

Wahnsinn und Methode

Poe, Benn und die Dialektik der aufgeklärten Poetik

»Initial Considerations«: Probleme der Lyrik

Längst gehört zu den poetologischen Pfennigweisheiten am Ende des 20. Jahrhunderts die Einsicht, daß Poesie Menschenwerk ist. Bloß weil Reim oder Rhythmen sie organisieren, erteilt poetische Rede noch keine privilegierten Auskünfte über Gott, Mensch und Welt.¹ Wer heute noch im feierlichen Ernst den Dichter-Seher geben will, der muß sich schon weit in die Uckermark zurückziehen oder an serbische Flußläufe; und in beiden Fällen wird er ein (vielleicht mit heimlicher Sehnsucht) bestauntes Mammut spielen, das lebende Fossil eines Dichtertums, das bei Homer begann und irgendwann in der Moderne endete. Selbst die Schwundstufe der Vorstellung von der Heteronomie dichterischer Rede, die noch in der letzten Nachkriegszeit so ausdauernd beschworene Magie des Wortes – längst herrscht Einverständnis darüber, daß auch dieses Raunen fauler Sprachzauber gewesen ist, illusorinäres Gaukelspiel, im Erfolgsfall Ausweis technischer Beherrschung des Handwerks.

Eigentümlich, daß dennoch der Abschied von der Inspirationspoetik zu den Exerzitien gehört, die in germanistischen Proseminaren, und nicht nur dort, bis heute rituell betrieben werden, als gelte es einen Exorzismus. Als müsse den selbst dichtenden Schwärmern aus dem Leistungskurs Deutsch eine bloß scheinhafte Erfahrung ausgetrieben werden, die das Versemachen mit einer höheren Eingebung verwechselt. Denn das versteht sich doch, das hat die Banalität eines Axioms: daß hinter der Poesie immer ein kluger Kopf steckt. Und zwar der Kopf des Autors, niemandes sonst. »Ein Gedicht«, heißt es dann im Seminar mit Vorliebe und mit Recht, »entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht.«

Nichts Trivialeres, scheint es, als diese Binsenweisheit, die schon nicht mehr taufrisch war, als Gottfried Benn sie 1951 in seinem Marburger Vortrag über *Probleme der Lyrik* als Neuigkeit vorstellte.² Beim Nachlesen des gesamten Textes könnte sich das Proseminar allenfalls darüber wundern, daß der Redner seinen Gedichtemacher hier so emphatisch als *Person* ins Feld führt. Nicht genug damit nämlich, »daß hinter jedem Gedicht ja immer wieder unübersehbar der Autor steht, sein Wesen, sein Sein, seine innere Lage« – überhaupt alle moderne »Artistik« sei, erklärt Benn, ein Versuch

¹ Dazu grundlegend Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen*. Frankfurt: Suhrkamp 1990. Zur Instrumentalisierung religiöser Sprechweisen in der Moderne Dirk von Petersdorff, *Mysterienrede*. Tübingen: Niemeyer 1996.

² Vgl. Reinhold Grimm, *Die problematischen Probleme der Lyrik*. In: Bruno Hillebrand (Hrsg.), *Gottfried Benn*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979.

der Artisten, »sich selber als Inhalt zu erleben«, und es gebe also im Grunde gar »keinen anderen Gegenstand für die Lyrik als den Lyriker selbst«.³ Wo der Leser fasziniert sein mag, Furcht und Schauer empfindet, da hat der überlegene Autor kühlen Kopfes kombiniert: »ein Gedicht besteht aus Worten, die Sie faszinierend montieren«. Nicht daß Gedichte gemacht würden, ist Benns Pointe, sondern daß ihre Macher Herren der Lage seien. Nicht allein gegen die alten und hier allenfalls als Papiertiger reanimierten Inspirationsmodelle argumentiert er, sondern für die Verfügungsgewalt des Autors über seinen Text und damit für diesen Autor als ein kalkulierendes und in seiner Kalkulation autonomes Subjekt.

