

Christian M. Hanna / Friederike Reents (Hg.)

Benn-Handbuch

Leben – Werk – Wirkung

J. B. Metzler Verlag

wegen des verbotswidrigen Druckens, sondern auch wegen des gedruckten Inhalts, vor allem im Fall von *Monolog*. Die Höhe der Auflage und der Druckort ließen sich bislang nicht feststellen. Bekannt ist allerdings, dass Exemplare an folgende Personen gingen: Julius Gescher, Gustav Kilpper, Alexander Lernet-Holenia, Frank Maraun, Friedrich Wilhelm Oelze, Friedrich Vorwerk und Heinrich Zimmer (vgl. Dyck 2010/2011, 78).

Im Vergleich zu den *Biographischen Gedichten* findet sich hier eine größere Vielfalt von Themen, einschließlich indirekter Klagen über die politische Situation, und Erinnerungsgedichte. Verbunden mit der vorherrschend elegischen Stimmung sind auch die vielen Fragen, etwa in *Ist das nicht schwerer und Verlorenes Ich*, die ein Suchen ohne klare Antwort ausdrücken.

Auch versucht sich Benn in sehr unterschiedlichen Formen. Obwohl die meisten Gedichte Reimgedichte sind (die Ausnahmen sind *Nachzeichnung* und *Monolog*), sind die Strophenformen und -zahlen weit differenziert. *Henri Matisse: »Asphodèles«* ist mit nur vier Zeilen Benns kürzestes Gedicht überhaupt. *Verlorenes Ich* hat im Gegensatz dazu acht Strophen. Ebenso sind die Zeilen unterschiedlich lang, auch wenn die fünfhebige Verszeile am häufigsten vorkommt.

Monolog kritisiert den Nationalsozialismus und prophezeit seinen Untergang. In einem späteren Brief beschreibt Benn den Inhalt als »sehr aggressiv und zeitbestimmt« (BrOe II/1, 266). In dem Brief an Oelze, der das Gedicht enthält, versucht Benn die zeitgeschichtlichen Bezüge des Gedichtes zu camouflieren, wenn er schreibt, dass er das Fragment eines Monologs in »einem mittelalterlichen englischen Band« gefunden habe (BrOe I, 269). Das an Hitlers 52. Geburtstag »20.4.1941« datierte Gedicht beginnt: »Den Darm mit Rotz genährt, das Hirn mit Lügen – / erwählte Völker Narren eines Clowns« (SW I, 214). Das Gedicht verspottet den Größenwahn und klagt über »immer mehr Sklaven [...] / hungernde, peitschenüberschwungene Haufen« (ebd.). Die Beschreibung von »Klumpfüße[n]« und »Fette[n]« musste seinerzeit als Anspielung auf Joseph Goebbels und Hermann Göring gelesen werden. Ursprünglich war *Monolog* auch für *Statische Gedichte* vorgesehen, aber der Verleger Peter Schifferli fand, dass die Form dieses Gedichtes nicht zu den anderen passe (vgl. Raabe 2006, 88). Joachim Dyck hat die These vertreten, dass die bisherige Forschung das Gedicht als Ausdruck des Widerstands überschätzt habe, da es nur ver-

schlüsselte Andeutungen enthalte und mit Metaphern spiele, also kaum eine unmissverständliche und plakative Widerstandsleistung sei (vgl. Dyck 2010/2011, 71–73).

Benn hielt es für möglich, dass diese Sammlung seine letzte sein könnte. Brieflich gibt er Oelze Anweisungen, was dieser »im Falle [s]eines Nichtmehrvorhandenseins« mit der Sammlung machen solle (BrOe I, 340). Von daher kann man Benns Satz verstehen: »[I]ch wollte sie gerne noch gedruckt vor mir sehn« (ebd.).

Literatur

Dyck, Joachim: Dichten in der Wehrmacht. In: Benn Forum 2 (2010/2011), 59–78. – Raabe, Paul: G. B. und der Arche Verlag. In: Benn, Gottfried: *Statische Gedichte*. Zürich 2006, 83–127. – Sauder, Gerhard: *Monolog* in der Bendlerstraße 34. In: Steinhagen, Harald (Hg.): *Gedichte von G. B.* Stuttgart 1997, 134–144. – Steinhagen, Harald: *Die Statischen Gedichte von G. B.* Stuttgart 1969.

Mark W. Roche

4.20 »Statische Gedichte« (1948)

Benns *Statische Gedichte* gehören zu seinen wichtigsten Publikationen, und zwar aus mindestens vier Gründen: Erstens findet man in dieser Sammlung viele seiner besten und bekanntesten Gedichte, darunter *Quartär* –, *Chopin, Orpheus' Tod, Gedichte, Welle der Nacht, Tag, der den Sommer endet, Astern, Ein Wort, Verlorenes Ich, Einsamer nie* –, *Wer allein ist* – und *Statische Gedichte*. Wohl in keiner anderen Sammlung, einschließlich der revolutionären *Morgue und andere Gedichte*, finden wir eine so große Zahl bekannter Gedichte Benns. Zweitens führte *Statische Gedichte* zu Benns Comeback; Benn wurde trotz seiner kurzen Unterstützung des nationalsozialistischen Staates einer der angesehensten Dichter der unmittelbaren Nachkriegszeit. Drittens enthält diese Sammlung Benns wichtigste poetologische Gedichte. Viertens wird darin Benns Versuch erkennbar, sich vom Nationalsozialismus zu distanzieren, wobei er seine vorherige Unterstützung des »Dritten Reichs« dichterisch widerruft, auch wenn dieser Widerruf paradoxerweise von einer Transzendierung der Geschichte gekennzeichnet ist.

