

DIETRICH HARTH

Kulturpessimismus. Artistik als Oppositionsprogramm

»Was heißt Pessimismus, wenn
alles so klar zutage liegt?«¹

I.

Gottfried Benns Gesellschafts- und Geschichtspessimismus, so schrieb Mitte der achtziger Jahre der Schriftsteller und Benn-Interpret Dieter Wellershoff, sei aktueller denn je.² Zur Begründung verwies er auf den Rückzug der jüngeren Generation aus einer funktionalistisch deformierten Öffentlichkeit und auf den Wunsch vieler, die fortschreitende Desorientierung durch jene Art »summarischen Überblickens« zu kompensieren, die Benn zu einem Formprinzip seiner späten Prosa erhoben hatte.³ Mag sein, daß Wellershoffs Vermutungen etwas zeitdiagnostisch Richtiges treffen, dem Selbstverständnis Gottfried Benns hätten sie nicht entsprochen. In einem Rundfunkvortrag aus dem Jahre 1955, dessen vom Auftraggeber vorgeschriebene Frage »Soll die Dichtung das Leben bessern?« der Schriftsteller lächerlich machte, hieß es apodiktisch: »Kunst ist nicht Kultur, Kunst hat eine Seite nach der Bildung, der Erziehung, der Kultur, aber nur, weil sie eben das alles nicht ist, sondern das andere, eben Kunst.«⁴ Eine Behauptung, die Trost, Rat oder Bestätigung durch Kunst und Dichtung verneint, auch wenn der Rat- oder Trostsuchende nur danach verlangt, im Kunstwerk eine Stimmung oder Gesinnung trefflich dargestellt zu finden, der er selbst nur unvollkommen Ausdruck zu geben vermag. Benns »Nein!« auf die Frage, ob Dichtung das Leben bessern soll, wollte nicht nur diejenigen provozieren, die – etwa in der Rolle professioneller Erzieher – von der Kunst ›Lebenshilfe‹ erwarteten. Die These, Kunst sei etwas anderes als Kultur, widerspricht der gewöhnlichen kulturwissenschaftlichen Redeweise; schon deshalb lohnt es sich, ihr auf den Grund zu gehen.

Nicht nur die Anthropologie rechnet die ästhetischen Künste wie selbstverständlich den kulturellen Institutionen zu. Auch Benn selbst hat sich immer wieder anthropologischer Argumente bedient, um allgemeinen historischen und soziologischen Erklärungsmustern die Stirn bieten zu können. Doch unter Kunst verstand er mehr und zugleich weniger als eine Einrichtung funktioneller Art. Sie ist »das andere«, die oppositionelle Existenzform par excellence: »Wer dichtet«, heißt es im Rundfunkvortrag von 1955, »steht doch gegen die ganze

Welt.«⁵ Diese zugespitzte Definition der Künstlerrolle bezeichnet ziemlich genau, worin sich die Kunst à la Benn von Kultur unterscheidet. »Kultur« – das ist Bildung, etwas, das sich konservieren und verwalten läßt, um im Prozeß der Vergesellschaftung nützlich zu werden. »Kunst« hingegen ist Widerstand, allenfalls Parteinahme für den nutzlosen ästhetischen Schein, gegründet auf eine heroische Einsamkeitshaltung, eine Haltung indes, die den, der sie so beredt zur Schau stellte, zwanzig Jahre zuvor nicht vor einer kurzsichtigen, opportunistischen Anpassung an die NS-Propaganda bewahren konnte.

Hier soll jedoch nicht nach der Verführbarkeit einer heroischen Lebenshaltung durch den Totalitarismus gefragt werden. Es geht mir nicht um Benns lebensgeschichtliche Umstände, sondern um die Begründung jenes ästhetischen Absolutismus, den er mit geradezu schmerzhaftem Insistieren in seinen politisch unabhängigen Veröffentlichungen zur Sprache brachte. Selbst in diesem idiosynkratischen Zug meldet sich noch etwas Zeittypisches, etwas, das den Kern intellektualistischer Avantgardekunst berührt. In der Künstlerbiographie, die sich im Falle Benns als »Doppelleben« zu erkennen gab, gehen das Typische und das Individuelle nicht weniger durcheinander als im bürgerlichen Leben. Wer hier unbefangen, also unpoetisch über sich selbst spricht, tut das für gewöhnlich nicht mit der Absicht, sauber zwischen banal und sublim zu trennen. Im ästhetischen Text hingegen, den der Künstler im Kampf mit der Banalität hervorbringt, ist das meist anders. Hier erscheinen die besonderen Züge in der prismatischen Brechung jenes ästhetisch Allgemeinen, das es erlaubt, den Namen des Einzeldings als Exemplifizierung eines umfassenden Sinnes, beispielsweise der Trauer über die Endlichkeit des Daseins, zu lesen.

Es gehört zur Eigenart von Benns prosaischer Schreibweise, solche säuberlichen Unterscheidungen zu verwerfen. In seinen Texten liegen Banales und Erhabenes, liegen Schmock und Poesie häufig unmittelbar nebeneinander: »Immer blaut etwas herab, zum Beispiel der Kalbsbraten, den doch jeder kennt. Jäh tritt er an einem Stammtisch auf . . .«⁶ In solchen selbstironischen Formulierungen ist weder die Perspektive des Sprechenden mit einem bestimmten, weltanschaulich gefestigten Standpunkt zu identifizieren, noch fällt der Stil mit einem streng durchgehaltenen Genre oder Fiktionsmuster zusammen. Bestimmend für diese Art Ironie ist eher ein spielerisches Wechseln zwischen verschiedenen Ebenen sowohl der Fiktion als auch der Stilisierung. Und das gilt nicht nur für die Prosatexte, die vom Autor und seinen Interpreten als poetische (fiktionale) eingestuft werden, sondern das gilt auch für Vortrag, Essay und Programm, in deren Diskurs plötzlich ein poetischer Rhythmus erklingen kann: »Ekstase, süße, die ihm die Ferne bringt; Stimme, ganz dunkle, die von der Frühe singt . . .«⁷ Angesichts solcher Mischungen ist es schwierig, in Benns

Prosa-Werk scharf zwischen den festen begrifflichen Konturen einer ästhetischen Theorie einerseits und den Ausdrucksformen der ästhetischen Rede andererseits zu unterscheiden. »Bilden und Entgleiten«⁸ – es ist naheliegend, diese von Benn für die Arbeit des Geistes geprägte Ambivalenz-Formel auf seine eigene Schreibweise anzuwenden.

2.

Es ist typisch für Benns Denkstil, die Wurzeln des modernen Pessimismus in der Antike zu suchen. Wie jede verneinende Kraft, so sei auch der Pessimismus Schopenhauers und Nietzsches uralte und offenbar nicht nur philosophischer, sondern auch kultischer Herkunft.⁹ Jedenfalls behauptet Benn in einem »Pessimismus« überschriebenen kurzen Text von 1943, ohne die weltverneinende Haltung der Asketen sei das »Abendland« – er nennt hier bezeichnenderweise die symbolischen Diskurse von Religion, Literatur und Philosophie – nicht existent, und doch sei der Pessimismus kein »christliches Motiv«.