Damit könnte man sich zufriedengeben, das wäre schon alles – hätte nicht Benn im selben Atemzug seiner Banalität so entschieden widersprochen, daß sich vielleicht erst von dort aus die Heftigkeit erklärt, mit der sie vertreten wird. »Worte, Worte – Substantive!« zitiert er, zustimmend, aus einem eigenen Essay von 1923: »Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug« – wobei ihnen dann, genaugenommen, der Lyriker nur zuzusehen und mitzuschreiben hätte. Aber ja, genau darum war es ja allenthalben in Benns Frühwerk gegangen, das war ja immer von neuem die Pointe der Erzählungen des Rönne-Komplexes, von Gedichten wie *Untergrundbahn*, erst recht der Essays seit *Das moderne Ich*; und nicht anders scheint es passagenweise und in schönem Selbstwiderspruch auch hier zuzugehen: »das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat, er (der Autor) weiß nur seinen Text noch nicht«. Also – wie Benn zustimmend Albrecht Fabri zitiert – »jedes Gedicht ist von mehreren, das heißt von einem unbekannten Verfasser«. Soll dies im Ernst die Beschreibung jenes »Machens« sein, das der eine Autor als einziger Urheber und Inhalt beherrscht? Nein, im Gegenteil. Kein Subjekt steht hinter dem Text, sondern das Objekt einer »Vision«, eines »Zaubers«, gar eines »Mysteriums«: »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 ... Bewußtsein seine Grenze fühlt.«

Wenn das aber so ist – dann wäre ja doch jenen Avantgardisten recht zu geben, die der Autonomisierung des Sprachmaterials das Wort reden und sich selbst als dessen demütige Stenographen begreifen? Wieder falsch. Denn aus solchen Experimenten, wie Benn sie soeben in Gestalt des französischen »lettrisme« vor sich sieht, könnte nur unter einer einzigen Bedingung tatsächlich »eine neue lyrische Diktion entstehen«: dann nämlich, »wenn sie in die Hände jenes Einen kommt, der sie mit seinem großen Inneren erfüllt« – und damit wäre dann doch wieder der autonome Autor allein am Werk, mit seinem Wesen, seinem Sein, seiner inneren Lage.

Sonderbare Unentschiedenheit. Sie werkgeschichtlich zu erklären, würde das Problem nicht lösen, nur seine Tragweite zeigen. Gut möglich, daß die-

³ Selbst das meistwiederholte Schlagwort der Rede, die Formel vom »lyrischen Ich«, gebraucht Benn hier gleichbedeutend mit »der Lyriker«.

ser Redner, der von seinen ersten Texten an so eindringlich die Auflösung des Subjekts geschildert hat, die »Zerstäubungen der Stirne – Entschweifungen der Schläfe« (*Gehirne*), der in *Doppelleben* unterschieden hat zwischen dem, was schreibt, und dem, was lebt – gut möglich, daß er deshalb hier um so lauter auf der Eigenmächtigkeit des Einen beharrt, der die Gedichte macht und sie mit seinem großen Innern erfüllt. Nun sind es nicht mehr, wie in jener expressionistischen Frühzeit, archaische Stammhirnbestände, die, einmal assoziativ aus ihrem Schlaf erweckt, in die Großhirnrinde aufsteigen und dort poetisch produktive Halluzinationen auslösen, sondern in der Tat »Probleme der Lyrik«, die diesen erklärten Adepten Nietzsches beunruhigen: nämlich die Eigenmächtigkeit des immer schon vorgefundenen Sprachmaterials und der unbeherrschbaren Regungen, die es zu mobilisieren vermag. Um so dringender wird die Frage, die sich jenseits der fragwürdigen Dichotomie von Machen und Entstehen mächtig erhebt: die Frage nach der Autonomie des vernunftgeleiteten Autors oder der Heteronomie des einem Zauber unterworfenen Mystagogen. »Ein Gedicht«, bemerkt der Marburger Redner, »ist immer die Frage nach dem Ich«. Eine offene Frage.

