

Das Ende der Sprache I

Eine sprachphilosophische Studie zur Sprachtheorie Gottfried Benns

Günter SEUBOLD

Folgende Abhandlung will die Sprachtheorie Gottfried Benns thematisieren — versteht sich also nicht als philologische Arbeit, die Kunstwerke Benns auf Stilmerkmale, historische Herkunft ... hin zu untersuchen, sondern als sprachphilosophische Studie zur Eruiierung des Grundrisses von Benns Sprachentwurf. Sie nimmt ihren Ausgangspunkt bei der künstlerischen Sprache, und das ist bei Benn die "lyrische". Nicht, daß er nicht auch Roman und Novelle geschrieben hätte. Doch diese Sprachformen sind ihm nur Derivate der lyrischen Sprache und nur dann möglich, wenn sie die Wesensmerkmale dieser annehmen. Eigentliche künstlerische Sprache des 20. Jahrhunderts, Sprache, die der Zeitgeist fordert, kann sich Benn zufolge nur als lyrische Sprache artikulieren.

Das vorrangige Interesse der Untersuchung gilt zunächst den Schriften Gottfried Benns, in denen er sich "theoretisch", also in reflexiver, genauer: poetisch-reflexiver Form äußert. Es werden dann aber auch die eigentlichen künstlerischen Gebilde herangezogen, um die theoretischen Texte zu exemplifizieren und verifizieren, d.h. hier: um zu prüfen, ob die Theorie sich auch in den Kunstwerken manifestiert oder ob sie bloße Theorie bleibt.¹⁾

Die Thesen Benns zur lyrischen Sprache involvieren aber immer auch, wie ich in Punkt II zu zeigen hoffe, eine Aussage über die Wissenschafts- und Umgangssprache, als deren eigentlicher Widerpart die lyrische Sprache angesehen werden muß. Nimmt man nun die expliziten Äußerungen Benns über Wissenschafts- und Umgangssprache hinzu, so ist man bei ihm durchaus von einer Theorie der Sprache überhaupt zu reden berechtigt.

Diese Theorie der Sprache Gottfried Benns erhält ihre besondere Sprengkraft dadurch, daß die Sprache sich bei ihm in zwei kontradiktorische Bereiche "ausdifferenziert" hat, die essentiell nicht mehr steigerungsfähig sind und auch jede gegenseitige Berührung perhorreszieren: Logisch-wissenschaftliche Sprache einerseits, die von künstlerisch-lyrischer Sprache kontrapunktiert wird. Die Wesensmerkmale der ersteren sind: Differenz von Wort und Sache, Definition, Grammatik, Dialog und Theorie, die der letzteren: Identität von Wort und Sache, Assoziation, Stilistik, Monolog und Magie. Die Sprache, die sich in diesen zwei Bereichen vollständig ausdifferenziert hat, ist am Ende, da alle ihre Wesensmöglichkeiten zur geschichtlichen Fortentwicklung erschöpft sind.

Die Folgen dieses Zustandes bestimmen die gegenwärtige Lage von Kunst, Wissenschaft und Philosophie, die man aufgrund dieser fundamentalen Begebenheit als Epoche des "Nach", als "Postmetaphysik", "Postmoderne" oder "Posthistoire" bezeichnen kann. Wer sich über sie

zureichend verständigen will, wer nicht hinter schon lange erreichte Einsichten zurückfallen will, tut gut daran, sich die Theorie Gottfried Benns vor Augen zu führen.

I. Die lyrische Sprache

1. Der Horizont lyrischer Sprache: Säkularisierung und Transzendenz

Will man sich mit der Sprachtheorie Gottfried Benns auseinandersetzen, so kann nicht umhin, jene Passagen seines Werkes heranzuziehen, die das Geschehen der Sprache euphorisch preisen und feiern, jene Passagen, in denen Benn der Sprache — Alltag und Alltäglichkeit von “Äußerung” und “Information” weit hinter sich lassend — ohne Bedenken die Prädikate zuspricht, welche die Tradition einzig dem Göttlichen vorbehielt. Im Folgenden seien die wichtigsten erörtert.

Da meine Väter über hundert Jahre zurück evangelische Geistliche waren, durchdrang das Religiöse meine Jugend ganz ausschließlich. Mein Vater, jetzt emeritiert, war ein ungewöhnlicher Mann: orthodox, vielleicht nicht im Sinne der Kirche, aber als Persönlichkeit; heroisch in der Lehre, heroisch wie ein Prophet des Alten Testaments, von großer individueller Macht wie Pfarrer Sang aus dem Drama von Björnson, das man in meiner Jugend spielte: Über die Kraft.

So gewiß ich mich früh von den Problemen des Dogmas, der Lehre der Glaubensgemeinschaft entfernte, da mich nur die Probleme der Gestaltung, des Wortes, des Dichterischen bewegten, so gewiß habe ich die Atmosphäre meines Vaterhauses bis heute nicht verloren: in dem *Fanatismus zur Transzendenz*, in der Unbeirrbarkeit, jeden Materialismus historischer oder psychologischer Art als unzulänglich für die Erfassung und Darstellung des Lebens abzulehnen. Aber ich sehe diese Transzendenz ins Artistische gewendet, als Philosophie, als Metaphysik der Kunst. Ich sehe die Kunst die Religion dem Range nach verdrängen. Innerhalb des allgemeinen europäischen Nihilismus, innerhalb des Nihilismus aller Werte, erblicke ich keine andere Transzendenz als die Transzendenz der schöpferischen Lust.

Ob die evangelische Kirche noch einmal die Macht gewinnt, das menschliche Sein, statt es zu verengen, es streng und unduldsam zu machen, zu einer großen geistigen Entfaltung zu bewegen, übersehe ich nicht. Ich sehe eigentlich mehr, daß die Religionen der Götter zunichte 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. (IV, 235)¹⁾

Dieser Text macht deutlich, wessen Erbe die Kunst, und d.h. für Benn: das Sprachgeschehen, antritt. Die radikale abendländische Aufklärung zerstörte den metaphysischen Gehalt der Religion, und intellektuelle Redlichkeit verbietet es fortan dem auf der Höhe der Zeit Stehenden an deren Transzendenz festzuhalten — auch wenn die Unzulänglichkeit der materialistischen Weltanschauung erkannt ist. Aus diesem Dilemma befreit nun die Kunst. Da sie gegen die Ideologiekritik immun ist, kann sie das Anliegen der Religion vertreten. Nur die Kunst kann innerhalb der allgemeinen Säkularisierung, die erst im “Materialismus historischer und psychologischer Art” und im “Nihilismus aller Werte” zum Stillstand kommt, auf eine Transzendenz höchster Dignität verweisen. Kunst allein vermag in diesem Säkulum die Sinnstiftung der Religion — nicht deren verflachte, alltägliche Form, sondern deren “Fanatismus” — aufzunehmen und sie in ihrem, der Kunst Sinne, und d.h. dem einzig möglichen, produktiv umzugestalten.

In der Kunst allein ist so etwas wie "Wunder" noch möglich. Nur hier stößt die aufklärerische Ideologiekritik — die "Faktenwelt" und "Öffentlichkeit" mittels Wissenschaft und Journalistik intendiert — an ihre Grenzen.

Ich von heute, der mehr aus Zeitungen lernt als aus Philosophien, der dem Journalismus nähersteht als der Bibel, dem ein Schlager von Klasse mehr Jahrhundert enthält als eine Motette, der an einen gewissen physikalischen Ablauf der Dinge eher glaubt als an Nain oder Lourdes, der erlebt hat, wie man sich bettet, so liegt man, und keiner deckt einen zu — dies Ich arbeitet an einer Art Wunder, einer kleinen Strophe, der Umspannung zweier Pole, dem Ich und seinem Sprachbestand, arbeitet an einer Ellipse, deren Kurven erst auseinanderstreben, aber dann sich gelassen ineinander senken. (I, 518)

Wir werden uns damit abfinden müssen, daß Worte eine latente Existenz besitzen, die auf entsprechend Eingestellte als Zauber wirkt und sie befähigt, diesen Zauber weiterzugeben. Dies scheint mir das letzte Mysterium zu sein, vor dem unser immer waches, durchanalysiertes, nur von gelegentlichen Trancen durchbrochenes Bewußtsein seine Grenze fühlt. (I, 513f.)

In der Konsequenz dieser Auffassung spricht Benn der lyrischen Sprache dann auch das metaphysische Gottesprädikat der Zeitlosigkeit zu:

Es (das lyrische Ich, G.S.) glaubt an keinen Untergang, sei es des Abendlandes, sei es der Menschheit aller Farben. Es war immer Krise, es war immer Götterdämmerung, Kulturkreise gingen unter und Kulturkreise kämen, jetzt werden die Roboterkulturen beginnen, es war immer Apokalypse, das siebenköpfige Tier aus dem Meer und das zweihörnige aus der Erde war immer da.

Es braucht auch keine Zeitwende; das Denken in Zeitwenden ist auch schon ein geisteswissenschaftliches Klischee. Das absolute Gedicht braucht keine Zeitwende, es ist in der Lage, ohne Zeit zu operieren, wie es die Formeln der modernen Physik seit langem tun. (I, 546)²⁾

Von hier aus erklärt sich schlüssig Benns Abneigung gegen den Entwicklungsroman traditioneller Provenienz. Ihn hält er in unserer Zeit nicht mehr für möglich. Akzeptiert er die Gattung "Roman", so nur dort, wo dieser selbst lyrische Züge annimmt oder "orangenförmig" gebaut ist, wie er es von seinem "Roman des Phänotyp" behauptet - wo also zeitliche Entwicklung und psychologische Kontinuität der handelnden Personen verneint werden.³⁾ Zu nahe käme sonst die Kunst der die Endlichkeit konstituierenden Zeit.

Von Haus aus wollte ich ja auch Schriftsteller werden, doch um Schriftsteller zu werden, muß man vor allem seine eigene Handschrift lesen können, und daran mangelte es bei mir von je. Hinsichtlich eines Romans mußte man außerdem die Zeit anerkennen, doch das Wort enthielt keine Zeit, und ich liebte es, in Worten zu formulieren. (II, 134)

Doch nicht genug damit. Dieses "Wunder Strophe" kann sich Benn nur dadurch erklären, daß er dem Gedicht "Präexistenz" zuspricht. Über die Entstehung eines Gedichtes schreibt er:

Der Autor besitzt:

Erstens einen dumpfen schöpferischen Keim, eine Psychische Materie.

Zweitens Worte, die in seiner Hand liegen, zu seiner Verfügung stehen, mit denen er umgehen kann, die er bewegen kann, er kennt sozusagen seine Worte. Es gibt nämlich etwas, was man die Zuordnung der Worte zu einem Autor nennen kann. Vielleicht ist er auch an diesem Tag auf ein bestimmtes Wort gestoßen, das ihn beschäftigt, erregt, das er leitmotivisch glaubt verwenden zu können.

Drittens besitzt er einen Ariadnefaden, der ihn aus dieser bipolaren Spannung herausführt, mit absoluter Sicherheit herausführt, denn — und nun kommt das Rätselhafte: das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat, er weiß nur seinen Text noch nicht. Das Gedicht kann gar nicht anders lauten als es eben lautet, wenn es fertig ist. Sie wissen ganz genau, wann es fertig ist, das kann natürlich lange dauern, wochenlang, jahrelang, aber bevor es nicht fertig ist, geben Sie es nicht aus der Hand. Immer wieder fühlen Sie an ihm herum, am einzelnen Wort, am einzelnen Vers, Sie nehmen die zweite Strophe gesondert heraus, betrachten sie, bei der dritten Strophe fragen Sie sich, ob sie das missing link zwischen der zweiten und vierten Strophe ist, und so werden Sie bei aller Kontrolle, bei aller Selbstbeobachtung, bei aller Kritik die ganzen Strophen hindurch innerlich geführt — ein Schulfall jener Freiheit am Bande der Notwendigkeit, von der Schiller spricht. Sie können auch sagen, ein Gedicht ist wie das Schiff der Phäaken, von dem Homer erzählt, daß es ohne Steuermann geradeaus in den Hafen fährt. Von einem jungen Schriftsteller, den ich nicht kenne, und von dem ich nicht weiß, ob er lyrische Werke schafft, von einem gewissen Albrecht Fabri las ich kürzlich im "Lot" eine Bemerkung, die genau diesen Sachverhalt schildert, er sagt: "die Frage, von wem ein Gedicht sei, ist auf jeden Fall eine müßige. Ein in keiner Weise zu reduzierendes X hat teil an der Autorschaft des Gedichtes, mit anderen Worten, jedes Gedicht hat seine homerische Frage, jedes Gedicht ist von mehreren, das heißt von einem unbekanntem Verfasser. (I, 506f.)