Auf die Widersprüche in dieser Argumentation, die sich auch an anderen Stellen finden, will ich hier nicht eingehen. Manches wirkt wie bewußte Willkür, manches wie ein zusammengewürfelter Zitatenauszug aus Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* (bes. Kap. 44–46) und aus irgendwelchen Enzyklopädien, z. B. Fritz Mauthners *Wörterbuch der Philosophie*.¹⁰ Interessanter ist die Frage, wie Benn den Begründungszusammenhang zwischen Pessimismus und Kreativität begreift, den er manchmal mit ominös klingenden Formulierungen illuminiert: »Was die weiße Rasse angeht, so weiß ich nicht, ob ihr Leben Glück ist, aber jedenfalls ihr Denken ist pessimistisch. Der Pessimismus ist das Element ihres Schöpferischen. Wir leben allerdings in einer Epoche, in der er als entartet gilt.«¹¹

Zweifellos ist der letzte Satz angesichts des grassierenden Totalitarismus als Kritik an der Unterdrückung der Avantgardekunst durch die Nationalsozialisten zu verstehen. Schon die Parteinahme für Pessimismus und Weltverneinung bedeutete Opposition gegen den staatlich verordneten »Kraft-durch-Freude«-Wahn. Aber die Anziehungskraft des Pessimismus für Benn hing nicht von den aktuellen Ereignissen ab, die sie gleichwohl verstärken mochten; sie war vielmehr in der Argumentation begründet, die er in Schopenhauers Schriften gefunden und seiner eigenen unsystematischen Denkart assimiliert hatte. Der Philosoph unterschied zwischen einer (ersten) Welt des Begehrens, deren Motor der Wille ist, und einer (zweiten) Welt als Erscheinungsform, in deren Anschauung sich der reine Intellekt vom Willen emanzipiert. Da jedes Handeln als

Ausdruck des Willens von einem Leiden bzw. Erleiden – dem Mangel des Nicht-Habens – ausgeht, bleibt die Domäne des Willens, das Leben, im Schatten negativer Bestimmungen. Glück kann demnach nichts anderes sein als momentane Abwesenheit von Schmerzen und Not. In diesem Kontext verlangt der Pessimismus, soll er den Eudämonismus bedürfnisloser Anschauung verkörpern, nach einer metaphysischen Begründung. Schopenhauer gibt diese, indem er die Erfahrungen des Leidens – Elend, Betrug, Verfolgung, Rache, Schuld usw. – nicht vor das Gericht einer moralischen Vernunft zitiert, sondern auf den allgemeinen Weltwillen als das Gesetz allen Lebens zurückführt. »Daß es in der Welt sinnlos und ungerecht zugeht«, so kommentiert Georg Simmel diese Philosophie, »ist selbst nichts Sinnloses und Ungerechtes, sondern ist der logisch unvermeidliche Ausdruck ihres Willenscharakters.«¹² Nur in der Vorstellung, die mit Hilfe des autonomen Intellekts ein Anschauungsbild der Welt erzeugt, kann sich der Mensch von der Fron des Willens befreien. Der Egoismus des Haben-Wollens kommt hier zur kontemplativen Ruhe, das begehrende Ich geht selbstvergessen in dem Bild auf, das sich seine Vorstellung von der Welt macht.

Benns Gegenüberstellung von Leben und Denken zitiert diesen philosophischen Kontext. Das Denken ist pessimistisch, weil es den Willenscharakter der Welt verneint, und es verneint damit nicht nur das historisch-gesellschaftliche, sondern zugleich das biologische Leben: »Am Anfang [der asiatischen und europäischen Kulturen] steht eine Form des Pessimismus, der jede geschichtliche Arbeit verneint, den Staat, jede Gemeinschaft – ein *existentieller* Pessimismus mit erklärter Richtung auf Keimzerstörung.«¹³ Der »existentielle Pessimismus« verdankt seinen Namen der Negation des Wollens in allen seinen Spielarten, also auch der biologischen Fortpflanzungslust und Existenzgarantie. Die Rettung – wenn es denn eine ist – liegt für Schopenhauer wie für Benn in der ästhetischen Anschauung der Welt.

Doch Benn wäre kein Künstler, wenn er sich mit der Anschauung zufriedengegeben hätte. Sein Programm ist das Gestalten und Bilden der im Innern erlebten und angeschauten Welt, ihr – ein Schlüsselwort dieses Programms – *artistischer Ausdruck*. Aber es ist nicht die Bejahung der seienden Welt, sondern der eudämonistische Pessimismus Schopenhauers, den der Dichter zum Antriebsmoment einer neuen, im Kampf zwischen Optimismus und Pessimismus siegreichen, ästhetisch geschaffenen Welt erklärt: »Der Sieg [...] kann nur im Zeichen des Pessimismus erfolgen, nur die Verneinung wird jene neue Welt mit erschaffen helfen, zu der nicht nur der Mensch, sondern nicht weniger die Natur selbst drängt, in der sie ihre Verwandlung fühlt: *die Ausdruckswelt*.«¹⁴

Der Pessimismus, den Benn an anderer Stelle »Nihilismus« nennt¹⁵, soll den

Grund für eine »neue Welt« legen, die nicht nur der Mensch, sondern auch die Natur will. Das erscheint auf den ersten Blick ungereimt, da es in Widerspruch zu der für den Pessimismus konstitutiven Verneinung des Willens und der empirischen Wirklichkeit steht. Die »neue Welt« ist indes als eine zweite Wirklichkeit von der ersten kategorial unterschieden: sie ist abhängig von dem Geist, der sie schuf, ohne jedoch der Willkür zu verfallen. Ihre Absolutheit im Verhältnis zur Kontingenz der willkürlichen Ereignisse und Typisierungen – Benn spricht hier in einem Atemzug kritisch von Nationalismus, Rassismus und von Geschichte – beruht auf dem anthropologischen Prinzip, den menschlichen Geist in die natürlich gegebene Materie quasi einzubilden, ihn dort, den Stoff aktiv gestaltend, in reinen Formen zu verkörpern. »Ausdruckswelt«, das ist die neue, die »aus Hirnrinde« geschaffene Wirklichkeit, die in der Gestalt der Kunst dem an den Zufall geketteten Handlungswillen in völliger Autonomie gegenübertritt: »Es handelt sich also [bei der Bestimmung der Ausdruckswelt] um das anthropologische Gesetz, das uns bestimmte, eine antinaturalistische Natur zur Geltung zu bringen, eine Wirklichkeit aus Hirnrinde zu erschaffen, ein provoziertes Leben aus Traum und Reiz und Stoff in Ansätzen und Vollendung zu erleben.«¹⁶

Ein *pro-voiziertes* Leben, das ist – im Gegensatz zum providentiellen Bios – das von der inneren Stimme *hervor-gerufene*, eben das in symbolischen Formen zum Ausdruck gebrachte andere Leben. Benns Hinweis auf den zerebralen Kortex bindet die Ausdruckswelt an genetische, d. h. an natürliche Voraussetzungen. Er hätte sich dafür auf die Hirnphysiologie berufen können, die damals wie heute im Kortex den Sitz der schöpferischen Assoziations-, Vorstellungs- und Imaginationskraft ausgemacht hat.¹⁷ Was der Mensch der Natur verdankt, ist indessen nicht an deren Kausalstruktur gebunden. Das »anthropologische Gesetz« enthält vielmehr die Garantie, frei über die Natur verfügen, ihre Materie nach Maßgabe geistiger Entwürfe in Artefakte – wie Benn sagt – »verwandeln« zu können.