»Nevermore«: Poes Poetik

Bekanntlich hatte Benn das fast alles aus dem *Merkur*. Sein imponierendes *name-dropping*, seine theoriegeschichtlichen Kenntnisse: Was davon nicht aus seiner eigenen Frühzeit übernommen war, bezog sich (wie Reinhold Grimm in seinem seinerseits schon klassischen Aufsatz nachgewiesen hat) auf T.S. Eliots Rede *From Poe to Valéry*, gehalten im Jahr 1948 und 1950 für diese Zeitschrift übersetzt, aus der Benn es dann streckenweise wörtlich übernahm. Dieser Quellennachweis war keine Denunziation eines intertextuellen Spiels von beträchtlicher Kunstfertigkeit. Vielmehr erinnert er (mit einem paradoxen Epitheton) daran, daß Benns problematische Binsenweisheit in einer sehr »alten Tradition der Moderne« steht. Um diese Tradition geht es bei Benn wie bei Eliot, und um sie geht es hier.

Zur Frage der Machart von Gedichten beruft sich Benn, ausdrücklich mit Eliot, auf Essays »der französischen Schule einschließlich Poe«. »Außer Valéry«, bemerkt er, »nenne ich Eliot, Mallarmé, Baudelaire, Ezra Pound, auch Poe«. Der letzte, mit dem bescheidenen »auch«, ist – wie in dieser Traditionsreihe selbst, so bei Benn – der erste. Wenn Benn den »modernen Lyrikern« nachrühmt, sie entwickelten »geradezu eine Philosophie der Komposition«, dann zitiert er damit den Titel von Poes Essay aus dem Jahr 1846, dessen kritische Würdigung die Basis von Eliots Aufsatz bildete; sein auch hier wieder zitiertes Lieblingswort »nevermore« ist aus derselben Abhandlung über die Machart von *The Raven* entnommen wie die Bestimmung der klanglich-suggestiven Qualitäten des langen, offenen »o«. Auf Poes *Philosophy of Composition* geht die später zitierte »Phänomenologie der Komposition« ebenso zurück wie der Satz, ein Gedicht entstehe nicht aus Gefühlen, sondern aus Worten (deren Urheberchaft Benn beide Male erst Mallarmé zuschreibt); aus diesem Essay bezieht er, wie Baudelaire und Valéry vor ihm, das

Pathos der Produktion, die Vorrang vor dem Produkt besitze; ihm entnimmt er schließlich die Einsicht, daß ein Gedicht nicht entstehe, sondern gemacht werde. Wie es gemacht wird: das zu zeigen, war ja der erste Zweck von Poes idealisierender Darstellung seiner eigenen Machweise gewesen. Nicht nur der Ursprung von Benns Behauptung wäre dort zu suchen, sondern der seiner Frage »nach dem Ich« – der Frage nach Autonomie oder Heteronomie der Autorschaft.

Ein Jahrhundert lang ist Poes Essay als ein Manifest der Moderne gelesen worden. Er markiert den Ursprung des Diskurses, in dessen Bann nach Baudelaire, Mallarmé und Valéry auch Benn stand und der solange nicht an sein Ende gekommen ist, wie der Satz vom Machen und Entstehen noch als Banalität gilt. Dieser Ruhm aber hüllt den Text ins blendende Licht eines Glorienscheins.⁴ Weil seine Kanonisierung eine fromme Vertrautheit suggeriert, deshalb sollte man ihn anzuschauen versuchen, als sähe man ihn zum ersten Mal. Was eine solche Lektüre zu sehen bekommt, ist – wie sich zeigen wird – nicht der behauptete Sieg einer vernunftgeleiteten Autorschaft über Gefühlswesen und Inspirations-Poetik, sondern nur die Behauptung dieses Sieges. Die Heteronomie, die zu erledigen der Text unternahm, wird im Verfolgen dieses Ziels so auf die Spitze getrieben, daß der Wahnsinn, der ausgetrieben werden sollte, am Ende triumphiert.

