Bitterkeiten des von der Geschichte Enttäuschten

versprochen Labung für Gemüter, denen es ähnlich ergangen war und die nun getrost ihren neuen Geschäften nachgehen konnten. Mit den *Statischen Gedichten* und allem, was ihnen noch folgte, war er beim großen Publikum angekommen.

4

Die Wandlung läßt sich einigermaßen genau datieren. Im *Roman des Phänotyp* findet sich unter der Zwischenüberschrift *Zusammenfassung* eine Beschreibung der persönlichen Umstände, unter denen die Umkehr sich vollzog. Der Autor war als Militärarzt für eine Reihe von Monaten »in einer östlichen Kaserne« stationiert. Landsberg der Ort, im damaligen Warthegau, polnischer Korridor, und während die Ostfront zurückrollt und im Westen die Alliierten Boden gewinnen, fließt das Leben auf der burgartigen Feste beschaulich dahin, mit den Reihenuntersuchungen der Rekruten und den Exerzierübungen vor dem Fenster von Block II, Zimmer 66. Hier nun werden die Bestände gesichtet, der Dichter wagt sich an ein Fazit des Lebens. »Das Alter nahte ihm, die Tage des Überblickens, die Stunde der Gewißheit, daß niemand mehr kommen würde, zu deuten und zu raten, nichts mehr, etwas aufzuklären, das man nicht selbst erklärte.« Und weiter: »Etwas Stillstehendes trat in ihn ein, trat hervor, da es wahrscheinlich immer da war, ein unsichtbarer, mit Namen nicht zu nennender Gott, der zu den Ländlichen gehörte ...« Dieser Gott ist der Gott der Statik, wahlweise auch Stundengott genannt. In seiner Nähe vollzieht sich die

Einkehr ins Gehäuse der Melancholie. Unter seiner Ägide geht es hinab in die Schattenreiche und hinein in die Blütenkelche, hinüber in den Mittelmeerraum und an die Nietzsche-Gedächtnisorte Turin und Sils-Maria, und zurück, wieder zurück zu den Feldersommern der Kindheit, einer Kindheit auf dem pommer-schen Lande. Zum Dienst an dieser Gottheit bedarf es der äußersten Zurückgezogenheit – Benn hat alle Verbindungen zur Kunstwelt abgebrochen, lebt nun auch weitgehend monogam. Und zur Andacht gehört auch das Stillhalten inmitten der Strömung, nach Art der Reiher, die Bilder an sich vorüberziehen lassen, bis der Moment zum Zupacken da ist. Denn es kommt nun durchaus auf den richtigen Augenblick an, um aus der Dauer (Bergsons *durée*) Bruchstücke einer Gesamtvision zu schöpfen. Was ist das einzelne Wort – für Benn zentral: das Substantiv – in einer solchen Poetik? Wir erfahren es in dem gleichnamigen Gedicht, das in der Mitte des Bandes Auskunft gibt über die angewandte Methode:

Ein Wort – ein Glanz, ein Flug, ein Feuer,
ein Flammenwurf, ein Sternenstrich –
und wieder Dunkel, ungeheuer,
im leeren Raum um Welt und Ich.

Drei Jahre nach Kriegsende wird das Geschäft also wieder angekurbelt. Auf Vermittlung Erhard Hürschs, eines Winterthurer Journalisten, ist die Sache ins Rollen gekommen. Er ist es, der von der Militärverwaltung eine Reiseerlaubnis erhält, in Hamburg zufällig

die Tochter des Dichters trifft, Nele Sörensen, eine Kriegskorrespondentin in dänischer Uniform, von ihr Adresse und Telefonnummer des Vaters erhält – kurz darauf saß er in Benns Wohnung, Bozener Straße, im Westsektor Berlins. Er war es auch, der sich bei Aushändigung der Transitpapiere von Alfred Döblin, der als französischer Presseoffizier in Baden-Baden Dienst tat, anraunzen lassen mußte: »Wie können Sie einen Nazi besuchen?« Dank Hürschs Überredungskünsten und seinen Vollmachten war man schnell handelseinig. Er übernahm die Kurierfahrten, brachte die Manuskripte nach Zürich und das fertige Buch, das nach einigem Hin und Her mit dem Verleger und Abstrichen aufseiten des Autors zügig zustande kam, zuletzt nach Berlin.