Diese Ausdeutung der »Philosophie der *Ausdruckswelt*«¹⁸ rückt Benns »existentiellen Pessimismus« an den Ausgangspunkt jeder kulturellen Arbeit – wäre da nicht die eingangs zitierte harte Unterscheidung zwischen Kunst und Kultur. Denn die Verneinung des biologischen, auf den schieren Begehrungswillen gestützten Lebens ist Grund und Bedingung jener kulturellen Artefakte, die der menschliche Geist hervorbringt, um sich anschauend in sie zu versenken. (Am Rande ist zu bemerken, daß Benn diesen kreativen Pessimismus keineswegs der »weißen Rasse« vorbehält. Seine Ursprungslandschaft ist vielmehr Indien, sein erstes Programm – und hier folgt Benn zum wiederholten Mal Schopenhauer – der Buddhismus.¹⁹)

»Philosophie der *Ausdruckswelt*« – es könnte mit Schopenhauer auch heißen: Philosophie der zweiten Welt, oder – mit Popper und Eccles – der zweiten Welt (der Bewußtseinsprozesse) und zugleich dritten Welt (der kulturellen Artefakte).²⁰ Benns »Philosophie« bleibt in sich widersprüchlich, im Grunde will sie das nicht sein, was ihr Name bezeichnet. Was sie Schopenhauers Denken schuldet, hat der Dichter verschwiegen oder verschleiert. Nietzsches Sinn für Artistik, so scheint es, lag ihm näher; für Schopenhauer war das kein Thema. Ein Grund dafür ist wahrscheinlich in der Überzeugung zu suchen, daß sich die Kunst nicht vor der systemischen Vernunft zu rechtfertigen habe. Benn genügt das metaphorische Spiel mit theoretischen Konstruktionen, ohne zwischen Natur- und Kulturwissenschaft, zwischen begrifflichem Diskurs und bildlicher Rede streng zu unterscheiden. Deshalb kann er sich auch die Freiheit nehmen, die »Ausdruckswelt« noch einmal – ein Jahr nach ihrer ersten Definition – als mittlere in das »Niemandland« zwischen eine geschichtliche und eine nihilistische Welt zu rücken und ihr dennoch den höchsten Wirklichkeitsgrad zuzusprechen: »An Realität ist sie das Konkreteste; in der Kunst, zum Beispiel, muß man immer da sein, sofort, ohne Einleitung, ohne Erklärungen, ohne Vorworte: ansetzen und da sein, – reine Existenz.«²¹ Ohne Ableitung, ohne Vorgeschichte da zu sein, das ist Mimesis an die genetische Kraft der Natur, ein metaphysisches Argument.

Tatsächlich formulierte Benn ein »allgemeines Gesetz« der Kunst, dessen Modell er in der Natur – freilich in deren wissenschaftlicher Beschreibung – vorgefunden hatte: »das Gesetz eines Aufbaues des Seins vom Formalen aus.«²² Die Formbildung oder Anordnung materieller Elemente sei, so heißt es da, »die dem körperlichen wie dem Ausdrucks-Wachstum gemeinsame Methode«. Auch die Kunst beansprucht also Wirklichkeit, Existenz, und ihre Verfahren lassen sich in Analogie zu den synthetischen Prozessen des organischen Lebens begreifen. Aber es handelt sich nicht mehr um jene Nachahmung der Naturprinzipien, die seit dem 18. Jahrhundert die Diskussionen über die Bedingungen der ästhetischen Produktion beherrschte. Benn folgt, ohne sich das bewußt zu machen, der naturwissenschaftlichen Experimentalmethode, nicht dem angenommenen Naturprozeß an und für sich: »erst einen technischen Mittelpunkt bilden, dann Zuordnung der einzelnen Zellen zu ihm, davon hängt ihr weiteres Schicksal ab, Größe, Inhalt, Ziel. [...] Das Verfahren: Teilzentren bilden, gruppieren, und wiederauflösen...«²³ Diese Abhängigkeit von der analytisch-synthetischen Methode bezeichnet den Bruch in Benns »Metaphysik«. Mit der Methode selbst hat er vielleicht am kühnsten in *Roman des Phänotyp* experimentiert.

In der Betonung des formbezogenen Aufbaus der Welt aus Denkvorausset-

zungen gründet eines der Kriterien, die den Prozeß des Kunstschaffens von dem der kulturellen Arbeit unterscheiden. Der Kulturbegriff im weitesten Sinne bezieht sich auf eine nicht nur vom Geist, sondern auch vom Willen gelenkte Form der Naturbearbeitung und -aneignung, die letzten Endes der physischen Lebenserhaltung dient. Auch in der Bedeutung des kulturellen Lernens (Bildung) steht er noch im Dienst praktischer Interessen. Kunst aber soll, davon war Benn vor allem nach seiner bald widerrufenen Unterwerfung unter die NS-Propaganda fest überzeugt, niemals dienen. Schopenhauer hatte das »Absondern der Form von der Materie« noch in den Dienst der philosophischen Ideenerkenntnis gestellt.²⁴ Benn, der Schopenhauers formtheoretische Begründung der Ästhetik durchaus teilte, wollte von der Ideenlehre nichts mehr wissen. Das ästhetische Absolute lag für ihn – wie für Schopenhauer in der Musik – im vollständigen Vergessen aller zweckbestimmten, partikularen, kontingenten Willensstrebungen und physischen Lebensbedingungen, kurz: in Konzeption und Geburt der »Ausdruckswelt« auf der Grundlage »formen-sichernden Denkens«. »Konkretheit« und »Realität« der Ausdruckswelt sind, wenn man den theoretischen Gehalt von Benns Aussagen beim Wort nehmen darf, die Prädikate einer formalen Synthesisleistung.