»Progressing steps of the composition«: der poetische Ingenieur

Poes Argumentation basiert auf einer einfachen Kontrastierung zweier Ansichten über das Zustandekommen eines Gedichts. Die erste ist die des »Entstehens«: alt, »romantisch« und schon erledigt. »Most writers – poets in especial – prefer having it understood that they compose by *a species of fine frenzy* – an ecstatic intuition«. Das geht nicht bloß gegen romantische Zeitgenossen, sondern gleich auch gegen Shakespeare und seinen berühmten Satz: »the poet, the lover and the madman live in a species of fine frenzy«. Dagegen zeigt nun Poe, wie man es richtig »macht«; und der Schauplatz ist keine Dichterklause, sondern (wie Baudelaire in seiner Einführung resümiert) »das Atelier, das Laboratorium«. Hier wird zunächst, bekanntlich, die Wirkungsabsicht des Gedichts so weit wie irgend möglich entsubstantialisiert, befreit von der Last einer Botschaft. Die Poesie soll bei ihren Lesern Gemütsbewegungen auslösen und zur reinen Empfindung des Schönen läutern; weiter soll sie nichts. Weder sollen diese Affekt-Effekte romantische »Her-

⁴ Im strikten Wortsinne gilt das für Baudelaire's Erhebung des bewunderten Theoretikers zum leidenden und heiligen Poe. Nur wenige Seiten nachdem er in *Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages* Poes Selbstbild resümiert zitiert hat (»les passions lui sont toujours venues de l'esprit«), beendet er seinen großen Essay mit einer expliziten Sakralisierung: »Je dirais volontiers de lui et d'une classe particulière d'hommes, ce que le catéchisme dit de notre Dieu: ›Il a beaucoup souffert pour nous‹«. Darauf folgt die abgründige und rührend paradoxe Aufforderung zur Fürbitte für diesen seinerseits fürbittenden Heiligen: »On pourrait écrire sur son tombeau: ›... priez pour lui qui voit et qui sait, il intercédéra pour vous.«

zens«-Bewegungen auslösen, noch sollen sie über Vernunftwahrheiten aufklären. Sie sollen allein »Beauty« hervorbringen als »the sole legitimate province of the poem«, ausdrücklich Kunst sein um der Kunst willen.

Ist aber diese Form von »Affektion« ein ästhetischer Selbstzweck, so ist begreiflich, daß dementsprechend gegenstandslos auch seine Erreichung geplant wird. Ein Gedicht »machen« heißt nicht, von Mensch zu Mensch etwas mitzuteilen, sondern beschränkt sich auf das, was Poe im benachbarten Essay *The Poetic Principle* »effecting the impression« und hier »construction of the effect« nennt. Allein in dieser Konstruktion, und erst recht in der von Eliot getadelten »Verantwortungslosigkeit gegenüber der Bedeutung«, bewährt sich die Macht des Autors; und je affizierter seine Leser sein sollen, desto kühler muß sein eigener Kopf bleiben. Gefühle spielen keine Rolle; keine Ekstase schüttelt ihn, kein »subtiler Wahnsinn« – er plant und kalkuliert.

Jederzeit, versichert er, könne er »the progressive steps of any of my compositions« im Schauexperiment vorführen. Ausdrücklich soll Poes Demonstrationsversuch seine Leser davon überzeugen, »that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem«. Und wirklich verknüpft die Beweisführung, eindringlich und insistierend, technisch-mathematische Terminologie zur Beschreibung des poetischen *Verfahrens* mit der Beschreibung psychischer Vorgänge als ihres *Ziels*. Ein Refrain besitzt also einen »intrinsischen Wert«, ästhetisches »Vergnügen wird deduziert«, der Autor nimmt zunächst eine »einfache Induktion« vor. Deren Material wird von seiner psychologischen Erfahrung geliefert.⁵

Ob Poes Darstellung wahrheitsgemäß, stilisiert oder affektiert sei, »un peu de charlatanerie« (Baudelaire), »Schabernack oder Selbsttäuschung« (Eliot): Diese oft erörterten Fragen sollen ebenso hier beiseite gelassen werden wie überhaupt alles, was der Theoretiker Poe an expliziter Belehrung vermittelt. Weder auf Poes etwaige »passions of the heart« kommt es hier an noch auf seine »intellectual truths«, sondern allein auf deren narrative Inszenierung, auf die Rhetorik der autonomen Autorschaft. Denn zunächst erzählt Poes Essay die Geschichte eines Ichs, das ein Kunstwerk erschafft – so offensichtlich auf der rhetorischen Oberfläche des Textes, daß sie so unbemerkt geblieben ist wie der *Entwendete Brief*. In seinem Schauversuch triumphiert das souveräne Subjekt, im vorgeführten Machen des Gedichts werden seine Allmachtsphantasien wahr – Phantasien von einer absoluten Herrschaft nicht nur über die Sprache, sondern auch über seine Leser, deren Gefühlsregungen dieser ästhetisch-mathematische Seeleningenieur beliebig