Entstehungs- und Publikationsgeschichte

Entgegen Benns Feststellung, dass die Gedichte »fast ausnahmslos in den Jahren 1937–1947 entstanden« sind, stammt ein Viertel von ihnen aus den Jahren 1935 und 1936 (vgl. Willems 1981, 10). Das älteste, *In memoriam* (später: *In memoriam Höhe 317*), wurde schon 1927 im *Berliner Tageblatt* abgedruckt (vgl. Döring; Schütz 2007, 34–35), das Gedicht *Liebe 1927/28* verfasst. *Welle der Nacht* entstand über zwanzig Jahre hinweg, bis Benn die zweite Strophe gelang (vgl. SW I, 454–455). Seit 1938 hatte Benn Publikationsverbot. Während dieser Zeit schrieb er zahlreiche Gedichte, stellte aber nur zwei Sammlungen zusammen, das Typoskript *Biographische Gedichte* und den Privatdruck *Zweiundzwanzig Gedichte*. Die Gedichte dieser Privatsammlungen sind mit wenigen Ausnahmen in *Statische Gedichte* aufgenommen worden. Noch während des Krieges, am 25.12.1944, wurde eine mit *Statische Gedichte* betitelte Typoskriptsammlung, die vierzehn Gedichte umfasst, an F. W. Oelze geschickt (vgl. BrOe I, 376). Anfang 1946 versuchte Benn *Statische Gedichte* als seine erste Nachkriegspublikation im Henssel Verlag erscheinen zu lassen. Aber es gab Schwierigkeiten. Die Kontrollbehörde der amerikanischen Militärregierung lehnte die Veröffentlichung ab. Der Grund war Benns Radiovortrag *Der neue Staat und die intellektuellen* aus dem Jahr 1933 (vgl. Steinhagen 1969, 63). Es folgte dann im Frühling 1946 ein Privatdruck von 31 Gedichten; zu Benns Geburtstag überreichte Henssel Benn fünf Exemplare.

Im August 1948 erschien die Sammlung, als erste wichtige Nachkriegspublikation Benns, beim Arche Verlag in Zürich, wo 1946 auch Georg Trakls *Dichtungen* und 1947 Georg Heyms *Gesammelte Gedichte* veröffentlicht worden waren. Allerdings hatte der Verleger Peter Schifferli Benn gebeten, fünf Gedichte aus der Sammlung herauszunehmen, »da sie in ihrer Form doch den Rahmen sprengen« (Raabe 2006, 88). Diese waren *Chopin*, *Monolog*, *Clemenceau*, *St. Petersburg – Mitte des Jahrhunderts* und *1886*. Benn war es gelungen, *Chopin* wie auch *St. Petersburg – Mitte des Jahrhunderts* wieder in die Sammlung einzugliedern. Enttäuscht war er sicher, dass *Monolog* nicht dabei sein konnte. In einer unveröffentlichten biographischen Notiz, die für den Druck beim Henssel Verlag vorgesehen war, hatte Benn geschrieben, dass der Dichter 1933 »die politische Lage allzu idealistisch« beurteilt habe, dass er dann aber »denunziert« worden sei und »nach 1936 nichts mehr veröffentlichen« konnte. »Die folgenden Gedichte sind in diesen Jah-

ren geschrieben, einige von ihnen, darunter der »Monolog, illegal gedruckt und vertrieben« (SW V, 7). Allerdings hatte Schifferli in der Hinsicht recht, dass *Monolog* nicht leicht zum Begriff und poetischen Prinzip des Statischen gepasst hätte. Es wurde dann später in den Prosaband *Doppelleben* (1950) aufgenommen.

In den Korrekturfahnen fehlte das Gedicht – *Gewisse Lebensabende*. Benn war darüber sehr enttäuscht. Er bat Schifferli, das Gedicht doch noch miterscheinen zu lassen: »[M]ein Argument dafür ist, dass der Band reichlich viele weiche und zarte Töne enthält und der etwas härtere Klang zu einer modernen Lyrik dazugehört. Das innere Idyll ist ja vorbei, und das Buch eines Deutschen, das nicht die Kälte und die Vernichtung in Erwägung zieht, der wir täglich ins Auge sehen, wäre vielleicht nicht ganz echt und identisch mit der Stunde« (Raabe 2006, 100–101). Dieser Versuch Benns misslang. Dazu schrieb Benn verärgert: »[I]ch hätte den Band ohne diese Verse nicht erscheinen lassen« (ebd., 103). Er ist jedoch so erschienen, der erste Gedichtband Benns seit 1936. Im März 1949, nachdem das Publikationsverbot aufgehoben worden war, erschien die Sammlung beim Limes Verlag in Wiesbaden. Drei Gedichte, *Clemenceau, 1886* und *Kleines süßes Gesicht*, erschienen nur im Privatdruck. Zwei Gedichte, *Acheron* und – *Gewisse Lebensabende*, wurden nur in die Ausgabe bei Limes aufgenommen.

Der Band *Statische Gedichte* war ein großer Erfolg. In der ersten Auflage bei Arche erschienen 3.000 Exemplare und in der ersten Ausgabe bei Limes 2.000. 1968 erschien die achte Auflage bei Arche. Bis dahin waren 17.000 Exemplare verkauft worden (vgl. ebd., 124–125), so dass Benn in den 1950er Jahren nicht zuletzt aufgrund dieser während des »Dritten Reiches« geschriebenen Gedichte zu den bekanntesten deutschen Dichtern zählt.

Formen- und Themenvielfalt

Die Form der Gedichte variiert zwischen vierzeiligen Reimgedichten, Reimgedichten mit Strophen von sieben oder acht Zeilen und Gedichten im freien Rhythmus und ohne Reim. Auch die Reime sind unterschiedlich, mal umarmender Reim, mal Kreuzreim. Die Zeilenlängen sind divers. Während das metapoetische Poem *Gedichte* beispielsweise den fünfhebigen Jambus aufweist, findet man Gedichte, die nur zwei oder drei Hebungen pro Zeile haben. Neben metrisch regelmäßigen und gereimten Gedichten findet man unregelmäßige Langzeilengedichte. Es gibt sehr ge-