Wie nach christlichem Dogma die Existenz der Person Jesu Christi nicht erst mit deren endlich-leibhaftigem Erscheinen in dieser Welt beginnt, sondern diesem Geschehen von Ewigkeit her als Logos vorausexistiert (dasselbe Verhältnis setzt der Platonismus für die Beziehung zwischen Ideenreich und Welt an), so ist auch das Schaffen eines Gedichtes nur das Realisieren seines immer schon existenten An-sich-Seins. "Das Gedicht" (als ideales Sinngebilde) "ist schon fertig, ehe es" (ehe der Dichter) "begonnen hat." Das ist für Bennis — in einer Zeit, die alles zum Erklärbaren macht, alles an die verbreiternde, nivellierende Öffentlichkeit zerrt und der Steuerung unterwirft — "das Rätselhafte", das letzte Wunder, der letzte Mythos: das Schiff der Phäaken, das ohne Steuermann wohlbehalten im Hafen ankommt.

Ich wende mich nun dem Künstlerischen zu, dem Künstler, seinem eigentlichen Wesen, jedenfalls dem mit der heutigen Situation identischen Phänotyp. Nach außen starr sein und schweigen, jeden Zug des Gehabens, der mimischen Besonderung dämpfen und innen mit Kompressor arbeiten, schichten, schneiden, schälen, bis der Ausdruck dasteht, wie die verborgene, im Hintergrund wirkende, nie hervortretende, ewig unbekannt bleibende Gestalt es wollte, die Gestalt im Schatten, die von Schleiern umwogte anfängliche Figur, das gesichtslose, aber Züge entwickelnde Sein, das Urwort, das alte Wesen, die Hieroglyphe. Material heranbringen im Fluß, nicht mehr in systematischen, psychologischen, taktischen Zusammenhängen, reines Magma, das heiße Gestein der Seele, dies beugen, dies zu Farbe machen, dies melodisch machen, in Sätze fassen, kurz dies in jene formale Sphäre sich bewegen lassen, die nichts Menschliches hat, für die das Menschliche zu früh oder zu spät ist, zu vorläufig oder zu final, zu der wir aber — es bleibt keine andere Möglichkeit der Deutung — zu der wir offenbar unterworfen gehören. Wieviel menschliche Zerrüttung, wieviel Opferung von Geliebten, wieviel Wüste und wie wenig Wasserstellen, wie wenig Stimmung und wieviel Nötigung lebt in dieser Sphäre, in der es keine Entwicklung gibt, die kein Zyklus ist und keine Linse, die etwas bricht, sondern bei der es sich um reine Zustände handelt, Passagen, Klärungsanlagen, wobei es undurchsichtig bleibt, was es zu klären gibt und eigentlich für wen. Das ist meine Arie über die Gestalt im Dunkel. (II, 397)

Diese Stelle faßt noch einmal das Phänomen der "Präexistenz" zusammen und gibt darüber hinaus weitere, ebenfalls der theologischen Sphäre entnommene Charakteristika des dichterischen Werkes. Der Künstler muß solange arbeiten, bis er das Gebilde erreicht hat, das von der an sich seienden, präexistenten ("anfänglichen") Gestalt gefordert wird. Diese Gestalt bleibt — wie der Gott-Vater des Juden- und Christentums — im Hintergrund,⁴⁾ sie ist gesichtsloses Sein (biblisches Bilderverbot), aber sie entwickelt, so wie sich Gott in Natur und Geschichte durch

Zeichen äußert, "Züge". Diese Gestalt ist das "alte Wesen", an dem sich das vom Dichter gesprochene Wort auszurichten hat, diese anfängliche Gestalt ist das "Urwort" — gleich dem Wort der Genesis und dem Logos des Prologs aus dem Johannesevangelium, mit dem Gott die Welt erschafft.⁵⁾ Und wie die lyrische Sprache die transzendenten Züge der religiös-metaphysischen Sphäre erhält, so sieht sich der Sprecher dieser Sprache als säkularisierten leidenden Gottesknecht und Gottmenschen, als Vermittler zwischen Transzendenz und Mensch:

Niemandes —: beuge, beuge
dein Haupt in Dorn und Schlehn,
in Blut und Wunden zeuge
die Form, das Auferstehn,
gehüllt in Tücher, als Labe
den Schwamm mit Essig am Rohr,
so tritt aus den Steinen, dem Grabe
Auferstehung hervor. (III, 73)

So weit der Horizont, in dem das im folgenden Erörterte steht: Die lyrische Sprache rückt an die Stelle der durch den Gang abendländischer Rationalisierung zerstörten Sinngehalte der Religion und tritt deren Erbe der Transzendierung alles Endlichen an, legt sich somit aber auch die Bürde ihres Anspruches und ihrer Dignität auf.

2. Die Wesensmerkmale lyrischer Sprache

a. Wortwelt

Benns Pathos für die lyrische Sprache, sein "Fanatismus" zur sprachlichen Transzendenz dokumentiert sich u.a. in der "Rede auf Stephan George". Sie gibt zugleich nähere inhaltliche Bestimmungen des Wesens dieser Sprache.

Die Ströme, die sich in ihm (George, G.S.) vereinigten, waren etwa folgende: Das neue Gefühl für die Sprache, das Ende des Jahrhunderts erwacht war, sie war ja plötzlich etwas ganz anderes geworden, sie war aus den Händen der Philologen in die der Völkerpsychologen und Anthropologen, auch der Erkenntnistheoretiker gelangt, war plötzlich nicht mehr Abbild und Ausdruck des Lebens, entsprach nicht der Wirklichkeit, diente nicht der Wirklichkeit, sondern sie war eine metaphorische Überspannung des Seins, eine Schöpfung in sich und ohne gleichen, geistige Mächte radikaler, metaphysischer Art standen hinter den Lettern und Lauten, schaffende, rufende, beschwörende Mächte, und nur an diese wandte sich das Gedicht. Worte schon, aber nur als anthropologische Laut- und Lasträger, weitausgeschweifte Primitive, zaubervoll und immer totemistisch, diese trugen seine Welt. Ewig unerklärliches Sein der Strophe —: das große Geschlecht der französischen Symbolisten hatte ja gerade sein Werk in diese Richtung vorgetragen, George hatte bei ihnen verkehrt, einiges war in ihn eingedrungen, und als Ausdruck davon sehen wir ihn in seinem frühesten Gedichtband sich eine eigene, dem Spanischen angeähnelte *Lingua romana* erfinden, und am Schluß des Gedichtes "Ursprünge" im "Siebenten Ring" Verse einer künstlich geschaffenen Sprache der Kindheitsstufe anwenden, und diese Laute sollen keineswegs dionysisch wirken, melodiös oder musikalisch — George war programmatisch antimusikalisch, auch das wollen wir festhalten —, sondern hier sollten Worte auftreten nur als Kunstingredienzien, absolute Sprache, vokaler Urlaub, vor der Zivilisierung des Wortes zum Inhalts- und Verständnisträger, sie sollten eine Welt ausschließen und an ihrer Stelle eine neue Ordnung bauen. (I, 466f.)

Dichterische Sprache zeichnet sich vor aller anderen Sprache dadurch aus, daß sie nicht mehr der Wirklichkeit dient als Beschreibung und Abschilderung, sondern selbst die Dignität einer "Realität" erlangt. Diese Sprache soll "eine Welt ausschließen", um dadurch eine "Schöpfung in sich" zu werden. Als solche steht sie im Gegensatz zur "Zivilisierung des Wortes zum Inhalts- und Verständnisträger" und nimmt Bezug auf eine Sprache vor der im Verlauf der Menschheitsgeschichte erfolgten Dichotomisierung in Realität und Informationssprache. Daher nennt Benn unter Bezugnahme auf dieses Stadium die Worte dieser lyrischen Sprache auch "anthropologische Laut- und Lastträger, weitausgeschweifte Primitive, zaubervoll und immer totemistisch".

Paradigmatisch hierfür steht Georges Kunstsprache: Sie wehrt von vornherein der Illusion, daß es auch in der Dichtung auf die Dinge der "Wirklichkeit" ankomme; denn diese Sprache hat ja keinen Referenten im traditionellen Sinne oder vielmehr: hier fallen Bezeichnendes und Bezeichnetes, Wort und Sache, zusammen.⁶⁾ Eine solche Sprache hat nicht mehr die dienende Funktion der Informationsübergabe an sich bestehender Dinge und Sachverhalte; diese Sprache hat nur noch sich zum Inhalt; sie wird zur "absoluten Sprache".

Doch das gilt nicht nur für die Kunstsprache Georges — sie steht nur exemplarisch dafür —, sondern auch für die Worte, die der alltäglichen Sprache entnommen sind, wie das ja meist der Fall ist. In "Probleme der Lyrik" liest man folgende Sätze:

Ich muß mich in eine andere Periode meiner Produktion zurückversetzen, um deutlich zu werden. Ich erlaube mir, Ihnen vorzutragen, was ich 1923 über die Beziehung des lyrischen Ich zum Wort schrieb. Bitte hören Sie:

"Es gibt im Meer lebend Organismen des unteren zoologischen Systems, bedeckt mit Flimmerhaaren. Flimmerhaar ist das animale Sinnesorgan vor der Differenzierung in gesonderte sensorische Energien, das allgemeine Tastorgan, die Beziehung an sich zur Umwelt des Meers. Von solchen Flimmerhaaren bedeckt stelle man sich einen Menschen vor, nicht nur am Gehirn, sondern über den Organismus total. Ihre Funktion ist eine spezifische, ihre Reizbemerkung scharf isoliert: sie gilt dem Wort, ganz besonders dem Substantivum, weniger dem Adjektiv, kaum der verbalen Figur. Sie gilt der Chiffre, ihrem gedruckten Bild, der schwarzen Letter, ihr allein."

Ich unterbreche jetzt für einen Augenblick die alten Sätze und hebe hervor: Flimmerhaare, die tasten etwas heran, nämlich Worte, und diese herangetasteten Worte rinnen sofort zusammen zu einer Chiffre, einer stilistischen Figur. Hier füllt nicht mehr der Mond Busch und Tal wie vor zweihundert Jahre, beachten Sie, diese schwarze Letter ist bereits das Kunstprodukt, wir sehen also in eine Zwischenschicht zwischen Natur und Geist, wir sehen etwas selber erst vom Geist Geprägtes, technisch Hingebotenes hier mit im Spiel. (I, 511)

Erst nach genauem Lesen bemerkt man, was eine Ungeheuerlichkeit zu nennen man wohl berechtigt ist: In der modernen Dichtung geht es nicht mehr — wie noch bei Goethe — um die "Dinge" Mond, Busch und Tal,⁷⁾ sondern einzig um das Wort — anders kann man diese Stelle wohl kaum interpretieren. Die "Flimmerhaare" bemühen sich nicht mehr um eine adäquate Erfahrung des Gegenstandes "Mond", um dieses Erlebnis sich dann im Gedicht manifestieren zu lassen, die Flimmerhaare gelten allein dem Wort, der "schwarzen Letter", dem "Kunstprodukt", dem "technisch Hingebotenen". Auch hier lehnt es Benn also strikt ab, die Sprache als Mittel, und sei es auch als Mittel der Erlebnisartikulation zu betrachten. Die Worte sind ihm vielmehr Selbstzweck, ihr eigener "Gegenstand"; sie sind nicht mehr auf anderes, auf etwas jenseits ihrer angewiesen, sondern verweisen nur auf sich selbst. So wird

auch in dieser Hinsicht seine — schon in Punkt I.1 festgestellte — Absetzung und Abneigung gegen den Romancier allzu deutlich.

Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte, in dem der Lyriker sich bewegt. Hier modelliert, fabriziert er Worte, öffnet sie, sprengt, zertrümmert sie, um sie mit Spannungen zu laden, deren Wesen dann durch einige Jahrzehnte geht. Der Troubadour kehrt zurück: *trobaire* oder *trobador* = Finden, das heißt Erfinden von Worten (elftes Jahrhundert, zwischen Loire und Pyrenäen), also: Artist. Wer den Reigen kennt, geht ins Labor. Gauguin schreibt an einer Stelle über van Gogh: "In Arles wurde alles — Quais, Brücken und Schiffe, der ganze Süden — Holland für ihn." In diesem Sinne wird für den Lyriker alles, was geschieht, Holland, nämlich: Wort; Wortwurzel, Wortfolge, Verbindung von Worten; Silben werden psychoanalysiert, Diphthonge umgeschult, Konsonanten transplantiert. Für ihn ist das Wort real und magisch, ein moderner Totem.

Wenn der Romancier Lyrik macht, braucht er Vorwände dafür, Stoffe, Themen, das Wort als solches genügt ihm nicht, er sucht Motive. Das Wort nimmt nicht die unmittelbare Bewegung seiner Existenz auf, er beschreibt mit dem Wort. Das Wort des Lyrikers vertritt keine Idee, vertritt keinen Gedanken und kein Ideal, es ist Existenz an sich, Ausdruck, Miene, Hauch. Es ist eine Art Realisierung aus animalischer Natur; auf ihrer Schattenseite steht ihre Seltenheit und ein selbst bei hohen Leistungen vielfach zu beobachtender Mangel an Umfassung. (I, 389f.)⁸⁾

Der Romancier nimmt das Wort noch als Bedeutungs- und Inhaltsträger, als Abbild gegebener Ereignisse und nicht als realen oder gar magischen Gegenstand. Er *beschreibt* mit dem Wort und ist dadurch immer auf eine Welt jenseits der Worte bezogen. Der Lyriker verharrt dagegen beim Wort als solchem, das Wort genügt ihm, an eine "Sache" jenseits des Wortes ist er nicht interessiert - das Wort selbst ist die "Sache". So bleibt immer eine wesentliche Differenz zwischen Romancier und Lyriker, sollten sie auch dieselben Worte verwenden. Einzig für den Lyriker sind nach Bennis die Worte "real wie Lebewesen":

In der Dichtung, zum Beispiel, muß man allein sein, in die Weite sehen, womöglich über Wasser, und Worte heranziehen, Worte, dicht von Sachverhalten, geschichtlich beschwerte Worte, real wie Lebewesen. (I, 392)

Nicht nur in seinen "theoretischen" Schriften, sondern auch in den Gedichten thematisiert Bennis diese Identität von Wort und Sache. Eines seiner bekanntesten — und wohl auch gelungensten — handelt von dieser Wort-Welt, von ihrer Generierung und Sinnstiftung, von ihrem Erscheinen und Verschwinden — unabhängig von "realen" Geschehnissen und Sachverhalten.

Ein Wort

Ein Wort, ein Satz —: aus Chiffren steigen
erkanntes Leben, jäher Sinn,
die Sonne steht, die Sphären schweigen
und alles ballt sich zu ihm hin.

Ein Wort — ein Glanz, ein Flug, ein Feuer,
ein Flammenwurf, ein Sternenstrich —
und wieder Dunkel, ungeheuer,
im leeren Raum um Welt und Ich. (I, 208)⁹⁾

Und noch in seinem letzten Gedicht "Kann keine Trauer sein" bedauert er in der zweiten Strophe die Trennung von Wort und Ding und sieht sie als tragisches Verhängnis des Menschen an:

Wir tragen in uns Keime aller Götter,
 das Gen des Todes und das Gen der Lust -
 wer trennte sie: die Worte und die Dinge,
 wer mischte sie: die Qualen und die Statt,
 auf der sie enden, Holz mit Tränenbächen,
 für kurze Stunden ein erbärmlich Heim. (I, 5)

Ein paradigmatisches Charakteristikum dieser lyrischen Identität von Wort und Sache darf hier nicht unerwähnt bleiben: Vielen Worten von Benns Gedichten kann von vornherein gar kein realer Gegenstand entsprechen. Edgar Lohner spricht hier von "privaten hieroglyphischen Zeichen"¹⁰⁾, Max Rychner verweist auf "waghalsige Neubildungen" und eine "entwirklichende Mehrzahl",¹¹⁾ und Erhart Kaufmann äußert sich in seinem Aufsatz "Das Fremdwort in der Lyrik Gottfried Benns": "Neben entlegenen Fremdwörtern erschweren zahlreiche *Neologismen* das Verständnis... Die Neologismen ... haben bei Benn grundsätzlich sowohl eine pointierende als auch eine verundeutlichende Funktion".¹²⁾

Nach all dem bislang Erörterten dürfte dieser Sachverhalt nun nicht mehr so verwunderlich sein. Trifft das von Benn in seinen Essays, Reden und Vorträgen über die lyrische Sprache Behauptete für seine eigene Lyrik zu — und es besteht kein Grund, daran zu zweifeln -, so ist diese "Entwirklichung" nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Sie gilt nicht nur für die "privaten hieroglyphischen Zeichen", für die "entwirklichende Mehrzahl", für "entlegene Fremdwörter und zahlreiche Neologismen" — diese haben nur, gleich der oben erwähnten Kunstsprache Georges, exemplarischen Charakter —, sondern sie muß im Grunde für jedes Wort, auch für das der Alltagssprache entnommene, zutreffen. Auch die allgemein gebräuchlichen Wörter verweisen in der Lyrik nicht auf einen "realen" Gegenstand — wäre das der Fall, so wäre die Lyrik durch den Alltagsverstand auf das Niveau der Alltäglichkeit herabgezogen und hätte somit ihr Eigentümliches verloren —, sondern nur auf sich selbst. Sie tragen ihre eigene Realität an sich, die man durch die übliche Beziehung des Wortes auf den Gegenstand gerade beseitigte.¹³⁾

b. Assoziation

Ist das dichterische Wort nur auf sich selbst und nicht, wie das Wort der Wissenschafts- und Alltagssprache, auf einen Gegenstand bezogen, so unterscheidet es sich auch hinsichtlich seines *semantischen Gehalts* von diesem. In "Probleme der Lyrik" geht Benn näher darauf ein:

Ich wende mich jetzt einem *dritten* Spezialthema zu und nehme Ihnen wahrscheinlich damit eine Frage aus dem Mund. Nämlich, werden Sie fragen, was ist denn nun eigentlich mit dem Wort, die Theoretiker der Lyrik und die Lyriker sprechen immer von dem Wort, wir haben doch auch Worte, haben Sie denn besondere Worte — also was ist mit dem Wort? Eine sehr schwierige Frage, aber ich will versuchen, sie Ihnen zu beantworten, allerdings muß ich dabei auf persönliche Erfahrungen zurückgreifen, auf Erlebnisse besonderer Art.

Farben und Klänge gibt es in der Natur, Worte nicht. Wir lesen bei Goethe: "aus Farbenreibern sind schon treffliche Maler hervorgegangen", wir müssen hinzufügen, das Verhältnis zum Wort ist primär, diese Beziehung kann man nicht lernen. Sie können Äquilibristik lernen, Seiltanzen, Balanceakte, auf Nägeln laufen, aber das Wort faszinierend ansetzen, das können Sie, oder das können Sie nicht. Das Wort ist der Phallus des Geistes, zentral verwurzelt. Dabei national verwurzelt. Bilder, Statuen, Sonaten, Symphonien sind international — Gedichte nie.

Man kann das Gedicht als das Unübersetzbare definieren. Das Bewußtsein wächst in die Worte hinein, das Bewußtsein transzendiert in die Worte. Vergessen — was heißen diese buchstaben? Nichts, nicht zu verstehen. Aber mit ihnen ist das Bewußtsein in bestimmter Richtung verbunden, es schlägt in diesen Buchstaben an, und diese Buchstaben nebeneinander gesetzt schlagen akustisch und emotionell in unserem Bewußtsein an. Darum ist oublier nie Vergessen. Oder nevermore mit seinen zwei kurzen verschlossenen Anfangsilben und dann dem dunklen strömenden more, in dem für uns das Moor aufklingt und la mort, ist nicht nimmermehr — nevermore ist schöner. Worte schlagen mehr an als die Nachricht und den Inhalt, sie sind einerseits Geist, aber haben andererseits das Wesenhafte und Zweideutige der Dinge der Natur. (I, 510)

Der Lyriker verwendet zwar auch die Worte der Alltags- oder Wissenschaftssprache (“Haben Sie denn besondere Worte?”), er begegnet diesen Worten aber anders. Es geht ihm nicht um den eindeutigen semantischen Gehalt der Informationssprache, sondern um das “akustische und emotionale Anschlagen”. In der Lyrik geht es um das assoziative Umfeld, das — mehr oder weniger — jedes Wort im Bewußtsein evoziert. “Nevermore” ist nicht bloß die Übersetzung der Vokabel mit dem semantischen Gehalt “nimmermehr”. Wäre das der Fall, könnte statt dessen ebensogut auch das deutsche Wort stehen. Aber einzig “nevermore” erweckt die Assoziation an “Moor” und “la mort” — und darauf kommt es an. Das lyrische Wort soll die Imagination entflammen und zu einem wahren Feuerwerk gedeihen lassen — das Wort als logisch definierter oder auch nur definierbarer Begriff, das Wort mit eindeutigem Bedeutungsgehalt also, würde dies gerade verhindern.

Worte, Worte — Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug. Nehmen Sie Anemonenwald, also zwischen Stämmen feines, kleines Kraut, ja über sie hinaus Narzissenwiesen, aller Kelche Rauch und Qualm, im Ölbaum blüht der Wind und über Marmorstufen steigt, verschlungen, in eine Weite die Erfüllung — oder nehmen Sie Olive oder Theogonien — Jahrtausende entfallen ihrem Flug. Botanisches und Geographisches, Völker und Länder, alle die historisch und systematisch so verlorenen Welten hier ihre Blüte, hier ihr Traum — aller Leichtsinn, alle Wehmut, alle Hoffnungslosigkeit des Geistes werden fühlbar aus den Schichten eines Querschnitts von Begriff. (I, 513)

Jahrtausende sollen den Worten entfallen. Ganze Welten sollen durch sie angeschlagen, angerissen werden. “Olive” ist nicht die Bezeichnung einer Frucht zur Verständigung beim Gemüsehändler, ist nicht das im botanischen Klassifikationssystem eindeutig Bestimmbare. Nicht der begriffliche Gehalt, das assoziative Umfeld ist hier angesprochen:

Also, da geschah ihm “Olive” und hinströmt die in Frage stehende Struktur über der Früchte Silber, ihre leisen Wälder, ihre Ernte und ihr Kelterfest. (IV, 188)

“Olive” ist Stichwort einer beliebig erweiterbaren, tendenziell ins Unendliche reichenden Assoziationskette: Ernte, Kelterfest, Öl, Nahrung und Kraft, Herbst, November, Krankheit und Tod ... Der ganze in diese Richtung weisende Vorstellungsschatz, das Panoptikum der Anschauungen, die Flut des Glaubens und Wissens, das Arsenal der Mutmaßungen und Unterstellungen, die Opulenz der Ansichten und Ideen — all das soll durch “Olive” herbeizitiert werden und sich zur Wort- und Gedankenwelt gestalten. Es geht um die “in Frage stehende Struktur”, um die “Schichten eines Querschnitts von Begriff”, um das “assoziative Motiv”.