⁵ Poes Formulierungen: »intrinsic value«, »pleasure is deduced«, »ordinary induction«, »experience has shown«. Das Musterbeispiel dieses Kalküls ist die Umfangsberechnung für das zu schreibende Gedicht: Es darf, um seine Wirkung entfalten zu können, nicht allzu kurz, aber auch nicht zu lang sein, braucht also, in Poes Terminologie, einen bestimmten »degree of duration«. Die Berechnung ergibt, daß das ideale Gedicht etwa einhundert Verse umfaßt – und siehe da: Poes *The Raven* umfaßt genau einhundertundacht.

manipulieren zu können vorgibt. Die kalkulierende Vernunft ist der Garant seiner Überlegenheit, das Mittel, dessen er sich, sprachschöpferisch und psychotechnologisch, bedient. Sie ist das Zentrum seines Ichs, die Position, von der aus er spricht, der Thron seiner Herrschaft. In der selbstgewiß demonstrierten Produktion beweist sie sich ebenso wie in den tatsächlich eingetretenen Wirkungen des Textes.

Noch ehe der Leser sich entschieden hat, ob er diese renomministische Pose belächeln oder bewundern soll, ist sie unmerklich schon in Auflösung übergegangen. Je plastischer mit der Darstellung des Produktionsvorgangs der Schreiber selbst als Figur hervortritt, desto rascher wandelt sich der belehrende Vortrag des Theoretikers zur *Erzählung* von einem bewegten *Geschehen*, mit deren Einsatz sich der Schreiber in die beiden Instanzen einer Ich-Erzählung aufspaltet: das erlebende Ich und den beobachtenden Ich-Erzähler. Gleichzeitig weicht das reflektierende Präsens der Abhandlung der Beschreibung des erzählenden Imperfekt, und im sich beschleunigenden Geschehen dann werden einzelne Ereignisse durch ihre Plötzlichkeit hervorgehoben. Mit den Signalaraketen eines »at once« oder »immediately« werden sie jäh angeleuchtet, mit biblischer Feierlichkeit proklamiert: »And here it was that I saw«.

Bei alldem vollzieht sich auch mit dem Ich des Autors eine eigentümliche Verwandlung. Zeigte es sich in den ersten Absätzen betont aktiv (»I prefer to«, »I select«, »I consider«), so fällt nun seine zunehmende Passivität ins Auge, sein Zurücktreten und schließlich sein Unterliegen gegenüber einem Anderen. In einem einzigen, später zweimal wiederaufgenommenen Scharnier-Satz wird dieser Übergang greifbar: »Indem ich sorgfältig alle gewöhnlichen künstlerischen Effekte bedachte, verfehlte ich nicht wahrzunehmen ...« (»I did not fail to perceive«): eine Floskel bloß, natürlich, die nichts anderes meint als »mir war klar«, »ich begriff«. Nimmt man sie aber versuchsweise beim Wort, so besagt sie: Da ist etwas schon längst zur Stelle und wartet darauf, ob der Schreiber es sieht oder nicht. So zu lesen wäre gar nicht der Rede wert, kehrte das hier bloß Angedeutete nicht wenige Zeilen später in so viel größerem Maßstab wieder, daß es unübersehbar wird. Da geht es um die allmähliche Entdeckung des ersten großen Fundes, des Refrainwortes »nevermore«.