naue Formen, etwa in *Einsamer nie* – vierfüßige Jamben in vierzeiligen Strophen mit umarmendem Reim und einem regelmäßigen Wechsel von weiblicher und männlicher Reimendung. Dann gibt es Gedichte im freien Rhythmus, etwa *Orpheus' Tod*, sowie Gedichte, wie *Verlorenes Ich*, die verschiedene Formen innerhalb eines Gedichtes integrieren. Manche Formen, etwa die achtzeilige Reimstrophe mit meistens drei oder vier Hebungen, die wir in *Quartär* – und *Gärten und Nächste* sehen, sind Formen, die sonst vorwiegend zu Benns früheren Schaffensphasen, in diesem Fall der der 1920er Jahre, gehören. Auch kommen Gedichte in fast hymnischem pindarischen Ton vor, etwa *Ach, das ferne Land* – oder *September*, ebenso Gedichte in parlantartiger Alltagssprache, wie etwa *Chopin*. Die Vielfalt der Formen ist ein bestimmender Aspekt der Sammlung. Dürs Grünbein schreibt dazu: »Gerade die Bandbreite des Ausdrucks war es, der Wechsel der Rhythmen und Sprechweisen, was diese statischen Gedichte vor der Erstarrung bewahrte« (Grünbein 2011, 30).

Heterogenität ist ebenso formales wie inhaltliches Kennzeichen vieler Gedichte. Aufeinanderprallende Bilder ohne klaren syntaktischen Bezug sind formaler Ausdruck der modernen Erfahrung von Unverbundenheit. Und doch gibt es auch melodische Passagen und versteckte Zusammenhänge. In *Astern* sehen wir in den zwei ersten Zeilen jeder Strophe, mit bezeichnender Ausnahme der letzten, eine Reihe von Substantiven, während die jeweils zwei letzten Zeilen einfache Sätze bilden. Auch Alliteration, Anapher und andere rhetorische Figuren spielen eine große Rolle, eher um Negatives als Positives hervorzuheben, etwa »Verfall, Verflammen, Verfehlen« in *Quartär* – (SW I, 178) oder »Wo endest du, wo lagerst du, wo breiten / sich deine Sphären an« in *Verlorenes Ich* (ebd., 205). Virtuos ist auch, wie Benn zuweilen Bedeutung mit gegenmetrischen Betonungen, zum Beispiel in *Quartär* – (vgl. Steinhagen 1969, 198–202) oder in *Verlorenes Ich*, verbindet. In *Verlorenes Ich* scheint es sich zum Beispiel auf den ersten Blick bei den zwei letzten Strophen um meisterhafte iambische Pentameter zu handeln, doch bei genauerem Hinsehen zeigt sich eine Abweichung von diesem Muster. Die drittletzte Zeile des Gedichts setzt nicht mit einem Jambus ein, sondern mit einem Trochäus; und bezeichnenderweise handelt es sich dabei um das Wort »brachen« (SW I, 206). Das könnte bedeuten, dass auch die beschworene christliche und scheinbar sichere Welt bereits latent zerbrochen ist, oder die gegenmetrische Betonung mag zum einen unterstreichen, wie mühevoll und schwierig es ist, Harmonie zu erlangen, zum anderen

wie bedeutend dieses religiöse Ereignis ist, dass das Brot für jeden gebrochen wird.

Bezeichnend ist auch die Art und Weise, wie Benn syntaktische Eigenschaften mit Gedanken verwebt. Die jeweils letzten Zeilen der Strophen zwei bis vier von *Verlorenes Ich* lassen ein zunehmendes Gefühl der Beschränkung erkennen: die Welt als Flucht, die Gitterstäbe vor der Ewigkeit und schließlich das Verschwinden der Menschheit im »Bestienschlund« (ebd., 205). Diese Entwicklung hin zur Bestialität wird durch das Fehlen von Verben noch verstärkt. In der modernen, chaotischen Welt bleibt keine Zeit, um vollständige Sätze zu bilden, und dieser Mangel an Vollständigkeit verstärkt nur wieder die Empfindung des Fragmentarischen. Unterstrichen wird dieses allgemeine Gefühl der Unordnung auch durch die Parataxe sowie durch die vielen Gedankenstriche, Doppelpunkte und rhetorischen Fragen, bis wir die zwei melodischen, das Christentum beschwörenden Strophen erreichen. »Einsamer nie als im August«, so fängt das gleichnamige Gedicht mit einer Ellipse an, welche die Isolation stilistisch hervorhebt, und doch folgt antithetisch das Wort »Erfüllungstunde« (ebd., 135). Antithesen und Gegensätze sind häufig. Ebenso kennzeichnend sind Fragen, wie in *Verlorenes Ich* oder *Ist das nicht schwerer*, und rätselhafte Sinnsprüche, wie in *Gedichte* oder *Wer allein ist* –. In *Einsamer nie* – findet man beides, die Fragen und die gnomischen Sentenzen.

Die Sprachkraft Benns ist auch dadurch evident, dass die Gedichte voll von Neologismen sind, wie: »Felsenschönen«, »Aufwölber«, »laubbeschwichlig« und »ährenbesänftigt« (ebd., 182–183); »Weltruine« (ebd., 186); »Sternenstrich« (ebd., 198); »Unwiederbringlichkeit« (ebd., 168); »Schicksalsschweigen« (ebd., 191); »Glyzinienpracht« (ebd., 197); »Lusttrottoire« (ebd., 202); »Gegenglück« (ebd., 135); »Keimnis« und »formstill« (ebd., 130); »Edelfäule« (ebd., 169); »Stundenvertauschung« (ebd., 129); »Schattenflur« (ebd., 221); »Entwicklungsfremdheit«, »Winterrot« und »Frühhimmeln« (ebd., 224). Metaphern sind häufig, doch auch Gleichnisse tauchen manchmal auf: *Abschied* beginnt mit drei aufeinanderfolgenden Gleichnissen. Die indirekten Anspielungen reichen von der griechischen Antike (V. Jahrhundert) über die römische Zeit (*Orpheus' Tod*) und das Christentum (*Verlorenes Ich*) bis in die Moderne. Ohne solide geistesgeschichtliche Kenntnisse wird man vieles an den Gedichten überhaupt nicht verstehen können.