Mich sensationiert eben das Wort ohne jede Rücksicht auf seinen beschreibenden Charakter rein als assoziatives Motiv ... (IV, 189)

In der Lyrik wird die gewöhnliche Funktion der Sprache außer acht gelassen. Ja die durch gewöhnliche Sprache erfolgte Wirklichkeitskonstitution muß sogar bewußt “durchstoßen” und “zertrümmert” werden, um für den “Rausch-” und “Wallungswert” der lyrischen Sprache Platz zu schaffen.

Nicht immer sind diese Flimmerhaare tätig, sie haben ihre Stunde. Das lyrische Ich ist ein durchbrochenes Ich, ein Gitter-Ich, fluchterfahren, trauergeweiht. Immer wartet es auf seine Stunde, in der es sich für Augenblicke erwärmt, wartet auf seine südlichen Komplexe mit ihrem “Wallungswert”, nämlich Rauschwert, in dem die Zusammenhangsdurchstoßung, das heißt die Wirklichkeitszertrümmerung, vollzogen werden kann, die Freiheit schafft für das Gedicht — durch Worte. (I, 512)

Für diese Stunde der “Wirklichkeitszertrümmerung”, ihr Herbeirufen und ihr Gelingen, entwickelt das lyrische Ich sogar eine bestimmte Technik:

Nun ist eine solche Stunde — hören wir weiter:

“Nun ist solche Stunde, manchmal ist es dann nicht weit. Bei der Lektüre eines, nein zahlloser Bücher durcheinander, Verwirrungen von Ären, Mischung von Stoffen und Aspekten, Eröffnung weiterer typologischer Schichten: entrückter, stömender Beginn. Nun eine Müdigkeit aus schweren Nächten, Nachgiebigkeit des Strukturellen oft von Nutzen, für die große Stunde unbedingt. Nun nähern sich vielleicht schon Worte, Worte durcheinander, dem Klaren noch nicht bemerkbar, aber die Flimmerhaare tasten es heran. Da wäre vielleicht eine Befreundung für Blau, welch Glück, welch reines Erlebnis! Man denke alle die leeren, entkräfteten Bespielungen, die suggestionslosen Präambeln für dies einzige Kolorit, nun kann man ja den Himmel von Sansibar über den Blüten der Bougainville und das Meer der Syrten in sein Herz beschwören, man denke dies ewige und schöne Wort! Nicht umsonst sage ich Blau. Es ist das Südwort schlechthin, der Exponent des ‘ligurischen Komplexes’, von enormem ‘Wallungswert’, das Hauptmittel der ‘Zusammenhangsdurchstoßung’, nach der die Selbstentzündung beginnt, das ‘tödliche Fanal’, auf das sie zuströmen, die fernen Reiche, um sich einzufügen in die Ordnung jener ‘fahlen Hyperämie’. Phäaken, Megalithen, lernäische Gebiete — allerdings Namen, allerdings zum Teil von mir sogar gebildet, aber wenn sie sich nahen, werden sie Mehr. Astarte, Geta, Heraklit — allerdings Notizen aus meinen Büchern, aber wenn ihre Stunde naht, ist sie die Stunde der Auleten durch die Wälder, ihre Flügel, ihre Boote, ihre Kronen, die sie tragen, legen sie nieder als Anathemen und als Elemente des Gedichts. (I, 512f.)¹⁴⁾

Damit die durch das Wort zu evozierende Assoziationskette in Gang kommt, ist ein bestimmtes Verfahren geboten: Ausschaltung klarer, distinkter Vorstellungen und Hintanstellung logischen Denkens durch Übermüdung und Reizüberflutung — Manipulation bereits auf physiologischer Stufe.¹⁵⁾ Ist das der Fall, dann ist “blau” nicht auf eine bestimmte Farbe festgelegt, sondern steht für Süden, Sonne, Meer, Introversion, Tiefe, Ichverlust, Glück, frühe geschichtliche und vorgeschichtliche Zeit, Zeit vor der Vereinzelnung, vor der progressiven Zerebralisation, Zeit der Fruchtbarkeitsgöttin Astarte, des Herakliteschen *panta rhei* ... Dieser rauschhaft-dionysische Zustand ist nach Gottfried Benn unabdingbar für die Entstehung eines Gedichtes.

In diesen von lyrischer Sprache evozierten Assoziationen liegt für Benn auch der innere Grund der Unübersetzbarkeit eines Gedichtes.

Das Wort ist der Phallus des Geistes, zentral verwurzelt. Dabei national verwurzelt. Bilder, Statuen, Sonaten, Symphonien sind international — Gedichte nie. Man kann das Gedicht als das Unübersetzbare definieren. (I, 510)

Übersetzungen scheitern an der Chemie des Wortes, das mit seltsamen Nebensinnen und Nebenwirkungen in der

eigenen Sprache beladen ist, diese sind nicht übertragbar. Jetzt ist zum Beispiel zum ersten Mal in Deutschland ein Band der Gedichte von Apollinaire erschienen (im Limes Verlag in Wiesbaden), aber so vorzüglich die Übersetzung sein mag, den Eindruck übermittelt sie nicht, daß Apollinaire in Frankreich für bedeutender und einflußreicher gehalten wird als Nietzsche bei uns, eine Ansicht, die auf der Biennale internationale de Poésie vertreten wurde, an der ich im vorigen Jahr in Knokke in Belgien teilnahm. (IV, 331)

Auch die getreueste Übersetzung wäre hier von vornherein zum Scheitern verurteilt, da es ja nicht um Begriffe, sondern um die durch das entsprechende Wort evozierte Assoziationskette geht — und die wäre in der übersetzten Sprache eine gänzlich andere.¹⁶⁾

Doch nicht nur national ist solche Art von Lyrik verwurzelt, sondern auch individuell, ja mehr noch: situativ. Denn wie das assoziative Umfeld eines Wortes unübersetzbar ist, weil das übersetzte Wort ganz andere Assoziationen hervorriefe, so wenig ist die Gleichheit der Assoziationskette bei verschiedenen gleichsprachigen Lesern gegeben. Assoziiert der eine mit "blau" Süden, Sonne, sengende Hitze, verbranntes Land, Tod, so der andere Nichtstun, Entspannung, Elysium. Und selbst bei ein und demselben Leser werden die Assoziationen je nach Stimmungslage von Mal zu Mal andere sein. Dem Leser wird hier — das genaue Gegenteil dessen, was bei logischem Denken geschieht — größtmögliche Freiheit gelassen. Das Wort gibt nur den Anstoß, legt nicht fest; und in anderer Situation wird sich die Assoziationskette anders aufbauen, wird schon anders beginnen.¹⁷⁾

Als *exemplarisch* für die Ansetzung des lyrischen Wortes als Initiator von Assoziationen und nicht als Zeichen einer begrifflichen Festschreibung muß die für Benns Lyrik konstitutive Verwendung logisch-semantisch leerer — oder doch wenigstens unklarer — Worte gelten, wie sie insbesondere durch die Bildung von Neologismen ermöglicht wird. Denn gerade diese Worte verwehren ja, sie wie Begriffe mit eindeutig festliegendem Inhalt zu nehmen und sind von vornherein zu Assoziationen Anlaß. Worte wie "Apréslude, Golgathal, Theophagie" oder "Haune"¹⁸⁾ lassen sich nicht definieren und schaffen daher um so mehr Platz für das "Anschlagen", die Evokation und Assoziation. Sie sind nicht weniger elementare Sinnträger als die soeben besprochenen "Olive", "nevermore" oder "blau".

c. *Stilistik*

Kommt es beim lyrischen Wort nicht auf den Gegenstand und dessen Begriff, sondern auf die von ihm ausgehende Assoziation und Evokation an, so wird auch die syntaktische Wortreihe, der Staz, nicht mehr von einer inhaltlichen und — da von den Regeln einer allgemeingültigen Grammatik geleitet — allgemeinverständlichen Aussage konstituiert. Im Brief an Dieter Wellershoff vom 22.XI.1950 schreibt Benn:

Sie nennen an Stilen: den eindringlichen Stil, den knappen Stil, den musikalischen Stil, den innerlichen Stil — alles ausgezeichnete Gesichtspunkte, aber vergessen Sie nicht: den expressiven Stil, den Stil, bei dem es nur noch auf Faszination und Ausdrucksprägung ankommt, bei dem die Inhalte nur noch Euphorisationen für Kunstausübung sind (vergl. hierzu meinen Nietzscheaufsatz). Betrachten Sie bitte hierzu die Roman- und Verssprache der II. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diese hat etwas Braves, Biederer, Ehrliches (im alten Sinne), ist keineswegs ohne Reiz, aber sie *schildert*, Stimmungen, Beziehungen, Tatbestände, vermittelt Erfahrungen und Kenntnisse, aber hier ist die Sprache nicht das schöpferische Agens an sich, sie ist nicht sie selbst. Dann kommt Nietzsche und *die* Sprache beginnt,

die nichts will (und kann) als phosphoreszieren, luziferieren, hinreißen, betäuben. Sie zelebriert sich selbst, reißt das Menschliche ganz in ihren schmalen, aber auch gewaltigen Organismus, sie wird monologisch, ja monoman.¹⁹⁾

Bedenkenswerter Vorgang: Nicht ein vorgegebener und durch seine Dignität ausgezeichneter Inhalt regt den Künstler zum Schaffen an und bestimmt die Ausdrucksweise seines Stils, sondern umgekehrt: Stil und Ausdruck sind das Primäre und allem Inhalt Vorweggehende. Der Inhalt ist für diese Kunst im Grunde das Gleichgültige, nur das notwendige Material, an dem der Künstler seinen Gestaltungs-, seinen Formwillen zu erproben hat. Sprache bleibt so erneut — was schon in den vorherigen Abschnitten festzustellen war — bei sich selbst und verharrt in reiner Immanenz — sie “zelebriert sich selbst”. Benn hat es oft betont, ja unermüdlich rekapituliert: In der Kunst liege alles an der Form, nichts am Inhalt. — Dabei ist der Begriff des “Inhalts” schillernd und muß zumindest nach zwei Hinsichten differenziert werden: Einmal meint er “Inhalt im metaphysischen Sinn” (I, 492) und nimmt Bezug auf die Situation, daß es im Zeitalter des Nihilismus keine absoluten und alles menschliche Handeln und Erkennen bestimmenden Werte und Handlungsimperative mehr gibt; zum anderen aber meint er auch die endlichen Dinge und Sachverhalte, die “Stimmungen, Beziehungen, Tatbestände, Erfahrungen und Kenntnisse”. Auch um deren Schilderung geht es der Dichtung, die auf der Höhe der Zeit steht, nicht mehr. Diese sind nur noch — wie von Benn betont — “Euphorisationen für Kunstausübung”. Die Wortwelt, der Stil ist das Auszeichnende und Konstitutive der Kunst, nicht eine inhaltliche Aussage.