Es war, abgesehen von einem stillen Privatdruck der »Statischen Gedichte« 1946, die erste reguläre Gedichtsammlung seit zwölf Jahren. Auf der Rückseite des Titelblatts fand sich der Eintrag: »Diese Gedichte sind fast ausnahmslos in den Jahren 1937–1947 entstanden«. Datierungen sind immer Indizien, sie verraten manches über die Buchführung des Dichters, seine Einstellung zum Entstehungsmoment, Spuren werden verwischt oder aufbewahrt. So stammt das älteste Gedicht der Sammlung aus dem Jahr 1927; es steht, sicher nicht zufällig, unter der Überschrift »Liebe«. Der alte Vogelfänger hatte die Netze möglichst weit aufspannen wollen. Im Jahr zuvor erst hatte er sich zum dritten Mal verheiratet. Diesmal war es eine Kollegin mit zahnärztlicher Praxis ganz in der Nähe, die sehr viel jüngere Dr. Ilse Kaul. Man bildet bald eine Praxisgemeinschaft, wie es

sie heute vielfach noch dort in Berlins Bayerischem Viertel gibt. Im März des darauffolgenden Jahres erscheint der Band dann auch, leicht verändert, in einer deutschen Lizenzausgabe, bei Limes in Wiesbaden.

5

Er beginnt mit der Silbe *Ach* und endet mit einer Einflüsterung: *du weißt - für wen*. Ein Stoßseufzer lädt den Leser ein, mitzureisen in das »Ferne Land«, mit dem die Herkunft gemeint ist, das verlorene Ufer der Kindheit. Dahinter erheben sich schon die Hügel mit den Gräbern der großen Idole des Jahrhunderts - heute sind es Hollywood und die »Hall of Fame« für die Stars der Popmusik, damals war es »zum Beispiel Asolo, wo die Duse ruht«. So geht es fort mit einem Portrait Frédéric Chopins, Liebling der Konzertsäle, Fixstern im Repertoire über die Zeiten hinweg, zwar »schwacher Liebhaber« (im Gegensatz zum Verfasser), »nie eine Oper komponiert / keine Symphonie« (auch dessen Sache waren bekanntlich eher Etüden, Nocturnes, Impromptus, Stücke träumerischen und elegischen Charakters), »Ansichten waren nicht seine Stärke« (was Benn für seine Person scharf hätte zurückweisen müssen), eine Portrait also, geschrieben nicht ohne autobiographisches Kalkül.

»Orpheus' Tod« ist die Geheimbotschaft, die nur der biographisch Eingeweihte ganz verstehen kann, das persönlichste Gedicht des Bandes. Geschrieben wurde es nach dem tragischen Selbstmord der vorletzten

Ehefrau Herta Benn, geb. von Wedemeyer, die sich aus Furcht vor den heranrückenden russischen Truppen 1945 in einem Dorf an der Elbe das Leben genommen hatte. Wahrhaftige, tiefempfundene Trauer spricht aus den Zeilen. Ein kundiger Spurensucher und Kulturdiagnostiker wie Klaus Theweleit gewinnt ihr ein ganzes Buchprojekt ab, in dessen Zentrum Gottfried Benn exemplarisch als der durch Schrift Überlebende aufersteht, einer der wenigen Modernen, denen glaubhaft gelang, den Verlust einer Eurydike zu beklagen. »Wie du mich zurückläßt, Liebste –«, so beginnt es, dann sträubt das Gedächtnis sich, bäumt sich auf gegen die allgemeine *Unfähigkeit zu trauern*, wie es später, rückblickend auf diese Zeit, im Psychoanalytikerjargon heißen sollte. »Nein, du sollst nicht verrinnen«, verspricht das Gedicht, datiert auf den 11. August 1946, und labt sich doch an dem Eingeständnis: »Drei Jahre schon im Nordsturm! / An Totes zu denken, ist süß ...«.