Diese Formenvielfalt entspricht der Themenvielfalt. Man findet einige Liebesgedichte, dann Zeitgedichte, schließlich poetologische Gedichte. In einer

Montagekunst ist alles miteinander verwoben. Doch hat Harald Steinhagen Recht, wenn er betont, dass »die gedankliche Prägung das hervortretende Merkmal der Sammlung ist« (Steinhagen 1969, 231). Benn schreibt hier Gedankenlyrik, auch wenn sie durch eine »Ambivalenz von sinnlicher Intensität und abstraktiver Reflexion« gekennzeichnet ist (Meyer 1971, 324). Vier Hauptthemen sind in den Gedichten erkennbar: die elegische Bestimmung und Beschwörung einer Endzeit; das Poetologische; das Religiöse; und die Zeitgeschichte, vor allem der Triumph der Kunst über die Geschichte. Alle vier Themen gehören zusammen, denn die von Benn beschworene Dichtung ist eine spätzeitliche Dichtung, von Trauer eher als von Hoffnung bestimmt und erst in der Zeit des Verfalls entstanden. Sie ist vorwiegend resignativ gefärbt, da der Dichter nicht auf die Welt wirken kann. Trotz ihrer deutlichen Trennung sind Wirklichkeit und Kunst begrifflich verwoben. Für Benn gilt die Religion als zur Vergangenheit gehörig, also zur elegischen Stimmung. Das Erbe des Religiösen ist die Dichtung: »Form nur ist Glaube und Tat« (SW I, 129). Und trotz Benns Skepsis gegenüber der Religion erkennt er an, dass zur gegenwärtigen, in die Irre gegangenen Geschichte der Verlust des Religiösen und Transzendenten gehört. Zuletzt wird das Politische oft mit dem Melancholischen oder der Endzeit in Verbindung gebracht.

Die elegische Stimmung

Das Eröffnungsgedicht *Ach, das ferne Land* – bezeichnete Benn als sein »liebstes Gedicht« (BrOe I, 377). In der Tat hat es schöne Aspekte, nicht zuletzt die Wortkonstruktionen, etwa »libellenflüchtig« (SW I, 177). Dieses Gedicht hat als Grundtendenz eine elegische Stimmung. Nicht zufällig ist »Ach« das erste Wort der Sammlung, ein Schlüsselwort im Schlüsselgedicht *Verlorenes Ich* und im gesamten Band nicht selten vorkommend. Mehr als die Hälfte der Gedichte behandeln elegische Themen, die Spätzeit, Gedanken an Verlorenes, den Tod. Oft finden wir eine herbstliche oder nächtliche Stimmung, die natürlich eine endzeitliche Bedeutung hat, etwa in *Tag, der den Sommer endet*, *September*, *Gärten und Nächte*, *Einsamer nie –*, *Spät im Jahre –* und *Anemone*. Oft wird die elegische Stimmung durch Benns charakteristisches Fragen erweckt, das auf Verlorenes, Entschwundenes hinweist, wie in *Einsamer nie –*. Außer Hölderlin zeichnet sich wohl kein anderer deutscher Dichter durch solch oft vorkommende, tiefe Fragen aus, anders als bei Höl-

derlin spielt das Zukünftige bei Benn jedoch kaum eine Rolle. *Tag, der den Sommer endet* verkörpert Elegisches durch sowohl zeitliches Verschwinden als auch räumliche Distanz: »Die Bilder werden blasser, / entrücken sich der Zeit, / wohl spiegelt sie noch ein Wasser, / doch auch dies Wasser ist weit« (ebd., 168). Die »Flammen« und »Fluten« weisen auf Nichtdauerndes und das Gedicht endet mit dem allerdings reimenden Wort »Unwiederbringlichkeit«. Nicht zufällig schreibt Benn zudem ein Gedicht über *Chopin*: der Komponist wird für kleinere, elegische Werke geschätzt.

Das Dichterische bietet eine Art von Trost angesichts der Geschichte, auch wenn die dichterische Umgestaltung früherer Fassungen das Moment des direkten Trostes tilgt und stattdessen eine dichterische Isolation distanziert beschreibt (exemplarisch dazu Steinhagen 1969, 204–229). *Orpheus' Tod* verarbeitet den aus Furcht vor den herankommenden russischen Truppen begangenen Selbstmord seiner zweiten Frau Herta. In *memoriam Höhe 317* thematisiert den Tod seines Bruders im Ersten Weltkrieg, »der als kommener Fusssoldat in einem Massengrab auf den galizischen Höhenzügen liegt« (SW I, 425).

Das poetologische Prinzip

Auch ein zweites Thema findet man in mehr als der Hälfte der Gedichte, nämlich die Kunst. Einige behandeln andere Künstler bzw. Künstlerfiguren oder deren Werke: *Chopin*, *Orpheus' Tod*, *Henri Matisse*: »*Asphodelos*« und *St. Petersburg – Mitte des Jahrhunderts*. Letzteres entstand bei der Lektüre von Fjodor Dostojewskis Roman *Schuld und Sühne*. Man kann auch die Nietzsche-Gedichte *Sils-Maria* und *Turin* teilweise dazurechnen sowie – *Gewisse Lebensabende*, das auf Rembrandt (I) und Shakespeare (II) reflektiert. Viele konzentrieren sich auf die Dichtung. Obgleich die Reihenfolge der Gedichte in den verschiedenen Sammlungen, von den *Biographischen Gedichten* bis zu den verschiedenen Entwürfen für *Statische Gedichte*, teilweise geändert wird, werden drei Gedichte – *Verse*, *Gedichte* und *Bilder* – immer nacheinander gedruckt. Sie heben Benns Denken über die Kunst als Antwort auf die Zeit hervor. Poetologische Momente sind in der ganzen Sammlung zu finden, zumal in den bekanntesten und besten Gedichten, etwa in *Ein Wort*, *Einsamer nie –*, *Wer allein ist –*, *Leben – niederer Wahn* und *Statische Gedichte*: Alle weisen auf den dichterischen Prozess oder heben das gelungene, vollendete Gedicht über das streitbare, vergängliche Leben.