Hier nun ist irritierend, daß Benn das Denken der Naturwissenschaft ausdrücklich in die »Philosophie der Ausdruckswelt« einbezogen hat. In einem »Physik« überschriebenen Essay aus dem Jahre 1943 betrachtet er diese Wissenschaft als das Paradigma für die Überwindung der Naturträgheit durch den menschlichen Geist: »einst war wohl Gott der Schöpfer der Welten, [...] aber seit einiger Zeit treiben die Gehirne die Erde weiter und die Entwicklung der Welt nimmt ihren Weg durch die menschlichen Begriffe.«²⁵ Benn ist weit davon entfernt, das zu bedauern. Im Gegenteil, die Erfolge wissenschaftlichen Denkens gehören für ihn zu den unwidersprochenen Triumphen der zweiten, der Ausdrucks-Welt. Denn hier zeigt sich die lebensverneinende Haltung des Pessimismus auf geradezu meßbare Weise in ihrer zugleich zerstörerischen und produktiven Gestalt: »Der formenbildende Geist ist bestimmt in der Lage, an einem Prozeß, der die Materie auflöst, mitzuwirken. Das »Endgültig Reale« sandte ihn in einer späten Schöpfungsstunde hervor, um sich mit ihm zu befruchten und zu zerstören.«²⁶

Bilden und Entgleiten, Befruchten und Zerstören, Lösen und Fügen – das sind mit Benns Worten die komplementären Prozesse der schöpferischen Existenz: »Die Materialisierung der Strahlung und die Zerstrahlung der Materie. Die Natur geht über in eine Verflechtung von Begriffen und Symbolen und diese erzeugen wiederum Materie und Natur.«²⁷ Der letzte Satz formuliert den ästhetischen Glauben an jene verwandelnde und garantierende Macht der

Sprache, die auch für die Sprache der Dichtung in Anspruch genommen wird: »Worte, dicht von Sachverhalten, [...] Worte, real wie Lebewesen.«²⁸ Daß Benn hier nicht zwischen den Funktionen der wissenschaftlichen und der metaphorischen Rede unterscheidet, ist verwunderlich. Vielleicht hat das aber Methode, so wie er auch im Sprachgebrauch zwischen »Wort« und »Begriff« keinen Unterschied machte.

So drängt sich die Frage auf, worin die besondere Stellung der ästhetischen im Verhältnis zur wissenschaftlichen Produktion innerhalb der »Philosophie der Ausdruckswelt« begründet ist. Vielleicht lag Benn gar nichts an einer solchen Besonderheit. Schließlich hat er in seiner Person beide Rollen, die des wissenschaftlich Geschulten und die des Poeten, vereinigt. Und doch gibt es einen auffälligen Unterschied in der Existenz des Dichters, wird diese mit dem ans Rad des Brotberufs gefesselten Alltagsdasein verglichen.

3.

1930, im Erscheinungsjahr des Essays *Zur Problematik des Dichterischen*, antwortete Benn auf eine Rundfrage der Dichterakademie nach den Lebensbedingungen des Schriftstellers: »Nur wer mit seinem Glück, mit seiner Physis, mit seinem Leben zahlt, kann in einer Zeit, in der die Banken Hügel versetzen und vor den Trusts die Berge weichen, halten und glauben machen, was sich aus den Wassern rang, als das Unaufhörliche sein Spiel begann, jenes eine Wort, in dessen Namen alles erkämpft wurde, Größe des Menschen und Größe des Werks; und das allein Sendung, Legitimation und Schicksal des Dichters umschreibt, das Wort: das Reich ist nicht von dieser Welt.«²⁹ Nicht der Gegensatz Größe–Geld ist an dieser Behauptung interessant, sondern der biblische Hinweis auf das Leiden, das der Dichter um eines außerweltlichen Reiches willen auf sich zu nehmen hat. Das weckt Erinnerungen an den romantischen Künstler als nackten, von Gott und der Welt verlassenem, diese nur zum Schein erlösenden Heiligen. Tatsächlich beschwor Benn nicht selten die Formel, Kunst habe die Religion abgelöst, so daß sich der Verdacht aufdrängt, Künstler und Dichter seien als säkulare Heilstifter wohl doch auf irgendeine geheimnisvolle Weise an der Verbesserung des Daseins beteiligt.

Der Preis, den Benn für den Dichterberuf verlangt, Aufgabe des Glücks und Hingabe des Lebens, ist der Preis, der für den Eintritt in die ›andere‹, in die ästhetische Welt zu zahlen ist. Das heißt aber: von ihr führt kein Weg in die Welt der gewöhnlichen Zwecke. Von künstlerischer Heilstiftung in ›dieser‹ Welt kann also keine Rede sein. Und doch beansprucht die Dichtereexistenz, die Benn

in den dreißiger Jahren entwarf, »Heiligkeit« im Sinne jener Abgrenzung von einem negativ besetzten Profanen, die Roger Caillois wenig später in *L'homme et le sacré* beschrieben hat.³⁰ Das Heilige ist der historischen Zeit und der Kritik entrückt, es ist gefährlich und gefährdet, weil es unmittelbar ans Chaos rührt, aber eben deshalb auch ein Zauber gegen das Chaos, weil es dieses mit Hilfe magischer Formeln zu bannen vermag. Natürlich ist für Benn der Dichter kein Heiliger im Rahmen eines institutionalisierten Kultus. Der moderne Dichter partizipiert nicht mehr am Geheimnis der Natur oder an der mystischen Gemeinschaft der Initiierten wie der Heilige oder Schamane: »Es gibt nur den Einsamen und seine Bilder, seit kein Manitu mehr zum Clan erlöst.«³¹ Seine Stellung ist paradox: Er hat unter der fortgeschrittenen ökonomischen und sozialen Zweckrationalität in dieser Welt zu leiden und muß sich abkapseln, um ihr eine ästhetische Welt entgegensetzen zu können, in der die Anschauung jedes partikulare Begehren überwindet.

Daß der Dichter nicht wie der Heilige oder Schamane eine gläubige und zugleich profane *Gemeinschaft* – einen »Clan« – stiften kann, das darf ihn nicht hindern, sein »Ich«, wie Benn schreibt, »archaisch zu erweitern«, um einer besonderen, nämlich ästhetischen Weise der »Totalisation« zur Geburt zu verhelfen.³² Was das heißt, ist nicht leicht nachzuvollziehen. Die Theorie gleicht an dieser Stelle – der Autor verschweigt es nicht – einem »Schritt ins Dunkle«. Das ist mit bewußter Zweideutigkeit gesagt, denn dunkel ist der Grund dieser Theorie allemal: »der Körper ist es mit seinem der Willkür entzogenen Terrain [...]. Von weither liegt in ihm ein Traum, ein Tier, von weither ist er mit Mysterien beladen, von jenen frühen Völkern her, die noch die Urzeit, den Ursprung in sich trugen, mit ihrem uns so völlig fremden Weltgefühl, ihren rätselhaften Erfahrungen aus vorbewußten Sphären, in deren Körpern das Innenbewußtsein noch labil, die Konstruktionskräfte des Organismus noch frei [...] waren.«³³