Außerst seltsam! Hier beginnt der Stil des siebzehnten Jahrhunderts, der große französische Stil! Zu Ende der Latinismus der Schulen, die scholastische Rhetorik, ebenso wie die Allegorien und Konventionen der Trouvères, an ihre Stelle tritt die Ausdrucksweise des honnête homme, des Mannes von Welt: gelassen, aufrichtig, antineurotisch und vor allem klar, die moderne Sprache, das Mot juste, unser Jargon! Und dahinter steht diese Fin-de-siècle-Schwermut, die, wo sie ganz ehrlich ist, durchaus den Charakter des Nihilismus trägt, der sich damals der Lage entsprechend als Atheismus bewegte. Aber noch mehr: hier beginnt auch innerhalb Europas das Artistische, die Wortkunst des Absoluten — schon hier! Schönheit schaffen durch Abstand, Rhythmus und Tonfall, durch Wiederkehr von Vokal und Konsonant — “die Schwingungszahl der Schönheit”, sagt Pascal: “Vollkommenheit durch die Anordnung von Worten” diese Problematik, die dann durch Flaubert so stark ins europäische Bewußtsein trat; *Prosa als Kunst*, deren Erörterung bis heute nicht ruht und deren Durchführung von neuem als Inbegriff von Entartung, Desintegration und Zerstörung der Substanzen gilt: — hier ist der Ausgang. (I, 328)²⁰⁾

Auch hier der Zusammenhang von Verlust allen Inhalts im Zeitalter des Nihilismus — Verlust der “inhaltlichen Schönheit” —, dafür aber das Schaffen formaler Schönheit, Schönheit des Stils durch “Abstand, Rhythmus und Tonfall, durch Wiederkehr von Vokal und Konsonant”, — was man die “äußere Form” zu nennen und der inhaltlichen Mitteilung hintanzustellen gewohnt ist. Doch moderne Kunst kehrt diese Rangordnung um: “äußere Form” wird ihr zum eigentlichen Anliegen.

Dann wurde diese Lage durch Flaubert berühmt, den der Anblick einiger Säulen der Akropolis ahnen ließ, “was mit der Anordnung von Sätzen, Worten, Vokalen an unvergänglicher Schönheit erreichbar wäre”, in Wahrheit nämlich glaubte er nicht, daß es in der Kunst ein Äußeres gibt. Aus der modernen Literatur nenne ich Carl Einstein mit seinem Roman “Bebuquin” (1912) und Gide mit “Paludes”. Ihnen schwebte offenbar etwas Ähnliches vor: die Möglichkeit nämlich von geordneten Worten und Sätzen als Kunst, als Kunst an sich. (IV, 132).

Von dem Augenblick an, wo es nicht mehr um die inhaltliche Aussage geht und Sprache nur noch sich selbst zelebriert, ist der künstlerische Satzbau auch nicht mehr an die klare und eindeutige Satzbildung, wie sie durch die Regeln der Grammatik gewährleistet ist, gebunden. Wo diese Regeln der formalen Schönheit im Wege stehen, hindert also nichts, sie zu ignorieren und durch freie, nicht durch Regeln festgesetzte Wortbildungen und Wortverbindungen zu ersetzen. Nicht eine allgemeingültige Grammatik ist also jetzt für die Wort- und Satzbildung konstitutiv, sondern eine vom ästhetischen Gesichtspunkt geleitete "Stilistik".

Flimmerhaare, die tasten etwas heran, nämlich Worte, und diese herangetasteten Worte rinnen sofort zusammen zu einer Chiffre, einer stilistischen Figur." (I, 511)²¹⁾

Diese insbesondere in Frankreich eingeleitete Präferenzierung der Form sieht Benn im Expressionismus sich vollenden. Sie ist hier geradezu zum physiologischen Bedürfnis geworden:

Man fühlte, das nächste Wort muß so viele Silben haben, es *muß* beladen sein mit Glanz oder Abstieg oder Trauer. Vergessen wir auch nicht den Reiz und die Rettung, die aus gebrochenen Worten, angedeuteten Silbenwurzeln kommt, aus Anklängen, gemischt aus Inhaltlichem und Diphthongen. Kurz primär ist ein inhaltliches Bild des zu formenden Satzes, an dem modelliert man instinktiv herum bis er so klingt, wie man ihn wollen mußte, damit in einem gelöst wird, was als Last und Zwang, als Fremdkörper, einen bedrängte. Es ist ein Vorgang von ausgesprochen katarrhischem Charakter, es ist ein Eliminationsprozeß, ein Durchgang von panischen Insulten und Bedrängungen, ein phallischer Prozeß mit dem Ziel, Spannungen zu beseitigen und produktive Füllungen zu applizieren.²²⁾

Diese Betonung der Form ist

auf Kosten des Inhalts ein formaler Priapismus (III, 249).

Und wiederum muß auch hier, wie in den vorherigen Abschnitten, auf ein paradigmatisches Charakteristikum von Benns lyrischem Stil hingewiesen werden. Ist zwar nach dem eben Angeführten auch dort, wo eine verständliche, weil im großen und ganzen noch nach grammatischen Regeln gebildete "Aussage" vorliegt, der Inhalt immer nur "Euphorisation" für den Stil und niemals als logisch-metaphysische, inhaltlich gültige Aussage zu nehmen, so kann diese Outrierung der Form auf Kosten von Inhalt und Grammatik aber auch so weit getrieben werden, daß eine verständliche Aussage nicht einmal mehr angedeutet wird.

Philosophia perennis
Hegels schauender Akt —:
Biologie und Tennis
über Verrat geflaggt. (III, 104)²³⁾

Es liegt hier nicht nur kein korrekt gebildeter Satz vor; die Satzelemente sind so kombiniert, daß sie der Leser nicht einmal durch eigenständige Hinzufügungen und Umstellungen zu einer sinnvollen Aussage ergänzen kann. Der "Satz" wird zu einer stilistischen Chiffre.²⁴⁾ Dies kann nach dem bereits Erörterten nicht mehr verwundern, denn es liegt in der Konsequenz der "Stilistik", des Satzbaus, der sich nicht mehr nach den Regeln der Grammatik richtet, und ist kein skurriler

Einfall. Zur Rechtfertigung führt Benn keinen geringeren Gewährsmann als Goethe an:

Selbst bei Goethe gibt es viele Sätze und Verse, die auch heute noch dunkel und keineswegs eingängig sind, ihr Inhalt bleibt selbst dem Fortgeschrittenen nicht erlebbar, man ist also über sie hinausgeschritten, ohne sie zu assimilieren, zu integrieren, aber sind sie deswegen sinnlos, überflüssig, Marotte, keineswegs, sie gehören in das Thema der Peripherie, sie gehören in das Gebiet der *Verwandlungszone*, die nicht immer in einer eindeutigen Richtung verläuft, nicht immer in eine Entfaltung von allgemeinwerdenden Formen und Ausdrucksverfahren mündet. (IV, 144f.)

Wir finden bei *Goethe* zahlreiche Partien, die rein expressionistisch sind, zum Beispiel Verse jener berühmten Art: "entzahnte Kiefer schnattern um das schlotternde Gebein, Trunkener vom letzten Strahl" und so weiter, hier ist eine inhaltliche Beziehung zwischen den einzelnen Versen überhaupt nicht mehr da, sondern nur noch eine ausdruckschafte; nicht ein Thema wird geschlossen vorgeführt, sondern innere Erregungen, magische Verbindungszwänge rein transzendenter Art stellen den Zusammenhang her. (I, 243f.)

So sieht sich Benn hier in klassischer Gesellschaft: Er wahrt die Kontinuität abendländischer Kunst, indem er die in ihr angelegte Entwicklungsdynamik weitertreibt.

Die Formen — darauf allein kommt es an, das ist seine Moral. Was die eigentlich sind, muß offenbleiben, aber sichtlich sind sie etwas ganz Primäres: Rhythmus, Spannung, *Prozeß* ..." (IV, 143)²⁵⁾

d. Monolog

Eine Thematisierung des Wesens von Sprache impliziert immer auch die Frage nach dem Sprechenden und der Weise seines Sprechens. Und hier gibt Benn wiederum eine eigenwillige und gegen das gewohnte Vorstellen gerichtete Antwort:

Das Gedicht ist monologisch. Diese Behauptung ist keine Konstitutionsanomalie von mir, auch jenseits des Atlantiks finden wir sie vertreten. In den USA versucht man auch die Lyrik durch Fragebogen zu fördern, man sandte einen solchen Fragebogen an vierzehn Lyriker in den USA, die eine Frage lautete: An wen ist ein Gedicht gerichtet? Hören Sie, was ein gewisser Richard Wilbur darauf antwortete: Ein Gedicht, sagt er, ist an die Muse gerichtet, und diese ist unter anderem dazu da, die Tatsache zu verschleiern, daß Gedichte an niemanden gerichtet sind. (I, 592)

Richtet sich in der Alltags- und Wissenschaftssprache jeder Sprechende an einen Hörenden, der immer selbst auch potentieller Sprecher ist, konstituiert sich das Geschehen der Sprache erst durch die Reziprozität dieser Beziehung, so ist nach Benn in der Lyrik das genaue Gegenteil der Fall: Hier verharret der Sprecher nur bei sich selbst und ist gänzlich ohne Beziehung auf einen Hörenden und Antwortenden. Der Lyriker der Moderne bleibt in sich selbst verkapselt, er ist die Monade, die sich nach außen hin nicht öffnet, er ist — wie es Goethe im "Tasso" (3083ff.), als Gefahr modernen Dichtens witternd, gesagt hat — die Seidenraupe, die durch ihre Lieder nur sich selbst einspinnt.

Diese These Benns will aber nicht nur den lyrischen Monolog als gleichberechtigt neben dem Dialog behaupten. Ihr liegt eine weit radikalere Behauptung zugrunde:

Alles möchte dichten das moderne Gedicht, dessen monologischer Zug außer Zweifel ist. Die monologische Kunst,

die sich abhebt von der geradezu ontologischen Leere, die über allen Unterhaltungen liegt und die die Frage nahelegt, ob die Sprache überhaupt noch einen dialogischen Charakter in einem metaphysischen Sinne hat. Stellt sie überhaupt noch Verbindung her, bringt sie Überwindung, bringt sie Verwandlung, oder ist sie nur noch Material für Geschäftsbesprechungen und im übrigen das Sinnbild eines tragischen Verfalls? Gespräche, Diskussionen — es ist alles nur Sesselgemurmel, nichtswürdiges Vorwölben privater Reizzustände, in der Tiefe ist ruhelos das Andere, das uns machte, das wir aber nicht sehen. Die ganze Menschheit zehrt von einigen Selbstbegegnungen, aber wer begegnet sich selbst? Nur wenige und dann allein. (I, 528f.)

Der dialogische Charakter der Sprache wird radikal in Frage gestellt und das Gespräch als Gerede und Geschwätz charakterisiert.²⁶⁾ Daß man Worte wechselt, ist nach Benn noch kein Zeichen dafür, daß man redet, d.h. bis in jene Bereiche des Menschseins gelangt, die mehr sind als "Sesselgemurmel" und "nichtswürdiges Vorwölben privater Reizzustände". Die nihilistische Leere schlägt sich auch auf die Alltagssprache, raubt ihr jegliche Substanz und läßt bloße Worthülsen zurück; diese Schatten ehemals sinnerfüllter Worte kreisen dann nur noch leer in sich selbst. Dem versucht der lyrische Sprecher mit aller Radikalität zu entgehen: Er verzichtet von vornherein auf den Gesprächspartner und führt nur sein Selbstgespräch, mit dem er eine existentielle Selbstbegegnung von metaphysischem Gehalt zu erreichen beansprucht.