Wie schon in den *Biographischen Gedichten*, die in

diese Sammlung aufgenommen werden, wertet Benn die vorübergehende Geschichte und die Macht ab und stellt an die Spitze der menschlichen Bedeutung die Dichtung, die einerseits die Wertlosigkeit der rasenden Geschichte und andererseits den hohen und bleibenden Wert der unvergänglichen Dichtung benennt: »[D]ie Macht vergeht im Abschaum ihrer Tücken, / indes ein Vers der Völker Träume baut, / die sie der Niedrigkeit entrücken, / Unsterblichkeit im Worte und im Laut« (SW I, 185). Man hört hier den Nachhall eines Dichters, den man selten in Verbindung mit Benn bringt, Hölderlin. Solche Aussagen, auch wenn sie zur Spätzeit gehören, sind eher zuversichtlich als traurig: Die Dichtung ist höheres Gegenbild zur Geschichte, das anders als die Geschichte Dauer habe (vgl. auch Reents 2013). In *Einsamer nie –* kontrastiert Benn die fehlenden »Sieg[e] und Siegsbeweise« sowie den »Rausch der Dinge« mit »dem Gegenglück, dem Geist« (ebd., 135). Die Kunst stehe höher als die Realität. Die Hervorhebung des Lebens bei Nietzsche und in der Lebensphilosophie, etwa bei Ludwig Klages, ist »niederer Wahn« (ebd., 129), »dunkle Spur«, »Schattenflur«, »Trug der Einzelheiten« (ebd., 221). In *Statische Gedichte* will der Weise nicht die Wahrheit, die dem Leben dient, sondern die Wahrheit, die das Leben transzendiert (vgl. ebd., 224).

Schon in einem der frühesten Gedichte der Sammlung, *Wer allein ist –* (1936), betont Benn die Eigenart des Dichterischen. »Wer allein ist, ist auch im Geheimnis, / immer steht er in der Bilder Flut« (ebd., 130). Nicht nur die Kopula, sondern auch der Chiasmus und der gemeinsame Diphthong verbinden die Worte. Weltabgewandtheit und Stille sind Voraussetzungen der tieferen Erkenntnis, die das heraklitische Leben transzendiert. »Ohne Rührung sieht er, wie die Erde / eine andere ward, als ihm begann, / nicht mehr Stirb und nicht mehr Werde: / formstill sieht ihn die Vollendung an« (ebd.). Während die a-Reime alle unakzentuiert bleiben, sind die b-Reime in dem abab-Schema betont: das hebt die Endgültigkeit bzw. Vollendung hervor. Auch wenn Benns *Statische Gedichte* als klassisch angesehen werden, hat seine Weltabgewandtheit wenig mit dem organischen Prinzip Goethes gemeinsam (vgl. hierzu auch Hanna 2011, 193–213). Im gleichen Jahr, 1936, schreibt Benn an Oelze: »Die *Verwandlung* ist das Gesetz des Lebens, die *Erstarrung* d. h. die Formwerdung das Gesetz des Geistes« (BrOe I, 135). In dieser Strophe ist »sehen« ein vielsagendes Verb: Nicht nur sieht der Dichter, auch das Gedicht sieht, es hat also eine eigene Würde, eine Unabhängigkeit, die den Dichter transzendiert und

seine Aufopferung des Lebens rechtfertigt. Sehen heißt nicht sprechen und vollzieht sich, anders als Sprechen, unmittelbar, nicht erst nacheinander. Natürlich sind die Reime auch eine Methode, um Wiederholung bzw. Statik hervorsprechen zu lassen. In den Bemerkungen über »Statische Metaphysik« im *Roman des Phänotyp* (1944) steht Statik mit dem Zyklischen, der Entzeitlichung in Verbindung (SW IV, 393–397). In diesem Kontext des Nichtlinearen ist es auch nicht zufällig, dass Benns Gedichte oft am Ende den Anfang teilweise wiederholen (*Nachzeichnung I*, *Verlorenes Ich*, *St. Petersburg – Mitte des Jahrhunderts*). Die ästhetische Sphäre ist für Benn »eine Sphäre, die ruht, die nie aufgehoben werden kann, die abschließt« (SW V, 165). Benns Idee der statischen Dichtung bekennt sich zur Kunstform der Skulptur (»Statuen« sind in *Leben – niederer Wahn* vorbildhaft, SW I, 129) und ist in dieser Hinsicht geradezu programmatisch unzeitgemäß; schon Heinrich Heine hatte die Skulptur wegen ihres Mangels an Zeitlichkeit und Fruchtbarkeit als der Moderne unangemessen kritisiert (vgl. Heine 1976, 395).

Das Titelgedicht *Statische Gedichte*, das auch in den Vorfassungen immer am Schluss steht, fängt folgendermaßen an: »Entwicklungsfremdheit / ist die Tiefe des Weisen, / Kinder und Kindeskind / beunruhigen ihn nicht, / dringen nicht in ihn ein« (SW I, 224). Der Dichter ist der Erbe des stoischen Weisen, der die Welt nicht widerwärtig findet, sondern ihr gegenüber indifferent bleibt. Bezeichnend ist, dass Benn das in einer früheren Fassung vorkommende Wort »Entwicklungsfeindschaft« ersetzt hat (vgl. ebd., 477). Während das Geistige still bleibt, ändert sich die biologische bzw. geschichtliche Welt. »Richtungen vertreten, / Handeln, / Zu- und Abreisen / ist das Zeichen einer Welt, / die nicht klar sieht« (ebd., 224). Die moderne Welt ist immer unterwegs, immer im Umtausch oder im Konflikt. Benns »Nur nicht handeln!« (SW IV, 240) ist weit entfernt von dem modernen, eher optimistischen Dogma, das Fichte formuliert hat: »Handeln! Handeln! das ist es, wozu wir da sind« (Fichte 1845, 345). Auch wenn Benn eindeutige Positionen vertritt, bleiben seine Gedichte mehrdeutig. Das ist schon an den nächsten Zeilen sichtbar: »Vor meinem Fenster / – sagt der Weise – / liegt ein Tal, / dar in sammeln sich die Schatten, / zwei Pappeln säumen einen Weg, / du weißt – wohin« (SW I, 224). Ist das beschriebene Bild ein *locus amoenus* für dichterische Reflexion, so dass das »wohin« ironisch klingt, da es nur nach innen geht? Oder blickt der Weise auf »die Schatten«, die als Kontrast zur sonnenartigen Weisheit stehen, und wei-

sen die »Pappeln«, deren Blätter in der Antike die Toten bedeckten, auf den Tod, so dass der Weg dahin führt, weg von der Zerstreung und Oberflächlichkeit unserer sogenannten Realität? Beide Lesarten teilen den Begriff der Grenze, mal räumlich, mal zeitlich, doch inhaltlich sind sie verschieden.