Die Schwierigkeit, die Begriffe wie »Ich« und »Körper« auf den ersten Blick zwiespältig auseinanderhält, liegt in der gewöhnlichen Zuordnung: hier Selbstbewußtsein, dort physische Existenz. Zwar ist das Selbstbewußtsein durch leibliche Erfahrungen vermittelt. Doch gilt in der philosophischen Tradition, daß das Ich ein Wissen von sich haben muß, um als selbst-bewußtes zu existieren, und dieses Wissen ist spätestens seit Descartes *res cogitans*. Für Benn ist diese Tradition nicht verbindlich, vermutlich hat er sie gar nicht studiert. Schon der Titel seiner Poetik widerspricht jeder Konvention: »hyperämische Theorie des Dichterischen.«³⁴ Das signalisiert nicht nur eine Theorie über physiologische Grundlagen des Dichtens, sondern auch eine Theorie mit physiologischen Eigenschaften. Aber auch hier ist nicht Terminologie im Spiel,

sondern Metaphorik. »Es gibt nur den Einsamen und seine Bilder« – dieser Satz beschreibt ein autopoietisches Verfahren, das sich bewußt über die Grenzen zwischen den Diskursen hinwegsetzt. Auf die »hyperämische Theorie des Dichterischen« angewendet heißt das: Diese »Theorie« ist so metaphorisch wie das, worüber sie spricht. Worüber sie spricht, das ist z.B. das Verhältnis zwischen »Ich« und »Körper«. Der Körper aber erscheint in Benns metaphorisierendem Blick als die »Hieroglyphe« für jene Operationen, die unter die schon erwähnte Formel »Bilden und Entgleiten« fallen: »Alles *gestaltet sich* aus seiner Hieroglyphe: Stil und Erkenntnis, *alles gibt* er: Tod und Lust.«³⁵

Als symbolische Form ist der »Körper« mehr als nur ein mehr oder weniger gut durchbluteter Organismus. Er wird lesbar, und was er an Chiffren dem anthropologisch eingestellten Blick des Dichters enthüllt, das ist von mythischer Qualität: Traum, Mysterium, Rätsel, Vorbewußtes, Ahnung, Ursprung, Hyperämie der Schöpfung. Der chiffrenbildende Blick verengt sich im Kontext der produktiven, der »sphingoiden« Lust, die wohl als doppelgestaltige auf die Einheit von dionysischem und apollinischem Trieb verweist, auf das phallische Organ, das als Teil des (männlichen) »Körpers« an dessen Symbolqualität partizipiert. Benn spricht in diesem Kontext – die unfreiwillige Komik nicht scheuend – gern von »Schwellungen«, »Wallungen«. Mag sein, daß ihn, der in der Gestalt – im Körper – des Einzelworts kreative Impulse suchte, hier auch der Gleichklang der Silben (Phallus, Wallung) verführt hat. Wichtiger erscheint mir seine bewußte Verdrehung der »Transzendenz« in den Bereich der sexuell erregten Lust. In diesem Zustand drängt der Körper nach Vereinigung, er muß seine Grenzen (die Schwellen) überschreiten, um Befriedigung zu finden, eine Befriedigung, die Benn mit dem Akt der Schöpfung identifiziert: »Schwellungscharakter der Schöpfung [. . .]: in ihm schuf sie ihre Korrelate und fordert in den Räuschen nach Gestalt.«

Wenn die hyperämische Poetik die Metapher des Phallischen selbst wirklich ernst meint, so verweist sie die Erzeugung der ästhetischen Gebilde an Zustände der physischen und psychischen Übererregung, an Ekstase und Rausch, wie es bei Benn häufig heißt. »Bilden und Entgleiten« wirken vor diesem Hintergrund wie gleichzeitige, ja einander bedingende Aktivitäten, denn Ekstase bezeichnet das Ausschichtreten des Ich, das in ästhetischer Perspektive als eine Form der Selbstgestaltung, der Selbstvergegenständlichung interpretiert werden kann. Mit aller Vorsicht läßt sich diese Theorie vielleicht in folgendem Satz zusammenfassen: Das Ich überschreitet seine Grenzen, indem es sich in seinen Gestaltungen, denen eine physiologische Motorik (hyperämischer Prozeß) zugrunde liegt, als *Phainomenon*, als symbolische Form begegnet. Zusammen mit der Erscheinungswelt, die das Ich erzeugt, bringt es sich selbst hervor. Aber

es überwindet in diesem Akt auch die Differenz zwischen Ich und Welt, es geht in der Schopenhauerschen Selbstvergessenheit, in der Hingabe an das ästhetische Objekt völlig auf. In zahlreichen Wendungen sprechen Benns Texte von früh an diese Erfahrung der Autopoiesis – der Selbsterzeugung – aus: 1913 – »es geschieht alles nur in meinem Gehirn«; 1943 – »seit im aufrechten Gang ein Sterblicher zum Anschauen von sich selber gelangte, sich selbst bedeutet und dachte und innerlich in sich gekehrt sein eigenes Wesen an sich selber zurückgab in Äußerungen und Werken«.³⁶

Wenn es keine Differenz zwischen »Ich« und »Ausdruckswelt« gibt, sondern die Ausdruckswelt als Form der Entäußerung, genauer: der Verkörperung des Ich anzusehen ist, dann wird die Frage nach dem Selbstbewußtsein des Ich überflüssig. Das Subjekt löst sich gleichsam nach zwei Seiten in ein Allgemeines auf: auf der Seite der körperlichen Existenz in einen biologischen Lebensbegriff und auf der Seite der Welterzeugung in mythische Gestalten. Tatsächlich hat Benn diese Auflösung – er nennt sie auch »Zerlösung« – der Subjektivität dort im Blick, wo er das »Ich« in der Archaik, in der Lyrik, in der Moderne, aber auch im klinischen Sinne zum Thema macht. Das antimythische Wissen als Grund des seiner selbst bewußten Ich interessiert ihn hier weit weniger als die Erscheinungen der Anomie (»Zerlösung«), die er in der psychiatrischen Literatur über Hypnose vor allem aus der Schule von Nancy (A. A. Liébault, H. Bernheim) studiert hatte. »Ich begann«, so schreibt er in den zwanziger Jahren über diese Studien, »das Ich zu erkennen als ein Gebilde, das mit einer Gewalt, gegen die die Schwerkraft der Hauch einer Schneeflocke war, zu einem Zustande strebte, in dem nichts mehr von dem, was die moderne Kultur als Geistesgabe bezeichnete, eine Rolle spielte, sondern in dem alles, was die Zivilisation unter Führung der Schulmedizin anrühlich gemacht hatte, als Nervenschwäche, Ermüdbarkeit, Psychasthenie, die tiefe, schrankenlose, mythenalte Fremdheit zurückgab zwischen dem Menschen und der Welt.«³⁷

Benn scheint mit dieser Bemerkung nicht nur eine Wendung gegen die Rationalität der Schulmedizin vollziehen zu wollen, sondern auch gegen den Dualismus von Ich und Welt, von Subjekt und Objekt. Aber sein Ziel ist nicht die bestimmte, methodisch disziplinierte Kritik an dieser Denkfigur. Er wertet um: Was die Schulmedizin als pathologisch bezeichnet, das wird für ihn zum Anzeichen der Befreiung; die von der rationalen Kultur errichteten Barrieren gegenüber dem Mythischen sieht er dort fallen, wo »das Ich« halluziniert.³⁸ Was aber ist dieses »Ich«, das sich in der Hieroglyphe des Lebens verkörpert und in einer autonomen »Ausdruckswelt« selbst erzeugt? Ist es die klinische Realität des Bewußtseins, das Objekt des medizinischen Blicks?