Dieser Monolog wird dann — in Konsequenz der Sache — ohne Rücksicht auf Hörer, u.d.h. mit einer Privatsprache geführt.²⁷⁾ Der Hermetik dieser Sprache entstammen denn auch die Verständnisschwierigkeiten, die beim Leser dieser Lyrik aufkommen, — diese Hermetik bewahrt das Kunstwerk aber auch vor allzu schneller "Verständlichkeit" und Nivellierung an die gängigen Vorstellungen des gegenwärtigen "Dialogs", die das Gedicht dann selbst nur zum leeren Gerede herunterzögen. Symptomatisch für diese Privatsprache und von exemplarischer Bedeutung ist vor allem auch der Fremdwortgebrauch. Erhart Kaufmann wirft durch einen Vergleich mit dem Fremdwortgebrauch Thomas Manns das rechte Licht auf die monologische Kunst G. Benns:

Heinz Kotthaus betont in seiner Untersuchung über den Fremdwortgebrauch bei Thomas Mann, daß von Th. Mann "nur solche Ausdrücke verwendet werden, die dem gebildeten zivilisierten Westeuropäer geläufig sind" ... Das Gegenteil ist ... bei Gottfried Benn festzustellen. Seine monologische Kunst nimmt bewußt keine Rücksicht auf den Leser. Die Fremdwörter sind den entlegensten rationalistischen und empirischen Bereichen ebenso entnommen wie musischen und metaphysischen.²⁸⁾

So verharrt die absolute Lyrik erneut in reiner Immanenz. Wie sie auf keinen Gegenstand bezogen ist, keinen logisch-semantischen Gehalt bezeichnet und ohne inhaltliche und grammatikalisch gebildete Aussage auskommt, so verzichtet sie auch auf den Hörer.

Kein Zweifel, das moderne Gedicht ist monologisch ... Das Gedicht ist also absolut — gerichtet an das Nichts. (I, 547f.)²⁹⁾

e. Magie

Eine Erörterung über Benns Begriff der lyrischen Sprache wäre unvollständig, behandelte sie nicht den wichtigen Komplex der Beziehung, in der jede Sprache steht, der Beziehung nämlich zum tätig-praktischen Umgang des Menschen mit Ding und Welt, der Beziehung

“Theorie-Praxis”. In der “Rede auf Stefan George” heißt es:

Sprache ... entsprach nicht der Wirklichkeit, diente nicht der Wirklichkeit, sondern sie war eine metaphorische Überspannung des Seins, eine Schöpfung in sich und ohne Gleichen, geistige Mächte, radikaler, metaphysischer Art standen hinter den Letzern und Lauten, schaffende, rufende, beschwörende Mächte, und nur an diese wandte sich das Gedicht. (I, 466)

Lyrische Sprache entwirft keine für die Wirklichkeitsmanipulation und Wirklichkeitskonstitution brauchbare Theorie, sondern schafft bereits unmittelbar als Sprache ihre Wirklichkeit: Weltkonstitution durch Magie und Beschwörung, Zauber und Bann. Ihre Wirklichkeit sind ja nicht die “realen” Dinge der Alltagswelt; ihre Wirklichkeit sind eben die lyrischen “Dinge”, und diese konstituieren sich erst im Gedicht durch das Wort und als Wort und bilden durch Assoziation und Evokation ihre eigene Semantik. Für den Lyriker gibt es nur einen wahren Zugang zu den Dingen und ein wahres Umgehen mit ihnen: Nicht das Erkennen durch Begriffe als unabdingbare Voraussetzung für die technische Manipulation, aber auch nicht die kontemplative Abschilderung bereits vorhandener Sachen und Erlebnisse, sondern einzig hervorbringendes “mystisches Bannen”.

Es gibt nur ein Begegnen: im Gedichte
die Dinge mystisch bannen durch das Wort. (III, 196)

Sprache steht hier in unmittelbarer Beziehung zum Handeln, lyrische Sprache ist als solche ein Handeln, denn lyrisch sprechen heißt: Ding und Welt “rufen”, d.h. erzeugen einzig durch Sprechen — das genaue Gegenteil zur wissenschaftlich-technischen Sprache, die immer nur Voraussetzung für Praxis, immer nur “Theorie” ist, also nur mittelbar eine Manipulation oder Erschaffung der Dinge bewirkt.

So ist es nur auf den ersten Blick erstaunlich, daß Bennis eine Beziehung zwischen dem “Wort am Ende”, der lyrischen Sprache, und dem “Wort am Anfang”, der biblischen Schöpfung, herstellt:

Sich absondern — das klingt vielen nicht gut, das klingt vielen provokatorisch und wahlurnenfeindlich, ist es aber nicht, es handelt sich vielmehr um etwas Innerliches, das man lange vergaß: Im Anfang war das Wort und nicht das Geschwätz und am Ende wird nicht die Propaganda sein, sondern wieder das Wort. Das Wort, das bindet und schließt, das Wort der Genesis, das die Feste absondert von den Nebeln und den Wassern, das Wort, das die Schöpfung trägt. (IV, 176)

Die in der Genesis dargestellte Schöpfung ist eine Schöpfung durch das Wort: Gott erschafft, indem er spricht. Und lyrische Schöpfung steht in Analogie zu ihr. Hier wie dort ist es das Wort, das “bindet und schließt” hier wie dort ist es die “schwer erklärbare Macht des Wortes, das löst und fügt” (I, 513).³⁰⁾ Beidemale hat Sprache Macht über das Sein — und zwar auf unmittelbare Weise.

Was wundert es da noch, wenn außerdem Beziehungen zu den frühesten Stufen menschheitlicher Entwicklung hergestellt werden, wo man ebenfalls die natürlich-geistigen Mächte durch sprachliche Magie beeinflussen zu können glaubte?

Worte schon, aber nur als anthropologische Laut- und Lastträger, weitausgeschweifte Primitive, zaubervoll und immer totemistisch. (I, 466f.)

Für ihn (den Lyriker, G.S.) ist das Wort real und magisch, ein moderner Totem. (I, 390)

Angesichts des Bewußtseins solcher von Sprache ausgeübten Macht wird das Wort erneut zum mystischen und rational nicht erklärbaren Gebilde:

Beladung des Worts, weniger Worte, mit einer ungeheuren Ansammlung schöpferischer Spannung, eigentlich mehr *ein Ergreifen von Worten aus Spannung*, und diese gänzlich mystisch ergriffenen Worte leben dann weiter mit einer real unerklärbaren Macht von Suggestion. (I, 244)

II. Die Frontstellung lyrischer Sprache zur logisch-wissenschaftlichen Rationalität

Diese aus dem Gesamtwerk Gottfried Benns zusammengetragenen Passagen über das Wesen lyrischer Sprache ergeben, legt man Maßstab und Beurteilungskriterien gegenwärtiger Sprachphilosophie zugrunde, ein vollständiges Bild dieser Sprache. Benns Äußerungen nehmen sowohl Stellung zur Bindung des sprachlichen Zeichens an den Gegenstand, der durch es bezeichnet wird (referentielle Dimension, Punkt I, 2a), und geben Auskunft über seinen Bedeutungsgehalt (semantische Dimension, Punkt I, 2b). Sie erklären sich über das Verhältnis der Zeichen zueinander (syntaktische Dimension, Punkt I, 2c) und über die Beziehung der sprachlichen Zeichen zum Sprecher (pragmatische Dimension, Punkt I, 2d). Und schließlich erörtern sie auch die Verflechtung der Sprache mit dem Handeln (praktische Dimension, Punkt I, 2e).

In referentieller Hinsicht wird eine essentielle Bindung des Zeichens an die Sache, eine Identität von Wort und Ding behauptet. Das Zeichen bezieht sich nach Benns Thesen mittels Evokation und Assoziation auf das Bezeichnete. Der leitende Gesichtspunkt der Anordnung der Zeichen ist formale Schönheit, "Stilistik". Das Verhältnis des lyrischen Ich zur lyrischen Sprache kann man als existentiellen Monolog bezeichnen. Und mit dem Handeln ist die Sprache unmittelbar verflochten, Sprechen ist schon als solches Handeln, schon durch bloßes Sprechen werden die Dinge konstituiert.

Tabellarisch geordnet sieht das bis jetzt Erörterte dann folgendermaßen aus:

Sprachliche Dimension

Referenz (Beziehung: Zeichen-Sache)	essentiell; Identität von Wort und Sache
Semantik (Beziehung: Zeichen-Bezeichnetes)	Assoziation
Syntaktik (Beziehung: Zeichen-Zeichen)	Stilistik (Form)
Pragmatik (Beziehung: Zeichen-Sprecher)	existentieller Monolog
Praxis (Beziehung: Zeichen-Handeln)	unmittelbar: Sprache=Handlung (Magie)

Bedenkt man das bislang Erörterte, so kann man nicht umhin, der lyrischen Sprache eine Konsistenz zuzusprechen, die sich unter anderem in der Verwiesenheit der einzelnen sprachlichen Dimensionen aufeinander und deren enger Beziehung zueinander manifestiert. Zweifellos scheint Benn mit der von ihm proklamierten lyrischen Sprache eine gewisse Tendenz zu verfolgen. Dies wurde ja in den einzelnen Abschnitten schon deutlich: Die Wesensmerkmale der lyrischen Sprache waren der gängigen Auffassung radikal entgegengesetzt, ihre Charakteristika verdankten sich einem Anti zur gewöhnlichen Vorstellung. Diese Vermutung wird erhärtet, wenn man sich Benns Abneigung gegen den von abendländischer Rationalität und Aufklärung in Gang gesetzten Prozeß von Wirklichkeitserkenntnis, Wirklichkeitsmanipulation und -konstitution erinnert. Er sieht in diesem Prozeß eine Vereinfachung, Verflachung und Nivellierung der Wirklichkeitserfahrung, ein Beruhigen und Stillstellen der Tragik menschlicher Existenz. Stellvertretend für diese sich über das gesamte Werk erstreckende Frontstellung seien hier zwei Passagen aus den Jahren 1930 und 1956 zitiert:

Betrachtet man nun ihre (der Geschichte, G.S.) Gegenwart, aus der der Dichter weichen soll, da seine sozialen Voraussetzungen nicht mehr gegeben seien, unsere spezielle Stunde, diesen Tag mit seiner ideellen Forderung nach einer auf täglichen Abbruch eingestellten Aktualität, seinen nützlichen Schriftsteller mit der Plausibilität für alle, Erfahrbarkeit mit öffentlichen Mitteln, Prophetie, flachschichtig um das schmunzelnde Gebein; betrachtet man einen Augenblick den weitesten historischen Begriff, der hinter dem Milieu aller dieser Bildungen steht: der Zivilisation, der Wissenschaft, Induktion, Baconischem Zeitalter, stählerem Säkulum, Opportunität, betrachtet man einen Augenblick das, was man summarisch als Aufklärung ansieht, jene im zwölften Jahrhundert, einem geisterhaften Jahrhundert der Unruhe, der Angst, des Zweifels und der Erwartung des Antichrist einsetzende, dann auf breiter Front schwerfällig vollzogene Lösung des Denkens von dem, was der Rationalismus nachträglich als scholastische Orthodoxie, Gnostizismus, Anthropomorphismus, Aberglauben und Fetischismus tendenziös und a tergo stigmatisierte - ...

dann kann man ... wohl davon sprechen, daß der Szientifismus, in dem die Aufklärung vor unseren Blicken endet,

auch nur ein neues System von Dogmatismus, Orthodoxie, Scholastik, Fetischismus ist, nur mit anderen, trostloseren Symbolen.

Daß dem zu dienen oder den Weg zu bereiten niemals die Aufgabe und Berufung des großen Mannes, des Dichters sein kann, daß seine Größe vielmehr gerade darin besteht, daß er keine sozialen Voraussetzungen findet, daß eine Kluft besteht, daß er die Kluft bedeutet gegenüber diesem Zivilisationsschotter, substantiell gar nicht mehr äußerungsfähigen Typen, analytisch applinierten Psychen, hedonisierten Genitalien, Flucht in die Neurose: Happy-End. Daß er dies alles hinter sich läßt, die Perspektive seiner Herkunft und Verantwortung weiterrückt bis dahin, wo die logischen Systeme ganz vergehn ... (I, 74-76)

... habe auch ich mich mein Leben lang durchgeschlagen, ohne mich um die Öffentlichkeit zu kümmern, sie hatte ihr "wissenschaftliches Weltbild", ich mein lyrisches, sofern dadurch eine Krise entstand, war es die meine, und ich überwand sie denkend und formend nach Maßgabe meiner Kräfte.¹⁾

Diese globale Absetzung und Gegnerschaft Benns²⁾ zu der durch logisch-wissenschaftlich-technische Rationalität konstituierten Welt gibt einen Wink, auch seine lyrische Sprachauffassung als Anti-Position zu der sich ursprünglich in Philosophie und Wissenschaft bildenden, dann aber auch immer mehr auf die alltägliche Welt übergreifenden Sprache zu betrachten.