Es folgen Stücke, die, wieder nüchtern, und so für Kenner dieser ausgeglühten Materie Poesie aufregend, Titel tragen wie »Verse«, »Gedichte« und »Bilder«. »Am Saum des nordischen Meers«, 1930 komponiert, zunächst vierstrophig, die erste Strophe wird 1933 hinzugefügt, gibt einen Bericht vom Lebensstandard der dänischen Tochter und des Schwiegersohnes in ihrem Landhaus am Oeresund. Ein Gesangsabend hatte stattgefunden, eine Schubertsche *Litaney* erklingt, man war noch einmal in freier Runde, sehr international, am Bechstein-Flügel zusammengekommen, zu Hause blühte schon der Hitlerirrsinn und die Chance auf den eigenen, folgenreichen Fehltritt – *seinen Weltanschauungs-*

unfall, wie einer der ersten Rezensenten nach dem Krieg schreiben sollte. Benn hatte immer von den mondänen Sphären geträumt – und war dann doch lieber hinterm heimischen Ofen geblieben (es waren auch Neid und soziales Ressentiment des Geringverdienenden, die ihm den Abschiedsbrief an die literarischen Emigranten diktierten: Er sah nur die Villenbesitzer, nicht die staatenlosen Clochards, die sich nicht an der Côte d’Azur, sondern schon bald in den Auffanglagern sammelten).

»V. Jahrhundert« peilt noch einmal zurück in jene dori-sche Welt, die ihm so viel bedeutete, daß er mit ihr alle weither geholt, auch die fatalsten Assoziationen verbinden konnte. Danach geht es abermals um »Alle die Gräber«, das Leitmotiv wird wieder aufgenommen, abermals taucht ein Höhenzug auf, »In Memoriam Höhe 317«. Letzteres war ursprünglich mit einer Widmung versehen, die dann gestrichen wurde: »in Erinnerung an einen armseligen kleinen gefallenen Bruder von mir, der als kommender Fußsoldat in einem Massengrab auf den galizischen Höhenzügen liegt«. Benn hat dessen Portrait in einem der Oelze-Briefe für die Nachwelt festgehalten, in seiner unbestechlich klaren, schmerzhaften Notationsart: »Grauer Sonntag, – Allerheiligen, 1915, traf ich mich zum letzten Mal mit einem kleinen Bruder von mir in Brügge, ich kam von Brüssel, er aus der Flandernfront: Kriegsfreiwilliger, 140 Schlachten u. Gefechte, darunter Langemarck, die Yserkämpfe, 22 Jahre, stiller Junge, schwarz, sehr französisch aussehend, weder E. K. noch Unteroffizier geworden, zu einfach, bescheiden; sass mit mir in einem verdunkelten

Café, schweigsam, hoffungslos, vertiert, sämtliche Kameraden von 1914 tot, kein Tag Urlaub bisher, von einer unsäglichen Traurigkeit wir beide. Kurz darauf kam er nach Galizien u. fiel auf ›Höhe 317.« (Brief vom 1. November 1936) Und wieder geht es um Gärten und Nächte, späte Blicke, um »Abschied« und um das »Leben – niederer Wahn«.

Doch man selbst war durchaus noch lebendig und erotisch aktiv. Schon das zweite Gedicht hatte im Liebeswerben seine Funktion zu erfüllen gehabt. Ausgerechnet »Quartär«, mit einem Signalwort aus frühen Tagen, später zum dreiteiligen Zyklus ausgebaut, ist die Zugabe, mit der er einen der Liebesbriefe an die Zukünftige würzt. Er bringt ihr darin sein besonderes orphisches Vokabular nahe, wie ein Parfüm-Designer seine Duftkreation, versucht ihr die Scheu vor der Intelligenzbestie zu nehmen. Ob das gelang? In geologisch so weiten Zeiträumen zu denken, gar ihr baldiges Ende vorauszusagen, verriet eine gewisse Ungeduld. In einer Fußnote erklärt er der Geliebten, wer Ptolemäus war, und erläutert, mit sicherem Sinn für das Groteske, die verwendeten Fremdworte. »*Quartär*: unser Erdzeitalter, der Mensch, ohne Haarkleid, mit Technik, der Nachaffe – jetzt vorbei u. zu Ende ...«. Auch dies konnte Benn sein, der Dichter als Moderator seiner selbst, der den Damen im Onkel-Ton die Komplexität von Weltall, Erde, Mensch nahebringt.