Das Religiöse in Verbindung mit der Zeitgeschichte und dem Dichterischen

Die Religion wird meist indirekt und in Verbindung mit der Kritik der Zeit und der Hervorhebung des Dichterischen behandelt. Anspielungen auf das Religiöse sind bei diesem in einem evangelischen Pfarrhaus aufgewachsenen Dichter häufig (s. Kap. I.2.2). Das Religiöse steht vor allem im Kontext des Dichters als dem Erben christlicher Überlieferung. Das »Wort des Glaubens« (ebd., 223) stammt vom Dichter. Christusanspielungen tauchen nicht selten auf, z. B. die Auferstehung in *Verse* (ebd., 184), »Saum von Wunden« in *Spät im Jahre* – (ebd., 131), »Blut« und »Wunde« in *Abschied* (ebd., 221) und »ein neues Kreuz« sowie »Am [...] Ölberg, wo die tiefste Seele litt« in *Gedichte* (ebd., 186). Natürlich ist *Ein Wort* eine Anspielung auf den Prolog des Johannesevangeliums sowie auch auf das 1. Buch Mose. Wichtig sind ebenfalls *St. Petersburg – Mitte des Jahrhunderts*, das mit Christusanspielungen anfängt und die christlichen Werte Dostojewskis thematisiert, und *Suchst Du* –, das mit einer Christusanspielung endet: »Vollbracht« (ebd., 132).

Benns vielleicht bekanntestes Gedicht *Verlorenes Ich* offenbart die kontinuierliche existenzielle Auseinandersetzung des Dichters mit dem christlichen Erbe; es zeigt, wie wichtig ihm die Idee des Leidens ist, wie er nach Orientierung sucht, und wie er den Dichter als den Erben christlichen Gedankengutes und eine Nachfolgeinstanz des Propheten sieht. Die ersten sechs Strophen thematisieren die Entzauberung in der Moderne. Das Gedicht weist mehrere Schwerpunkte auf. Der wichtigste ist derjenige genau in der Mitte, in den Versen 16 und 17 (von insgesamt 32 Versen): »[H]inab den Bestienschlund« und »Die Welt zer-dacht« (ebd., 205). Hier sind die beiden Grundirrtümer der modernen Welt genannt: der Verlust der Würde durch bestialisches Verhalten und das rein funktionale Denken. Die beiden letzten Strophen markieren einen Bruch: »Ach, als sich alle einer Mitte neigten / und auch die Denker nur den Gott gedacht, / sie sich den Hirten und dem Lamm verzweigten, / wenn aus dem Kelch das Blut sie rein gemacht, // und

alle rannen aus der einen Wunde, / brachen das Brot, das jeglicher genoß – / o ferne zwingende erfüllte Stunde, / die einst auch das verlorne Ich umschloß« (ebd., 206). Der Bruch wird signalisiert durch das elegische »Ach«, durch die sich anschließende Assonanz sowie durch den gleichmäßigeren Rhythmus, der sich von der Unregelmäßigkeit und Zerrissenheit der vorhergehenden Strophen deutlich unterscheidet. Während die ersten sechs Strophen aus düsteren, harten und gebrochenen Versen bestehen, fließen die beiden letzten Strophen warm und melodisch dahin. Die Zusammengehörigkeit dieser beiden Strophen wird durch das einzige die Strophengrenzen übergreifende Enjambement im gesamten Gedicht verdeutlicht. Das Komma, das sie miteinander verbindet, steht in Kontrast zu den trennenden Punkten und Fragezeichen, mit denen die vorhergehenden Strophen schließen. In diesen beiden Strophen spielt Benn auf die Einheit des christlichen Zeitalters an. Während die früheren Strophen zahlreiche beziehungslose und heterogene Substantive aufweisen, finden wir in den beiden letzten Strophen bedeutungsvolle Verben und Satzverbindungen. Statt eines quantitativen Empfindens der unendlichen Zeit (»Die Tage gehn dir ohne Nacht und Morgen, / die Jahre halten ohne Schnee und Frucht / bedrohend das Unendliche verborgen«, ebd., 205), zeigt sich hier deren qualitative Form (die »erfüllte Stunde«, ebd., 206).

Das Gedicht hat nach einer Deutung von Mark Roche (2002) drei mögliche Lesarten. Die traditionelle Lesart beharrt auf einer klaren Dichotomie zwischen der Auflösung in der Moderne und der harmonischen Geschlossenheit des christlichen Weltbildes. Eine ironische Lesart nimmt die durch die Wortwahl induzierte Suggestion ernst, dass es auch in dieser scheinbar glücklichen und harmonischen Vergangenheit ein »verlorenes Ich« gegeben hat. Sie bemüht sich somit darum, die offensichtliche Trennungslinie zwischen den beiden Gedichtteilen zu überwinden. Die christliche Welt ist nicht das Ideal, als das es gilt; die Vorstellung von einem goldenen Zeitalter ist eine Fiktion, denn auch damals war das Ich verloren, wie der explizite Hinweis des Gedichts auf das verlorene Ich der christlichen Zeit deutlich macht. Während die traditionelle Lesart der Vielschichtigkeit der letzten Verse nicht gerecht wird, steht die ironische Lesart in Widerspruch zum Ton des Gedichts; sie reduziert den Text auf eine bloße Kritik der Nostalgie. Doch das Gedicht ist von einem echten Verlustgefühl und von einer tiefreichenden Entfremdung in der Gegenwart gezeichnet.