Die Beziehung des Zeichens zur Sache (Referenz) gilt der abendländisch-aufklärerischen Rationalität als *akzidentell*. Das sprachliche Zeichen trägt ihr nichts zum Wesen der Sache bei; es dient ausschließlich der Identifikation und Klassifikation, und nur nach der Erfüllung dieser Funktion bemißt sich sein Wert. Jedes Ding könnte man nach dieser Auffassung auch anders benennen. Das in der Aufklärung entwickelte Konzept einer "mathesis universalis" ging ja gerade dahin, die traditionellen Wörter durch konventionelle Zeichen zu ersetzen, um auf diese Weise der Zweideutigkeit und Mißverständlichkeit vorzubeugen.

In der samantischen Dimension regelt die Wissenschaft die Beziehung des Zeichens zum Bezeichneten über *Definition*. Die Bedeutung von Kreis wird dadurch angegeben, daß ich definiere: ebene, geschlossene Kurve, deren Punkte von einem Punkt gleiche Entfernung haben. Definieren heißt: Eindeutigkeit vermitteln, Eindeutigkeit, die für jedes sprechende Subjekt in jeglicher Situation gilt — also wiederum das genaue Gegenteil zur Assoziationskette lyrischer Worte.

Der leitende Gesichtspunkt bei Anordnung der Zeichen zur syntaktischen Reihe ist in der Wissenschaft nicht die Form, sondern der Inhalt, seine Verständlichkeit für andere Gesprächsteilnehmer. Und diese Verständlichkeit wird durch allgemein gültige Regeln der Wortbildung und Wortzusammenstellung, der *Grammatik*, erreicht.

Der Sprecher ist so von vornherein nicht auf Monolog, sondern auf *Dialog* ausgerichtet. Er befindet sich in einer Kommunikationsgemeinschaft, in der die sprachliche Äußerung den Charakter der Information annimmt, die — da sie alles zum Erklärbaren macht und Mensch und Welt für sie letztlich nichts anderes als ein Kalkül sind — sehr schnell verflacht und zum Selbstverständlichen und Alltäglichen herabsinkt.

Eine Beziehung zum Handeln liegt hier nur *mittelbar* vor. Die sprachlich formulierten Ergebnisse sind hier nur "Theorie"; diese ist immer nur die Voraussetzung für Handeln und niemals dieses selbst.

Tabellarisch ergibt sich folgendes Bild:

Sprachliche Dimension \ Sprachart	Lyrische Sprache	logisch-wissenschaftliche Sprache
Referenz (Beziehung: Zeichen- Sache)	essentiell (Identität)	akzidentell (Differenz)
Semantik (Beziehung: Zeichen-Bezeichnetes)	Assoziation	Definition
Syntaktik (Beziehung: Zeichen-Zeichen)	Stilistik (Form)	Grammatik (Inhalt)
Pragmatik (Beziehung: Zeichen-Sprecher)	existentieller Monolog	nivellierender Dialog
Praxis (Beziehung: Zeichen- Handeln)	Magie	Theorie

III. Lyrische Sprache als Kompensation des von logischer Sprache Verdrängten

Ohne weiteres erkennt man nun die Frontstellung, die die lyrische Sprache zur logisch-wissenschaftlich-technischen Rationalität bezieht. Die Behauptung, die lyrische Sprache ziehe ihre Substanz, ihr eigentliches Wesen aus einem "Anti-", aus einer bloßen Gegenstellung, braucht nicht als übertrieben zu gelten. Die oben zitierten Passagen über das Wesen lyrischer Sprache erhalten eine höhere Stringenz, ja werden eigentlich erst transparent, liest man sie unter diesem Aspekt.

Doch auch die durch den abendländischen Logos inaugurierte Rationalität, die in zunehmendem Maße für den gesamten menschlichen Weltbezug bestimmend wurde und im wissenschaftlich-technischen Weltbild der Neuzeit kulminierte, konnte nur durch eine Frontstellung ihr Wesen finden: Erst in einem langwierigen geschichtlichen Prozeß von mehr als 2000 Jahren konnte sie aus der Sprache alles das ausscheiden, was nicht ihrer Intention entsprach, und ihr all die Züge abgewinnen, die sie nun auszeichnen. Ein Prozeß der Eliminierung und Präferierung, den man ob seiner Härte "Zurichtung" zu nennen wohl berechtigt ist:

- Ausschaltung der Ansicht, daß das Wort in einem essentiellen Bezug zur Sache stehe und Behauptung einer Akzidentalität dieser Beziehung — was im Streben abendländischer, insbesondere europäisch-neuzeitlicher Philosophie und Wissenschaft nach einer künstlichen

Formalsprache seinen signifikantesten Niederschlag findet. In dieser Intention der Ersetzung der vagen und vieldeutigen Wörter der Umgangssprache durch logisch-eindeutige, neutrale und beliebige Zeichen dokumentiert sich die Auffassung, daß die Dinge in keinem essentiellen Bezug zur gewachsen-natürlichen Sprache stehen, mit aller nur wünschenswerten Klarheit.

- Ächtung aller Vagheit und Unbestimmtheit, wie sie in der Assoziation gegeben sind, und alleinige Geltung der durch die Definition erreichten Exaktheit. Hier ist es nach Aristoteles Sokrates gewesen, der “bei der Behandlung ethischer Fragen das Allgemeine suchte und als erster seine Gedanken auf Definitionen lenkte” (Met. 987 b 1-4). Mochten in der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte die Ansichten über die richtige Definitionsweise von Aristoteles bis Frege auch stark differieren — die Notwendigkeit des Definierens wurde doch nie bezweifelt.
- Ignorierung des Gesichtspunktes formaler Schönheit und exakte inhaltliche Darstellung durch Ausbildung einer Grammatik, deren Ausarbeitung bis Platon (Sophistes, 261d - 262d) und Aristoteles (De interpret., insbes. 16a - 17a) zurückreicht und die bereits im Hellenismus zur eigenständigen Wissenschaft avanciert.
- Disqualifizierung bloß subjektiven Monologisierens zugunsten des allgemeinverständlichen Dialogs. Vom Platonischen Dialog bis hin zur “Logischen Propädeutik”, der “Vorschule des vernünftigen Redens” von Kamlah/Lorenzen wird alles bloße Monologisieren, wird jede Form von “Privatsprache” geächtet, muß jeder Begriff für alle Gesprächsteilnehmer verstehbar sein und jeder neue Begriff verständlich “eingeführt” werden. Und nur dadurch kann die für die neuzeitliche Wissenschaft unabdingbare “Kommunikationsgemeinschaft der Forscher” “funktionieren”.
- Verabschiedung des Glaubens “Primitiver”, daß Sprache als Magie und Zauber unmittelbar schon Handeln sei und Festlegung von Sprache und Denken auf “Theorie”, der unabdingbaren Voraussetzung für die neuzeitlich-technische Manipulation — dokumentiert durch die schon in der Antike nachweisbare rein pejorative Bedeutung des Begriffes *Mágos* als Scharlatan (Platon, Staat 572 e), durch die Ablehnung der Magie im Christentum und schließlich — nach deren kurzem Wiederaufleben in der Renaissance — durch die für alle experimentelle Naturwissenschaft und Technik grundlegende Einstellung, daß Natur nicht durch Mimesis und Beschwörung, sondern “durch Gehorsam” (F. Bacon) besiegt werde, d.h. durch geduldiges Erlernen ihrer eigenen Gesetzmäßigkeiten mittels “rein theoretischer” Wissenschaft.

Und lyrische Sprache restituiert nun all das in diesem Prozeß Verlorengegangene! Sie kompensiert den durch die abendländische Rationalität erlittenen Verlust. Sie schafft ein Terrain, wo all das erlaubt, ja gefordert ist, wofür die Wissenschaft nur Verachtung übrig hat: Identität von Wort und Sache, Assoziation, formale Schönheit, Monolog und Magie. Dies alles soll in die eine Waagschale geworfen werden, um das durch Wissenschaft erzeugte Ungleichgewicht, die Vereinseitigung des menschlichen Weltbezuges, wieder in die Waagrechte zu bringen. Die lyrische Sprache kehrt den durch die herrschend gewordene Rationalität geschaffenen Prozeß “Vom Mythos zum Logos” um und kommt vom Logos wieder auf den Mythos zurück.

Fortsetzung folgt

Anmerkungen

Einleitung

- 1) Wertvolle Hilfe fand ich hier besonders bei drei philologischen Arbeiten: D. Wellershoff: Untersuchungen über Weltanschauung und Sprachstil Gottfried Benns. Diss. Bonn 1952 (Masch.); A. Claes: Der lyrische Sprachstil G. Benns. Diss. Köln 1953; E. Kaufmann: Das Fremdwort in der Lyrik Gottfried Benns, in: Zeitschrift für deutsche Sprache Bd. 20, S. 33-49 und 141-177. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß man die Theorie Benns durchaus in seinem lyrischen Werk verwirklicht findet und daß für die hier zu behandelnde Problematik nicht zutrifft, was Kurt Schumann von Benn bezüglich der Realisierung künstlerischer Theorie überliefert: "Eine Dame fragte den Dichter: 'Sie, Herr Benn, haben in Ihrem Essay das Naturgedicht verdammt, und nun lese ich in Ihrem letzten Gedichtband (Après-lude) eine Reihe ebensolcher Gedichte, denen Sie die Existenzberechtigung absprechen. Wie soll ich mir das erklären?' — 'Gar nicht, meine Dame; haben Sie schon mal einen Dichter erlebt, der seine Theorien befolgt hätte?'" (Gottfried Benn. Eine Studie. Emsdetten 1957, S. 75)

I. Die lyrische Sprache

- 1) Zitiert wird nach der Ausgabe: Gottfried Benn: Gesammelte Werke in vier Bänden, hrsg. von Dieter Wellershoff, Wiesbaden, Bd. 1: Essays, Reden, Vorträge, 2)1962, Bd. 2: Prosa und Szenen, 2)1962, Bd. 3: Gedichte, 2)1963, Bd. 4: Autobiographische und vermischte Schriften, 1961. Die römische Ziffer bezeichnet den Band, die arabische die Seite.
- 2) Vgl. auch I, 527; Zur Beziehung Lyrik-moderne Physik vgl. unten.
- 3) "Der 'Roman des Phänotyp' (in meinem Buch 'Der Ptolemäer', 1949) ist reichlich unverständlich, ganz besonders dadurch, daß ich ihn als Roman bezeichne. Eine Folge von sachlich und psychologisch nicht verbundenen Suiten — jeder mit einer Überschrift versehene Abschnitt steht für sich. Wenn diese Arbeit ein Problem bietet, ist es das Problem der absoluten Prosa. Einer Prosa außerhalb von Raum und Zeit, ins Imaginäre gebaut, ins Momentane, Flächige gelegt, ihr Gegenspiel ist Psychologie und Evolution... Betrachten wir nun meine Arbeit. Der Roman ist — ich bitte den jetzt folgenden Ausdruck zu beachten — *orangenförmig* gebaut. Eine Orange besteht aus zahlreichen Sektoren, den einzelnen Fruchtteilen, den Schnitten, alle gleich, alle nebeneinander, gleichwertig, die eine Schnitte enthält vielleicht einige Kerne mehr, die andere weniger, aber sie alle tendieren nicht in die Weite, in den Raum, sie tendieren in die Mitte, nach der weißen zähen Wurzel, die wir beim Auseinandernehmen aus der Frucht entfernen. Diese zähe Wurzel ist der Phänotyp, der Existentielle, nichts wie er, nur er, einen weiteren Zusammenhang der Teile gibt es nicht." (IV, 132f.) Vgl. auch die Briefe an Oelze Nr. 269 und 272, in: Gottfried Benn: Briefe an F.W. Oelze 1932-1956, hrsg. von H. Steinhagen und J. Schröder, Frankfurt a. M., 1979-1982, 3 Bde.
- 4) A. Claes (a.a.O., S. 125) bezieht das "ewig unbekannt" auf den Dichter, das lyrische Ich, was vom Text her nicht zu rechtfertigen ist.
- 5) Vgl. hierzu: IV, 155 und 176.
- 6) Die letzte Strophe des angesprochenen Gedichtes lautet:
Doch an dem flusse im schilfpalaste
Trieb uns der wollust erhabenster schwall:
In einem sange den keiner erfasste
Waren wir heischer und herrscher vom All.
Süss und befeuernd wie Attikas choros
Über die hügel und inseln klang:
CO BESOSO PASOJE PTOROS
CO ES ON HAMA PASOJE BOAÑ
- 7) Angedeutetes Goethe-Zitat aus dem Gedicht "An den Mond" (Spätere Fassung).
- 8) Vgl. auch I, 497.
- 9) Das Eigentliche dieser "Wort-Lyrik" wird durch einen Vergleich mit Eichendorffs "Wünschelrute" deutlich:
Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