Einige der berühmtesten Stücke finden sich in der Auswahl, allesamt künftige Ohrwürmer, der volle Benn-Sound, darunter »Einsamer nie –« oder »Tag, der den

Sommer endet«, »Welle der Nacht« und »Astern«. Das letzte darf, nicht nur der Schlußstrophe wegen, der ein langes Nachleben sicher ist, in vieler Hinsicht als Musterexemplar gelten.

noch einmal ein Vermuten,
wo längst Gewißheit wacht:
die Schwalben streifen die Fluten
und trinken Fahrt und Nacht.

Es sind nur vier Zeilen, das Metrum beinah leiernd, dreihebig, jambisch, daktylisch, doch in ihnen spielt sich auf engstem Raum ein ganzer Lebensroman im Zeitraffer ab. Erwartung und Desillusion sind nun eng aneinandergerückt. Der Sprecher ist, nach einer zerebralen Weltumsegelung sondergleichen, drauf und dran, sich selbst zu rammen, es bleibt ihm nurmehr das Augenschließen, um in einem erhabenen Naturbild (das aus der »Odyssee« stammen könnte) Halt zu finden beim Gedanken an das finale Debakel. Etwas Beruhigendes geht von diesen Schwalben aus, die in der Dämmerung die Wasseroberfläche streifen (mit einem eigentümlich schrillen Laut übrigens). In ihnen lebt ein Rest Ungewißheit, Abenteuer, ozeanischer Eroberergeist fort, auch wenn die eigenen Erdentage schon in ein dumpfes Gleichgewicht sacken. Benn hatte das Gedicht, auf die Rückseite einer Speisekarte der Stadthalle Hannover getippt, bereits am 3. September 1935 an Friedrich Oelze geschickt. Demselben Blatt aufgeklebt war ein Photo, das den Autor als jungen Mann in Uniform zeigte, mit einem Bleistift in der Rechten,

den Fuß locker auf einen Stuhl gestellt, vor ihm an der Wand eine Landkarte. Die Aufnahme stammte aus seiner Militärzeit, Erster Weltkrieg, in Belgien, wo er als Arzt in einem Prostituiertenkrankenhaus Dienst tat, dazu der Text: »Der Autor in den Rönnejahren 15/16 in Brüssel«, gemeint war sein Alter ego als Novellenerzähler, Werff Rönne, der Held der Sammlung *Gehirne*. Vier Zeilen, mit denen ein Blumengedicht schließt, eines von vielen der späten Jahre, in denen Florales zum Leitmotiv wird. Es sind nicht die ersten Asten im Werk. Was für ein weiter Weg von den bösen Blumen des *Morgue*-Zyklus, in denen erstmals eine kleine Aster auftaucht, zwischen die Zähne einer Bierfahrerleiche geklemmt. Nur vier Zeilen, aber in ihnen stecken Wandlung und Einkehr eines der dienstältesten Dichter seiner Generation. Benn sah sich selbst als Überlebenden des Expressionismus (»Trakl, Heym, Werfel, Hasenclever, van Hoddiss, Else Lasker-Schüler sind tot, allein Joh. R. Becher lebt, aber ist andere Wege gegangen«). Er verstand seine Anti-Karriere als einen Prozeß der inneren Klärung.