An der zitierten Stelle spricht Benn über das »lyrische Ich«, worunter er nicht

das Textpronomen, sondern das textproduzierende Subjekt versteht. Dieses »Gebilde« ist im wörtlichen Sinne literarisiert, eine Buchstabengeburt. In der fiktiven Rede *Das moderne Ich* (1920) gibt Benn einen verallgemeinernden Hinweis, dessen Rätselfülle eher fasziniert als erklärt:

[1] »Nun steht es da, dies Ich, Träger alles erlebten Inhaltes, allem erlebbaren Inhalt präformiert.

[2] Anfang und Ende, Echo und Rauchfang seiner selbst, Bewußtsein bis in die Falten, Apriori experimentell evakuiert, Kosmos, Pfauenrad diskursiver Eskapaden, Gott durch keine Nieswurz zu Geräusch lanciert;

[3] – Bewußtsein, fladenhaft, Affekte Zerebrismen: Bewußtsein bis zur Lichtscheu, Sexus inhärent;

[4] Bewußtsein, Fels mit des Königs Inschrift, krank von der Syntax mythischem Du, letzter großer Buchstabe: persisch, susisch, eleamitisch, drohend Gewalt unterworfenen Ebenen: Erbe und Ende und Achämenide.«³⁹

Das so charakterisierte »Ich« ist so wirr und doch auch so entzifferbar wie ein Palimpsest: Es ist Subjekt und zugleich Objekt des Erlebens [1], ein geschlossenes »System« (Echo seiner selbst), leere Setzung (Apriori evakuiert), sich selbst erzeugend als Ordnungs- (Kosmos) und Schöpfungsprinzip (Gott) [2]; Emotion und Intellekt sind in ihm zusammengeknetet [3], es ist unverrückbarer Träger der Schrift (Fels) und selbst schwer zu entzifferndes Schriftzeichen (Buchstabe), dessen Ursprung mit den Anfängen der frühen Hochkulturen in der Tigrisebene (Elam) zusammenhängt. Als Erbe und Achämenide umfaßt es alle Zeiten.

Auffallend an dieser Passage ist die analoge Bindung des »Ich« an das Schriftzeichen: der Körper eine »Hieroglyphe«, das Ich ein »Buchstabe«. In beiden Fällen sind es hierokratische Zeichen, denn auch das Ich umfaßt »Anfang und Ende« und ist als Meister über Alpha und Omega Repräsentant der ganzen Schöpfung, ja, eigentlich sogar deren Subjekt. Und doch sind Physis (Körper) und Geist (Ich) auch wieder unterschieden, da das hieroglyphische Zeichen einen gegenständlichen Bildanteil besitzt, während das Alphabet auf einer abstrakten, von jedem Bildinhalt entleerten Setzung beruht. Die Erscheinung des »Du« bestätigt die relative Abstraktheit des Ich im Verhältnis zum Körpersubstrat: Es ruft mit der Gegenstellung zum »Ich« jenen kognitiven Akt der differenzierenden Besonderung hervor, dem sofort die Logiken sowohl der Syntax als auch der Prädikation nachfolgen. Erst das Wort »Du« schafft *Personen* und damit das, was Benn abschätzig »das Soziologische« nennt.

Das reine Ichbewußtsein hingegen kennt keine Personen und keine Geschichten (= Geschehen) außer den selbsterzeugten: »Und da ich nie Personen sehe, sondern immer nur das Ich, und nie Geschehnisse, sondern immer nur das

Dasein (Da-sein), da ich keine Kunst kenne und keinen Glauben, keine Wissenschaft und keine Mythe, sondern immer nur die *Bewußtheit*, ewig sinnlos, ewig qualbestürmt, – so ist es im Grunde diese, gegen die ich mich wehre, mit der südlichen Zermalmung.«⁴⁰ Benn vertritt hier, so scheint es, eine solipsistische Position. Er verteidigt sie nicht, sondern betrachtet sie wie einen Zwang, den es zu brechen gilt. Das Seltsame dieser Konstruktion liegt in der Gegenüberstellung von reinem, »sinnlosem« Ichbewußtsein einerseits und aktivem, »zermalmendem« Ich andererseits. Gehören beide doch ein und demselben Subjekt an, so daß die »Zermalmung« einer Selbstaufhebung gleichkäme.

Die Idee, an der sich dieser Gedanke orientiert, ist die der Überwindung des Egoismus im Zustand ästhetischer Lust. Die Negation des solipsistischen Ich geschieht aber nicht, was durchaus denkbar wäre, durch das Eintauchen in die ausschweifenden Abenteuer der vom Willen ausgehenden Begierden. Die Lösung – Zer- und Er-lösung zugleich – wird vielmehr in der sublimierten Ekstase gesucht: in der ästhetischen Stilisierung. Denn der künstlerische, der artistische Stil löst das Material auf, das er als sein naturhaftes Substrat sich gefügig macht, er zerbricht (zermalmt) den Zusammenhang des bloß Daseienden mit der Notwendigkeit teleologischer Naturzwecke und setzt sich selbst als autonomes Gebilde und Zeichen, eine »zweite Realität«.⁴¹ Diese zweite Welt, eine Konstruktion der menschlichen »Formvernunft«, ist kategorial von der Naturwelt geschieden, zu der es kein Zurück gibt, und doch folgt sie – Kern der ästhetischen Metaphysik – dem Schöpfungsprinzip der Natur. Das ist der anthropologische Glaubenssatz dieser Poetik, der es erlaubt, den Begriff der Poetik selbst als eine konstruktivistische Anschauungsform der modernen Welt zu deuten: Diese Welt ist von der inneren Formvernunft erzeugt und ohne Korrelat in einer außerhalb liegenden Wirklichkeit – »die Welt als spirituelle Konstruktion, als transzendente Apperzeption...«⁴²

Damit bekennt sich Benn zu einer symbolischen Anschauungsform, in der die Dinge – ob materielle Körper, ob geistiges Werk – als Zeichen und Bild wahrnehmbar bzw. konstruierbar werden. Diese Lesbarkeit der im Ich zur Erscheinung kommenden Formen scheint indessen nicht oder nur in banaler Weise kommunizierbar zu sein, da Benn ihr jede kulturstiftende Funktion abspricht. Vielmehr geht es ihm, wenn er von »Konstruktionen« spricht, um die Verneinung jenes sinnhaften, als Geschichte erzählbaren Zusammenhangs zwischen Überlieferung und Gegenwart, den der gewöhnliche Kulturbegriff bezeichnet. Alles, was die Einheit der europäischen Kultur garantiert, die Erzähltradition, die Kontinuitäten simulierende Geschichtsschreibung, die interpretierende Verknüpfung des Nahen mit dem Fernen, beantwortet Benn

mit der Kunst der »Zermalmung«. Diese richtet sich zwar auf den großen sinnhaften Zusammenhang, auf die Integration in einen einheitlichen, zeitlich strukturierten Prozeß der okzidentalen Kulturgeschichte, nicht aber auf die kulturellen Artefakte im einzelnen und nicht auf die willkürliche und autopoietische Konstruktion einer anderen, einer ästhetischen Einheit. Das bedeutet: Einheit des ästhetischen Gebildes unter der Bedingung formaler Synthesen. Es bedeutet indessen nicht, das Werk den Einheitsbegriffen der historischen Zeit, der Kosmologie, des moralischen Urteils, des Kausalnexus, der organischen Totalität etc. zu unterwerfen. Diese Einheitskonzeptionen sind vielmehr gerade die Gegenstände der intendierten »Zermalmung«. Was diese übrigläßt, das sind die dekomponierten Materialien, die, von ihrer Repräsentationsfunktion befreit, zu neuen, formalen Synthesen zusammengebaut werden können.