»Forced upon me«: die fremde Stimme

Zuerst wird dem Schreiber beigebracht, daß der wirkungsvollste Refrain nur ein einziges Wort umfassen dürfe: »Dies führte mich sofort zu einem einzelnen Wort als dem besten Refrain.« Auch die Suche nach dem besten Klangeffekt »ließ keinen Zweifel zu: und diese Überlegungen führten mich unvermeidlich auf das lange o als den klangvollsten Vokal«. Wie zweifelsfrei und notwendig diese Einsicht ist, bekräftigt ein unauffälliges Interpunktionszeichen: vom nicht zugelassenen Zweifel zum unvermeidlichen Geführtwerden führt den Leser ein Doppelpunkt. Daß das geplante Gedicht insgesamt geprägt sein sollte vom Tonfall der Melancholie, hatte der Schreiber noch auto-

nom festgesetzt (»I had predetermined«). Die Folge dieser Entscheidung aber tritt seinem erzählten Ich nun wie ein anderes autonomes Subjekt gegenüber: »the word ›Nevermore‹ ... was the very first which presented itself.« Da hat er gefunden, was auf ihn gewartet hat.

Und wie das eine Zauberwort sich dem Schreiber präsentiert, der es nur noch abschreiben muß, so auch die Titelfigur. Denn wie läßt sich rechtfertigen, daß das Wort nun fortwährend wiederholt wird? Poes Antwort, so wörtlich wie möglich: »Hier nun erhob sich unmittelbar die Idee einer nicht-vernünftigen Kreatur, die der Sprache fähig ist; ein Papagei, zunächst, schlug sich vor, wurde jedoch alsbald von einem Raben ersetzt, beiseite geschoben.«⁶ Stellt man sich dumm und nimmt auch das bei dem Wort, das da steht, so wird man Zeuge eines Wettstreits zweier Vögel, dem der Schreiber bloß zusieht. Als die beste Verkörperung der »unmittelbar sich erhebenden Idee« drängt sich der Rabe vor den Papagei und ins Manuskript.

Damit haben sich der Rabe und sein »nevermore« dem Schreiber präsentiert – der allerdings insofern nicht mehr viel davon hat, als er nunmehr zu zerfallen beginnt. Auch das nimmt seinen Anfang ganz unmerklich, mit der beiläufig-redensartigen Wendung »I asked myself«, als Selbstgespräch. Der Schreiber stellt sich selbst die Fragen, und er gibt sich selbst die Antworten. Allmählich jedoch machen die Antworten sich, wie vorher schon die einzelnen Wörter, selbständig. Nun fragt der Frager nicht mehr »myself«, sondern »sagt« nur noch ins Blaue hinein, aus dem ihm die Antwort zuteil wird; und diese Antwort nimmt eigene Konturen an und tritt ihm gegenüber wie die Rede eines anderen (wie in Andersens Märchen der Schatten sich von seinem Besitzer löst und ein bedrohliches Eigenleben beginnt): »Jetzt ... fragte ich mich selbst – ›welches von allen melancholischen Sujets ... ist das melancholischste?‹ Tod – war die offensichtliche Antwort. ›Und wann‹, sagte ich, ›ist dieses melancholischste aller Sujets am poetischsten?‹ Aus dem, was ich schon einigermaßen ausführlich erklärt habe, ist, auch hier, die Antwort offensichtlich – ›Wenn es sich am engsten mit Schönheit verbindet; der Tod einer schönen Frau ist also zweifellos der poetischste Gegenstand der Welt.«

Diese romantische These ist unzählige Male erörtert worden; ihre Zeichensetzung hingegen, das Nebensächlichste, nie. Wenn aber doch die »offensichtliche Antwort« ebenso in Anführungszeichen gesetzt ist wie die vorangegangene Frage des schreibenden Ichs: dann antwortet ihm, unauffällig und unübersehbar, eine fremde Stimme. Wer redet da?

Die beiden gefundenen Gestalten, der sprechende Rabe mit seinem »Nevermore« und der um seine tote Geliebte trauernde Mann, stellen nun den Schreiber vor seine letzte Aufgabe. Wieder betont er die eigene Souveränität – »I had now«, zweimal erklärt er das, »to combine the two ideas.« Wie aber macht er das? Beim Wort genommen: gar nicht. Denn wieder sieht er bloß zu, wie die Aufgabe vor ihm und für ihn gelöst wird, Schritt für Schritt

⁶ »Here, then, immediately arose the idea of a non-reasoning creature capable of speech, a parrot, in the first instance, suggested itself, but was superseded forthwith by a Raven«.