Eine dritte, transzendierende Lesart hebt hervor, dass das Verlorensein Bedingung der Möglichkeit der Erlösung ist; ohne es gäbe es kein Wiederfinden – ein Motiv, dem wir in der Bibel immer wieder begegnen. Sie verleiht dem Gedicht einen volleren Klang als die bloße zynische Behauptung, es habe keine Bedeutung; damit würde das Gedicht nicht nur leer und selbstwidersprüchlich, sondern eine solche Behauptung würde ihm auch jeden Hinweis auf die Kritik und auf die echte Klage über die Negativität, die es so gekonnt beschreibt, nehmen.

Obwohl das Gedicht keine wörtliche Darstellung religiöser Wahrheit liefert, so beschwört es doch eine höhere Wahrheit. Diese wird erst durch die Abwendung von der Negativität der gegenwärtigen Geschichte zugänglich. Darüber hinaus verweist das Gedicht auch durch seine Form und die Beschwörung von Transzendenz (unabhängig vom spezifischen christlichen Mythos) auf eine höhere Wahrheit. Benn nimmt zentrale Aspekte des christlichen Weltbildes auf: die Kritik an der Moderne wie auch die Beschwörung eines höheren Sinns, wenngleich er diesen höheren Daseinszweck nicht in der Religion, sondern in dichterischer Sinnstiftung sieht. Er übersetzt so gleichsam christliche Denkfiguren in eigener Sache.

Die Statik als dichterische Antwort auf die nationalsozialistische Bewegung

Das vierte große Thema der Sammlung sind Politik und Geschichte; beide werden ausschließlich negativ behandelt. Versteckte Hinweise auf die gegenwärtige Politik fangen schon mit dem Beginn des zweiten Gedichtes *Quartär* – an: »Die Welten trinken und tranken / sich Rausch zu neuem Raum / [...] Verfall, Verflammen, Verfehlen« (ebd., 178). *Verlorenes Ich* enthält mehrere Anspielungen auf die Zeitgeschichte: »Der Bestienblick: die Sterne als Kaldaunen, / der Dschungel- und Schöpfungsgrund, / Mensch, Völkerschichten, Katalaunen / hinab den Bestienschlund« (ebd., 205). Die Sterne, die einst symbolisch für das Höchste, das wir uns vorstellen können, standen, werden auf »Kaldaunen« reduziert, die Eingeweide frisch geschlachteter Tiere. Die »Völkerschichten« beziehen sich auf die Aggression und den völkischen Rassismus der Nationalsozialisten, wenngleich das Wort kaum auf diesen Bereich zu beschränken ist, wie durch den analogen Begriff, den Neologismus »Katalaunen«, deutlich wird: Angespielt wird hier auf die Schlacht zwischen Hunnen und Römern im Jahr 451, bei der ungewöhnlich viele Krieger ihr

Leben ließen. Auf das Politische, auf Macht spielen auch *Die Gefährten, Ist das nicht schwerer, Einsamer nie* –, *Anemone* und *Abschied* an.

Benn hat seine Idee der statischen Dichtung auch als kritische Antwort auf die nationalsozialistische Bewegung entwickelt. Statik ist ein Teilgebiet der Mechanik, das sich mit Kräften in unbewegten Systemen bzw. mit dem Gleichgewicht von Kräften an Körpern beschäftigt. Harald Steinhagen betont zu Recht, dass der Begriff der Statik der Sammlung »eine leicht sachliche Färbung« verleiht (Steinhagen 1969, 244), die gut zum distanzierten, zuweilen gar affektlosen Ton der Gedichte passt. »Statik« als Metapher bezeichnet formelles Gleichgewicht und dichterische Ausgeglichenheit, und darüber hinaus Bewegungslosigkeit und Dauerhaftigkeit. Im politischen Kontext bedeutet sie bei Benn weiterhin auch Teilnahmslosigkeit und Gleichgültigkeit gegenüber der geschichtlichen Welt (s. Kap. III.13.6). Schließlich beinhaltet die Idee der Statik die Absage an ein ganz bestimmtes zeitgeschichtliches Moment, die nationalsozialistische Akzentuierung des Gedankens der Bewegung.

Benn war für kurze Zeit ein überzeugter Anhänger des Nationalsozialismus. Nach seiner Desillusionierung kam Benn zur Idee der absoluten Trennung von Geist und Macht. Und doch hat er den Begriff der Statik dialektisch als Negation der nationalsozialistischen Bewegung verstanden. Natürlich ist die Kritik elliptisch und indirekt. Benn schrieb zum Thema der Sammlung: »[S]tatisch ist ein Begriff, der nicht nur meiner inneren ästhetischen und moralischen Lage, sondern auch der formalen Methode der Gedichte entspricht und in die Richtung des durch Konstruktion beherrschten, in sich ruhenden Materials, besser noch: in die Richtung des Anti-Dynamischen verweisen soll. [...] Statik also heisst Rückzug auf Mass und Form, es heisst natürlich auch ein gewisser Zweifel an Entwicklung und es heisst auch Resignation, es ist anti-faustisch« (Raabe 2006, 86–87). Dass Benn antifaustische Dichtung schreibt, ist insofern zeitkritisch, da das Faustische in Verbindung mit dem Dynamischen, Nationalistischen und Heldenhaften stand. »Entwicklungsfremdheit« (SW I, 224) sowie die Hervorhebung von Zurückhaltung und Grenze sind das Gegenteil dessen, was die nationalsozialistische Ideologie propagierte. »Natürlich wird schon allein der Titel »Statische Gedichte« Anstoss erregen in einer Zeit, die sich in einer – wenn auch sinnlosen – Bewegung zu befinden als ihr besonderes Verdienst u. ihre politische Forderung ansieht« (BrOe II/1, 49–50). In Alfred Rosenbergs *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, einem Werk, das Benn