Hier glaube ich den Punkt zu erkennen, an dem die Scheidung zwischen Kultur und Kunst ihren spezifischen Sinn erhält. Denn jede objektive Kultur hat ihre einheitsprägenden Attribute, sei sie nun als abendländische, als weibliche oder als bürgerliche von anderen unterschieden. Die Kunst à la Bennis löst solche Einheiten auf, macht sie als Materialien verfügbar für die autopoietische Konstruktion einer neuen zweiten Realität, die ihrerseits wieder in den Prozeß der schöpferischen Verneinung hineingezogen werden kann. Im Vollzug der so verstandenen ästhetischen Produktion läßt sich das Wechselspiel von Bilden und Entgleiten eigentlich niemals fixieren. Es widerspricht nicht nur dem starren Werkbegriff der alten Ästhetik, sondern begründet auch – ganz im Sinne der Avantgardekunst – den energetischen Anspruch der ästhetischen Ausdruckswelt. Ein Anspruch auf eine sekundäre Lebensunmittelbarkeit, den Bennis mit Bildern und Begriffen umschreibt, die er aus den Materialien der wissenschaftlichen Kultur – spricht: Literatur – herauslöst und in anderen Kontexten metaphorisiert.

Interessante Belege für diese These finden sich schon in Bennis frühen Reflexionen über das ästhetische Verfahren des Lyrikers. 1927 schrieb er in *Epilog und Lyrisches Ich*: »Flimmerhaar ist das animale Sinnesorgan vor der Differenzierung in gesonderte sensuelle 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 ganz 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.«⁴³ Diese Stelle offenbart, wie der Dichter sich in der Sprache, genauer in der Literatur (der Schrift) bewegen soll: wie der niedere, reaktionsbereite Organismus in der Enge seines Milieus. Die Begriffs-

reihe »Chiffre – Bild – Letter« spielt an auf die Fülle an Polysemie, von der das lyrische Ich im »Meer« der Literatur umgeben ist.

Was die Metapher des mit Flimmerhaaren bedeckten Organismus andeutet, wird wenig später konkreter gefaßt: »Bei der Lektüre eines, nein zahlloser Bücher durcheinander, Verwirrungen von Ären, Pêlemêle von Stoffen und Aspekten, Eröffnung weiter typologischer Schichten: entrückter strömender Beginn. [...] Nun nähern sich vielleicht schon Worte, Worte durcheinander, dem Klaren noch nicht bemerkbar, aber die Flimmerhaare tasten es heran.«⁴⁴ Der Sinn dieser Metaphorik ist offenbar: Das schöpferische Subjekt der Lyrik sucht das Material, das es nach autopoietischen Gesetzen konstruieren möchte, im gedruckten Wort, das es wie ein kompaktes Ding wahrnimmt, aufgeladen mit polysemischer Energie. Benns Programm ist in dieser Phase das eines »matérialisme verbal« (Valéry). Weder Bücher noch Literaturen noch Kulturen läßt es als vorstrukturierte Einheiten gedanklicher oder ästhetischer Formgebung gelten. Es »zerlöst« vielmehr mit atomistischer Tendenz die Autorität der im Buch vorgedachten Zeit-, Raum- und Bedeutungsstrukturen, um jene multidimensionalen Vorstellungsenergien freisetzen zu können, die das gedruckte Zeichen wie eine Samenkapsel einschließt: »Nehmen Sie Anemonenwald, [...] oder nehmen Sie Olive oder Theogonien: Jahrtausende entfallen ihrem Flug.«⁴⁵ Damit verweist Benn auf die Anspielungs- und Assoziationstiefe der Imaginationskraft, die auf die eingeschliffenen kulturellen Kommunikationsriten zerstörerisch wirkt. Seine Poetik formuliert damit eine ästhetische Oppositionshaltung, die ihn mit Paul Valéry und Ezra Pound verbindet. Es ist nicht die Opposition gegen das Alte. Es ist der Widerstand gegen den Konventionalismus, der sich der Tradition wie eines erkalteten Materials bedient, um das Funktionelle des soziokulturellen Lebens zu sichern. In Benns Zermalmungs-Perspektive wird das Material wieder heiß, es wird revitalisiert – ein Vorgang, den die Autor-Rede der immanenten Poetik zur Sprache bringt.⁴⁶ Diese will den Text, unter der Form der autopoietischen Selbstbeobachtung, vor den außerhalb geltenden Ansprüchen der Lebenswelt hermetisch verschließen.

Von den absoluten Texten, die Benn, selbst unter der Drohung dauernden Scheiterns stehend, imaginativ zu konstruieren suchte, behauptet er nicht, sie seien das Noch-nie-Dagewesene. Auch sie haben ihre eigenen transzendental-poetischen Voraussetzungen. Denn das Wissen, das sie enthalten, ist an eine uralte Form der virtuellen Erinnerung geknüpft. Nicht das Erinnern im epischen Sinne ist darunter zu verstehen, das am Faden der Geschichte ankrystallisiert, sondern jene Anamnese, die sich auf die Rückerinnerung der Bilder bezieht, die in der Latenz einer vorhistorischen Zeit aufbewahrt sind: »gewisse Gehirne realisieren in gewissen Zeitabständen ihre Träume, die Bilder

des großen Urtraums sind, in rückerinnerndem Wissen. [...] Deutlich neigt sich Plato herüber; endogene Bilder sind die letzte uns gebliebene Erfahrbarkeit des Glücks.«⁴⁷ Das Glück des Künstlers ist nach diesen Sätzen nur in den Schranken der ästhetischen Vorstellungskraft noch möglich. Der Pessimismus verneint die Tragfähigkeit der Kultur für eine im Leben selbst mögliche eudämonistische Existenz. Als »das andere« macht die Kunst zwar Gebrauch von der Kultur in ihren literarisch und museal konservierten Gestalten. Sie zerschlägt diese aber, um aus dem atomisierten Material eine Form zu konstruieren, die sich allein den Gesetzen der Imagination (endogene Bilder) anvertraut. Die so hervorgebrachte neue Form – die »zweite Realität« – ist mit den Erwartungen des gewöhnlichen Kulturbewußtseins, das die Artefakte konsumieren möchte, nicht mehr verrechenbar.