So lesen sich viele Gedichte auch als Selbstportraits einer Psyche. Und nirgends ist diese so greifbar wie in ihren hervortretenden Stimmungen. In diese Gruppe gehören Stücke wie »Unanwendbar«, »Ein später Blick«, »Wenn etwas leicht«. Das radikalste dieser mentalen Selbstportraits, geradezu ein Steckbrief aus Gedanken-splintern, ist »Verlorenes Ich«. Es enthält in nuce Benns geschichts- und naturwissenschaftspessimistisches Fazit. Das Arbeitsheft zeigt hier besonders intensive Bearbeitungsspuren. Wie immer wirft Benn zunächst ein

paar lose Zeilen und büschelweise Reimwörter aufs Papier. Die geliebten Substantive und schwerlastigen Komposita sind immer zuerst da, dann wird über Tage, manchmal Wochen hinweg in kubistischer Manier gepuzzelt, bis alle Elemente in das vorgegebene Leinwandformat passen. Ein einziger Vierzeiler enthält mitunter den ganzen Gedanken, dem die übrigen Strophen variierend Tiefenwirkung verschaffen.

Verlorenes Ich, zersprengt von Stratosphären,
Opfer des Ion -: Gamma-Strahlen-Lamm -
Teilchen und Feld -: Unendlichkeitschimären
auf deinem grauen Stein von Notre-Dame.

Statische Gedichte ist auch der erste Band, in dem der Dichter den Registerwechsel erprobt. Was in den Sammlungen der fünfziger Jahre (»Fragmente«, »Destillationen« und »Aprèslude«) nachher Routine wird – das zwanglose Alternieren von freiem Vers und streng gereimtem Strophengedicht, wird hier erstmals vorgeführt. Gleich das Eröffnungstück wagt sich damit hinaus. Dem folgen, in gemessenen Abständen, »Chopin«, »September«, »Nachzeichnung«, »St. Petersburg – Mitte des Jahrhunderts« und zuletzt das Titelgedicht, das als Schlußlicht definitorischen Charakter beansprucht. Bemerkenswerterweise war es der Verleger, der Gedichte dieser Bauart aussortierte, darunter auch spätere Hits wie »Gewisse Lebensabende«, »1886« oder »Clemenceau«. Letzteres wurde so tief versenkt, daß es erst postum wieder zum Vorschein kam. Das Neue an den Stücken war ihr demonstrativer Montagecha-

rakter. Die meisten von ihnen waren aus Zitaten zusammengeklebt, oft nur spärlich als reine Exzerpte kaschiert, Auszüge aus Sachbüchern, Memoirenliteratur, Nachschlagewerken zur Weltgeschichte. Offenbar gingen die Meinungen über den künstlerischen Wert dieser Gebilde damals weit auseinander. Handelte es sich um reine Improvisation, Spiel mit der linken Hand? Und warum nicht? Es scheint, als sei Benn hier dem Zeitgeschmack, wie in seinen Anfangsjahren, wieder um Längen voraus gewesen. Wie das Parlandogedicht, oft mit zeitdiagnostischem Inhalt, bei der jungen Garde dann zur Pflichtübung wurde, kann man bei Enzensberger und Rühmkorf nachlesen. Beide haben sich von dem alten Vampir Gottfried Benn gehörig distanziert und sind doch gelegentlich bei ihm in die Schule gegangen.

»St. Petersburg«, 1943 bei der Lektüre von Dostojewskis »Schuld und Sühne« entstanden, ist das Produkt einer solchen Materialübernahme. Einzelstudien konnten zeigen, wie Benn aus verschiedenen Büchern zum Thema mitunter wörtlich kompilierte, die Technik der Zitatmontage war lange trainiert, sie findet sich ausgeprägt bereits in der früheren Essayistik. In einer kurzen Szenenfolge wird die Kultur des Zarenreiches skizziert; mit den Namen Raskolnikow, Puschkin, Glinka hat die russische Seele ihren Auftritt. Wie so oft kreist die Phantasie, im Stil einer Kinowochenschau, um die erhabenen Momente, gern wird das Ganze auch unter einen Refrain gestellt, so wie hier: »Jeder, der einen anderen tröstet / ist Christi Mund –«. Gedichte wie diese sorgen, mit ihren abwechselnd kurzen, dann überlan-