besaß, gehören Statik und Bewegung zu den Leitmotiven. Immer wieder kritisiert Rosenberg »das statische Weltbild« (Rosenberg 1943, 133) oder »das statische Ideal« (ebd., 134) und verwandte Begriffe wie Kontemplation und das Asiatische, und er hebt stattdessen das Dynamische, das Faustische, die Bewegung hervor, auch im Kunstwerk und ständig in Verbindung mit dem Nordisch-Abendländischen. Daher ergibt sich das Paradox, dass Bennis absolute, der Geschichte und Politik gegenüber indifferente Poesie zugleich eine Negation bzw. Kritik der nationalsozialistischen Weltanschauung beinhaltet. In diesem Kontext gewinnt Bennis Betonung des Individuellen gegenüber dem Gemeinschaftlichen, des Antibiotischen und des Zeitlosen gegenüber der Hervorhebung des Neuen, des Kreisartigen und der Unwiederbringlichkeit gegenüber dem Fortschritt in die Zukunft, der Affektlosigkeit gegenüber dem Rausch neue Resonanz. Obgleich die Dichter der sogenannten »inneren Emigration«, zum Beispiel Werner Bergengruen und Rudolf Hagelstange, weder Bennis artistisches Können hatten noch seine spezifische Hervorhebung der Statik teilten, kann man gemeinsame Momente erkennen, etwa die Betonung der Stille und der Affektlosigkeit, der Dauer und des Unvergänglichen. Ohne Reflexion über eine andere Sphäre ist die Kritik der Gegenwart unmöglich.

Allerdings ist Bennis Kritik nicht unproblematisch. Der von ihm postulierte Weise, der der Welt gegenüber indifferent bleibt, ist zwar gegen Mitläufertum gefeit, kann aber den Unterschied zwischen gerechtem und ungerechtem Handeln nicht erkennen, da er gegenüber beiden unempfindlich sein will. Wie die Kyniker der griechischen und römischen Welt kann Benn als Autor nur zuschauen, während die Politiker die ja ohnehin nur vergängliche Welt zerstören. Bennis Bejahung der Statik verspricht eine rein dichterische Transzendenz der Desorientierung. Auch die Nationalsozialisten haben eine Transzendenz der Desorientierung versprochen. Daher ist es nicht überraschend, dass Benn durch die Nationalsozialisten verleitet werden konnte. Alle ethischen und politischen Positionen können ästhetisiert werden, wenn sich die Ästhetik in einer rein formellen Sphäre bewegt. Der nationalsozialistische Benn sah, mit Stefan George, »Zucht oder Ordnung oder Disziplin« als Synonyme für »Form« (SW IV, 108). Da Benn keine metaphysisch oder religiös begründete normative ethische Denkweise anerkennen wollte, erlaubte ihm die formelle Transzendenz des Chaos sowohl seine dezisionistische Ummarmung der Nationalsozialisten als auch seine spätere Kritik im Namen der Kunst.

Literatur

Döring, Jörg; Schütz, Erhard: Benn als Reporter. Siegen 2007. – Fichte, Johann Gottlieb: Sämtliche Werke. Hg. von I. H. Fichte. Bd. 6: Populärphilosophische Schriften. Berlin 1845. – Grünbein, Durs: Elegien für einen Irrtum. In: Benn, Gottfried: Statische Gedichte. Stuttgart 2011, 7–34. – Hanna, Christian M.: »Die wenigen, die was davon erkannt«. Würzburg 2011. – Heine, Heinrich: Sämtliche Schriften. Hg. von Klaus Briegleb. Bd. 3: Schriften 1822–1831. München 1976. – Koch, Manfred: Schattenspiele am Ende der Geschichte. In: Butzer, Günter; Jacob, Joachim (Hg.): Berührungen. München 2012, 305–322. – Meyer, Theo: Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei G. B. Köln 1971. – Raabe, Paul: G. B. und der Arche Verlag. In: Benn, Gottfried: Statische Gedichte. Zürich 2006, 83–127. – Reents, Friederike: G. B.s metahistorische Gedichte. In: Detering, Heinrich; Trilcke, Peer (Hg.): Geschichtsliteratur. Bd. 2. Göttingen 2013, 962–982. – Reininger, Anton: »Die Leere und das gezeichnete Ich«. Firenze 1989. – Roche, Mark W.: G. B.'s Static Poetry. Chapel Hill 1991. – Ders.: Christ as the Lost I. In: Religion & Literature 34 (2002), H. 3, 27–56. – Rosenberg, Alfred: Der Mythos des 20. Jahrhunderts. München 1943. – Steinhagen, Harald: Die Statischen Gedichte von G. B. Stuttgart 1969. – Vahland, Joachim: Sind die »Statischen Gedichte« statische Gedichte? In: Hillebrand, Bruno (Hg.): G. B. Darmstadt 1979, 350–366. – Willems, Gottfried: Großstadt- und Bewußtseinspoesie. Tübingen 1981.

Mark W. Roche

4.21 »Trunkene Flut« (1949)

Der Auswahlband *Trunkene Flut* (1949, 2. um fünf Gedichte erweiterte Auflage 1952) enthält Gedichte von 1912 bis 1935. Die Überlegungen Bennis zur Titelfrage und inhaltlichen Füllung des Bandes lassen sich aus den Briefen an F. W. Oelze zwischen März und Oktober 1949 rekonstruieren, außerdem aus den Briefen an den Limes Verlag (Max Niedermayer und Marguerite Schlüter) zwischen Mai und Oktober 1949. Als Titel erwogen wurden auch *Das späte Ich* und *Der Sänger*; die Entscheidung fiel zugunsten von *Trunkene Flut* (vgl. BrOe II/1, 201, 203), obwohl Benn diesen Titel selbst als »romantisch u. sentimental« einschätzte (ebd., 248). Auswahl und Reihenfolge der schließlich 61 Einzelgedichte und acht Texte aus dem Oratorium *Das Unaufhörliche* umfassenden Sammlung wurden bis zum Beginn der Drucklegung erörtert. Benn war skeptisch, ob die Sammlung wirklich in die veränderte geistige Situation passte (vgl. ebd., 231), zeigte sich aber dann doch einverstanden mit dem mehr als 100 Seiten umfassenden Band. Die erste Strophe von *Epilog 1949* (SW I, 321–323) weist auf das Titelgedicht *Trunkene Flut* aus dem Jahr 1927, der Name des fünf-