Ein Zeichen für Bennis a-kommunikative Schreibweise setzen seine späten Prosatexte, vor deren Fremdheit der hermeneutisch geschulte Interpret leicht verzagt. Der Widerstand der ästhetischen Gebilde richtet sich nicht nur gegen eine verkommene, ideologisch mißbrauchte oder instrumentalisierte Sprache, sondern auch gegen ein Verstehen, das den poetischen Text in den Kreislauf der kulturellen Bildungserlebnisse wieder einfügen möchte. Die Poetik des absoluten Textes lebt von der Hoffnung, die Literatur in Mythen zurückverwandeln zu können. Aber sie demonstriert an den Bruchstellen der poetischen Rede, daß diese Hoffnung in der Moderne an Grenzen stößt. Der Traum vom Künstler als zweitem Schöpfer, der aus den Trümmern der alten eine neue Welt erzeugt, muß sich, will er nicht als Sentimentalität erscheinen, als Gedankenexperiment zu erkennen geben.

1 G. Benn, *Der Ptolemäer*. In: Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in acht Bänden*, hrsg. v. D. Wellershoff, Wiesbaden 1968 [im folgenden zit.: GW mit Band- und Seitenangabe], Bd. 5, S. 1427.

2 D. Wellershoff, *Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde* [1. Aufl. 1958], Köln 21986, S. 14f.

3 »Summarisches Überblicken« lautet die Überschrift des Zentralkapitels in *Roman des Phänotyp* (1944/48).

4 GW 4, 1150.

5 GW 4, 1154.

6 *Die Insel* (1916), in: G. B., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. G. Schuster [im folg. zit.: SW mit Band- und Seitenangabe], Bd. III, Stuttgart 1987, S. 67.

7 *Zur Problematik des Dichterischen* (1930): SW III, 244.

8 *Akademie-Rede* (1932): SW III, 392. – Die poetologisch reflektierte und reflektierende Schreibweise Bennis untersucht Thomas Pauler: *Schönheit und Abstraktion. Gottfried Bennis absolute Prosa*, (Diss.) Würzburg 1992. Dieser Studie verdanke ich zahlreiche Anregungen.

9 *Dorische Welt* (1934): SW IV (1989), 148.

10 Dieses *Wörterbuch*, dessen Untertitel *Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache* die Absichten des Autors andeutet, war 1910/11 erschienen und enthielt im 2. Band (S. 188–219) einen ausführlichen Artikel »Optimismus (Pessimismus)«. – Aus Bennis »Pessimismus« zitiere ich nach SW IV, S. 327–331; dort auch auf S. 714ff. Belege für die von Benn gelesenen und zitierten Schriften.

11 SW IV, 327.

- 12 G. Simmel, *Schopenhauer und Nietzsche* [1907], Hamburg 1990, S. 147.
- 13 »Pessimismus« (1943): SW IV, 328.
- 14 op. cit., 331.
- 15 *Ausdruckswelt* (entstanden 1943): SW IV, 342: »Nihilismus als Verneinung von Geschichte, Wirklichkeit, Lebensbejahung...«
- 16 op. cit., 343.
- 17 Vgl. etwa P. Flechsig, *Anatomie des menschlichen Gehirns und Rückenmarks auf myelogenetischer Grundlage*, Leipzig 1920. J. C. Eccles referiert die neuesten in eine ähnliche Richtung weisenden Forschungsergebnisse im letzten Kapitel seiner großen Synthese *Evolution of the Brain. Creation of the Self*, London 1989.
- 18 SW IV, 342.
- 19 SW IV, 328.
- 20 Schopenhauers Unterscheidung zwischen der 1. Welt (als Wille) und der 2. Welt (als Vorstellung) findet sich u. a. im § 205 der *Parerga und Paralipomena II.* – Zur Differenzierung zwischen Welt 1 (Physisches), Welt 2 (Bewußtsein) und Welt 3 (Kultur) vgl. K. R. Popper/J. C. Eccles, *The Self and its Brain*, Berlin 1977.
- 21 *Ausdruckswelt* (1944 entstanden): SW IV, 354.
- 22 *Natur und Kunst* (1944 entstanden): SW IV, 361.
- 23 op. cit., 360.
- 24 *Parerga und Paralipomena* (§ 209): A. S., *Sämtliche Werke*, Bd. V, Darmstadt 1976, S. 498.
- 25 SW IV, 308f.
- 26 op. cit., 305.
- 27 op. cit., 308.
- 28 *Ausdruckswelt* (1944): SW IV, 354.
- 29 *Die Klage der Dichter* (1930): SW III, 252.
- 30 Erstausgabe 1939. Dt. Übersetzung (v. B. Weidmann) der erweiterten Ausgabe von 1950: *Der Mensch und das Heilige*, München 1988.
- 31 *Zur Problematik des Dichterischen*: SW III, 247.
- 32 op. cit., 245.
- 33 op. cit., 246.
- 34 op. cit., 246.
- 35 op. cit., 246 (Hervorhebung von mir). Auch die folgenden Zitate ebd.
- 36 *Heinrich Mann. Ein Untergang* (1913): SW III, 26; *Pallas* (1943): SW IV (1989), 339.
- 37 *Epilog und lyrisches Ich* (1921/27): SW III, 129.
- 38 »[...] die Kategorie, in der der Kosmos offenbar wird, ist die Kategorie der Halluzination«: SW III, 128.
- 39 SW III, 105 (zum Zweck besserer Übersicht von mir gegliedert). Der Text ist nur annäherungs- und ahnungsweise entzifferbar. – Nieswurz (Helleborus) wurde in der Antike verabreicht, um die dionysisch Rasenden zu ernüchtern. Ich vermute, daß Benn »elamatisch« (nicht »eleamatisch«) schreiben wollte. Denn in der Ebene von Elam lag jahrtausendlang die Stadt Susa, die von den persischen Königen aus der Dynastie der Achämeniden erobert wurde. Die Fels-Inschrift ist vielleicht als Anspielung auf die Keilschriften aus diesem Raum zu verstehen, in denen die kriegerischen Ereignisse dieser Frühzeit für die Nachwelt aufgezeichnet wurden. Benn, ein fanatischer Liebhaber von Museen und Bibliotheken, konnte kolossale Exemplare dieser Keilschriften in den Staatlichen Sammlungen Berlins (auf der Museums-Insel) bewundern.
- 40 *Schöpferische Konfession* (1919): SW III, 109.
- 41 »Aus der Sinnlosigkeit des materiellen und geschichtlichen Prozesses erhob sich eine neue Realität, geschaffen von den Beauftragten der Formvernunft, die zweite Realität, erarbeitet von den langsamen Sammlern und Herbeiführern gedanklicher Entscheidungen. Es gibt kein Zurück. [...] Wo der Mensch im Naturzustand vorhanden, hat er paläontologischen und musealen Charakter.« SW IV, 336f.
- 42 *Pallas* (1943): SW IV, 335. – Dieser ästhetische Konstruktivismus ist mit dem metabiologischen Maturanas in manchen Punkten vergleichbar, denn auch Benn bedient sich – wenngleich in spielerischer Weise – biologischer Argumente. Vgl. H. Maturana/F. Varela, *El árbol del conocimiento* (1984).
- 43 SW III, 131.
- 44 op. cit., 132.
- 45 op. cit., 133.
- 46 Zu den damit verbundenen ästhetischen Problemen vgl. H. Blumenberg: »Sprachsituation und immanente Poetik.« In: H. B., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart 1986, S. 137ff.
- 47 *Provoziertes Leben* (entstanden 1943): SW IV, 320.