- Sieht der erste Blick in der von Eichendorff thematisierten Sinnstiftung durch das Wort nur die enge Verwandtschaft mit Benns Wort-Gedicht, so zeigt sich bei längerer Betrachtung die ausschlaggebende Differenz: Eichendorff sucht nach den Worten *von* Ding und Welt, Benn dagegen "nur" nach Worten, nach Worten, die ihre eigene Welt sind.
- 10) Edgar Lohner: *Passion und Intellekt*, Neuwied 1961, S. 111.
 - 11) Max Rychner: Gottfried Benn. Züge seiner Dichterischen Welt, in: *Merkur* 3 (1949), S. 880 und 889.
 - 12) A.a.O., S. 45f. - Zur Exemplifizierung vgl. man den "Exkurs über Wortneubildungen" von Dieter Wellershoffs Arbeit (Diss. a.a.O., S. 109-111) — sowie A. Claes, a.a.O., S. 34-50 und S. 65-67.
 - 13) Die "theoretischen" Äußerungen Benns — seine Selbstinterpretationen — sind zum Verständnis seiner Lyrik von nicht unerheblicher Wichtigkeit und von seinen Interpreten zu wenig beachtet worden. Das scheint mir auch ein Manko der Interpretationen von Wellershoff (a.a.O.) und Claes (a.a.O.) zu sein. Bei beiden führt das — gerade in der Thematik Wortwelt/Realwelt — zu einem charakteristischen Lavieren. Das Kapitel I von Teil II seiner Dissertation betitelt Wellershoff "Das Durcheinander der Gegenstände, assoziative Gedankenentwicklung"; auf S. 103 schreibt er dagegen: "Man könnte hier von einer Entobjektivierung der Sprache reden; denn die einzelnen Worte bezeichnen nicht mehr konkrete Gegenstände oder allgemeinverbindliche Begriffe, sondern sie beschwören subjektive Erlebnisanziehungen." Und auch A. Claes sieht, daß hier eine Art Entwirklichung vorliegt, kommt darüber aber ebenfalls nicht zu endgültiger Klarheit: "Der schwebend geführte Silberstift des Alters hält sich nah und karg an die Gegenstände ..." (S. 147) "Es gibt kein Objekt mehr. Die reinen Gegenstände *sind*." (S. 152) "Ihm (den Dichter, G.S.) gehen gleichsam nur noch die Namen der Dinge an." (Ebd.) "Einen Gegenstand außerhalb des Bildes gibt es nicht mehr. Das ganze Gedicht ist gleichsam in Metaphern aufgelöst." (S. 176)
 - 14) Vgl. auch Brief an Oelze (a.a.O.) Nr. 406.
 - 15) Auch Alkohol kann hierbei von Nutzen sein. Vgl. Brief an Oelze (a.a.O.) Nr. 350.
 - 16) Vgl. das oben erwähnte "nevermore". Nur es und nicht das deutsche "nimmermehr" erweckt die Assoziation an "la mort" und "das Moor". — Wenngleich nicht einzusehen ist, warum "blue" nicht dieselbe Assoziationskette erzeugen sollte wie das eben angeführte "blau". Hier wäre — würde der hier verfolgte Interpretationsaspekt nicht ein anderer sein — die Bennsche These kritisch zu hinterfragen: Im Falle des "nevermore" wird die Assoziation primär durch die Klanganalogie zum O-Laut von Moor und mort evoziert (und dies geschieht nur durch das englische nevermore und nicht durch das deutsche nimmermehr), bei "blau" hingegen nimmt die Assoziation ihren Ausgang allein von der semantischen Bedeutung, die das Wort in der Umgangssprache (blau als Farbe) hat (und die ist im Englischen und Deutschen gleich). — Hierzu vgl. man auch R. Grimm: Gottfried Benn. Die farbliche Chiffre in der Dichtung, Nürnberg 1958, S. 48: "... daß Blau unter den Worten, die den Zusammenhang der Wirklichkeit zu durchstoßen vermögen, einen besonderen Rang einnimmt; daß es anders als sie wirkt. Diese Sonderstellung beruht jedoch nicht auf Lautwerten oder Gedankeninhalten, sondern ganz ohne Zweifel auf der Farbe. Wenn der Dichter das Wort Blau hört, liest oder denkt, scheint er in der Tat 'dies einzige Kolorit' zu sehen, das alles Umgebende auslöscht und so den Bildern, die sich aus ihm lösen, Raum schafft." - Vgl. auch den Brief an Oelze (a.a.O.) Nr. 310. Hier ist wohl auch an die Klanganalogie (*Hummel-Hitze*, *Hummel-Dummheit*) gedacht: "Ihre Exegese über die Hummelpelze ist prima! Ich könnte höchstens noch hinzufügen, dass für mich das *Wort* Hummel Hitze ausströmt (u. Dummheit, - die Dummheit der Hitze.)"
 - 17) Vgl. hierzu auch Wellershoff (Diss.): a.a.O., S. 60-67.
 - 18) Weitere Beispiele bei Kaufmann: a.a.O., S. 45-48, A. Claes: a.a.O., S. 34-50, 65-67 und Wellershoff (Diss.): a.a.O., S. 109-111.
 - 19) In: Gottfried Benn: *Ausgewählte Briefe*, Wiesbaden 1957, S. 203.
 - 20) Über die Verwandtschaft von absoluter Prosa (im Gegensatz zur beschreibenden) und absoluter Lyrik vgl. oben I. 1.
 - 21) Mario Pensa spricht zutreffend von einem "stadio post-grammaticale". Vgl. R. Grimm: *Kritische Ergänzungen zur Benn-Literatur*, S. 282, in: Ders.: *Strukturen. Essays zur deutschen Literatur*, Göttingen 1963, S. 273-352.
 - 22) Brief an Dieter Wellershoff vom 22.XI.1950, in: Gottfried Benn: *Ausgewählte Briefe*, a.a.O., S. 202.
 - 23) Vgl. auch Bodo Heimann: *Ich-Zerfall als Thema und Stil. Untersuchungen zur dichterischen Sprache Gottfried Benns*, S. 395, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* (1964) Bd. XIV, S. 384-403.
 - 24) E. Lohner (a.a.O., S. 159-161) versucht sich an einer Deutung, die aber nicht textimmanent bleibt; und selbst die Zuhilfenahme der Weltanschauung Benns erbringt keine befriedigende Interpretation.
 - 25) Zu dieser Problematik vgl. man such A. Claes: a.a.O., S. 56-59 ("Die Bennsche Satzzertrümmerung"), Rychner: a.a.O., S. 889 und Wellershoff: a.a.O., S. 95, 97 u. 103.

- 26) Vgl. auch Brief an Oelze (a.a.O.) Nr. 244 und Brief an Wellershoff vom 22.11.1950 (in: Ausgewählte Briefe, a.a.O., S. 204).
- 27) Vgl. z.B. Benns Selbstinterpretation von "Eigen-Immortelle" aus dem Gedicht "Das späte Ich": "Eigen-Immortelle". Das hat mit seltsam nichts zu tun, sondern soll folgendes bedeuten: das späte Ich ist ein einsames Ich, auf sich selbst gestellt und nur sich selbst erlebend. Das ist ja das Zeichen seiner extremen Lage. Also auch die Unsterblichkeit, die Immortalität, endet für dies Ich mit seinem Tode, eine allgemeine objektive Immortalität gibt es für ihn nicht, die allgemeine Immortalität ist ein ideologischer, bürgerlich-kultureller, von Wohlwollen der Nachwelt und von Todesangst der Mitwelt geprägter moralischer Begriff. Es gibt ihn nicht für den finalen Typ, der nur in sich selber lebt, nur sich selbst gestaltet und sein Schicksal und seine Unsterblichkeit mit hinabnimmt, wenn die Stunde schlägt. Alles dies soll in dem vielleicht nicht glücklichen Wort "Eigen-Immortelle" sich ausdrücken oder zumindest durchschimmern." (Brief an E. Lohner vom 19.2.1952, in: Ausgewählte Briefe, a.a.O., S. 227f.)
- 28) A.a.O., S. 37.
- 29) Zu dieser Problematik vgl. man auch die vielfachen Beispiele bei Wellershoff (Diss., a.a.O.), z.B. S. 76-82, der von einer "Rücksichtslosigkeit gegen den Leser" (S. 76) spricht und S. 82 zusammenfaßt: "Dass er (Benn, G. S.) dabei häufig das Wissen des Lesers rücksichtslos überfordert, ist ein Zeichen starker Ichzentriertheit. Man geht nicht fehl, in dieser Haltung den Wurzelboden von Benns Ausdrucksstil zu sehen." — Und A. Claes charakterisiert den monologischen Charakter von Benns Lyrik folgendermaßen: "Diese Auflösung des 'logischen' Charakters des Wortes zugunsten seines 'ästhetischen' Charakters als Klangkörper erlaubt das entlegene Fachwort in besonderem Masse. Häufig handelt es sich um völlig sinnfreie Erfindungen, einen Zusammenschluss von willkürlichen Abkürzungen, die an chemische Formeln erinnern, die nur dem Erfinder verständlich sind: Synopsen-Zuckerguss und -Yohimbim oder: Zucht-Meleachis, Sursum-Johannän. Auch Worte wie "Menschheitslitiiti", "Gottesflabbe" müssen in diesem Zusammenhang auffallen." (a.a.O., S. 39f.) Vgl. auch S. 40, 65-67, 127 u. 175.
- 30) Das "Binden" und "Lösen" erweckt — was zumindest der Intention Benns nach einer Legitimierung durch eine höchste Instanz entspricht — Assoziationen an die neutestamentliche Autoritätsübertragung Jesu Christi an Petrus: "Ich will dir die Schlüssel des Himmelreiches geben. Was immer du auf Erden binden wirst, soll auch im Himmel gebunden sein, und was immer du auf Erden lösen wirst, soll auch im Himmel gelöst sein." (Mt 16, 19; vgl. auch Mt 18,18 und Joh 20, 23)

II. Die Frontstellung lyrischer Sprache zur logisch-wissenschaftlichen Rationalität

- 1) Brief an die Akademie der Künste vom 31. 1. 1956, in: Gottfried Benn: Den Traum alleine tragen. Neue Texte, Briefe, Dokumente, München 1975, S. 252.
- 2) Diese "Gegnerschaft" wird unten differenzierter zu betrachten sein.