Wer zeigt diesem Schreiber die Lösungen vor, wer antwortet und diktiert; wer redet? In der poetischen Tradition, mit der Poe gebrochen hat, war das die Muse, die dem Sänger vorsang vom Zorn des Peliden Achilles und den Taten des vielgewanderten Mannes; oder es war die erlöste und unsterbliche Seele, die im christlichen Epos deren Platz einnahm und dem irdischen Klopstock die Geschichte von der sündigen Menschen Erlösung diktierte; oder es war, äußerstes Modell heteronomer Rede, der Geist, der dem Propheten eingab, was er zu verkünden hatte. Diesem dritten Modell, scheint mir, folgt Poes Text. Denn Anrede eines Menschen durch eine fremde Stimme, die »unausweichlich« die einzige Wahrheit sagt, die den Angeredeten zum Schreiben zwingt und ihm, wie es hier ja buchstäblich geschieht, einen Text in die Feder diktiert – das alles widerfährt so auch dem Propheten Jeremia, dessen Mund vom Herrn angerührt wird: »Siehe, ich lege meine Worte in deinen Mund ... Und es geschah des HErrn Wort zu mir: Was siehst du? Ich sprach: Ich sehe ...« (Jeremia 1, 9ff.) Es widerfährt Johannes auf Patmos von jener Stimme, »die sprach: Was du siehest, das schreibe in ein Buch ... Und als ich mich umwandte, sah ich ...«; »und ich sah ..., Und ich sah ..., Und ich sah ...« (Offenbarung Johannis 1, 10f.; 5, 1ff.). Noch die beglaubigende Plötzlichkeit der auf den Schreiber eindringenden Geschehnisse gehören zu diesem Modell, als ein Unterpfand für das Hereinbrechen einer Offenbarung aus der Sphäre zeitloser Transzendenz in die vergehende Zeit des narrativen Präteritums, in die Welt.

⁸ »the opportunity thus afforded to me – or, more strictly, forced upon me in the process of construction«.

Es gehört zu Poes abgründiger Ironie, daß dieses Modell im Text nun ausdrücklich benannt wird. Am Ende der produktionsgeschichtlichen Darstellung kommt, wieder ganz folgerichtig, das bis dahin nur besprochene Gedicht zur Sprache, mit dem Ausruf: »Prophet! said I, ›thing of evil! prophet still if bird or devil!« Mit diesem ersten Donnerwort hebt eine Serie von Zitaten an, aus denen das erörterte Gedicht nach und nach in genau diejenigen Fugen der vernünftigen Rhetorik eindringt, von denen hier die Rede war. Die nüchternen Darstellungen der abschließenden Versifikationsarbeit wechseln mit immer längeren Zitaten aus *The Raven* ab, bis schließlich das Ende der Abhandlung mit demjenigen des Gedichts zusammenfällt. Das letzte Wort gehört nicht der philosophischen, sondern der poetischen Rede – so daß das Zauberwort nicht allein das berühmte Gedicht beschließt, sondern, nicht minder effektiv, auch die ihm gewidmete Abhandlung: »nevermore«. Da hat sich der essayistische Metatext seinem Objekttext soweit assimiliert, daß er endlich mit ihm verschmilzt (»die Philosophen«, wird Doktor Benn in Marburg bemerken, »fühlen, daß es mit dem diskursiven systematischen Denken im Augenblick zu Ende ist«, und er fügt hinzu: »im Grunde möchten sie dichten«).

»Effecting the impression«: der überwältigte Experimentator

Dem Protagonisten des Gedichts, dem melancholisch-suggestiv Fragenden, schreibt der Philosoph zu, wovon er selbst sich himmelweit entfernt fühlt: »aphrenzied pleasure«. Seine eigenen rhetorischen Fragen und Antworten, seine Stimmen und Visionen inszenieren suggestiv dasselbe Spiel noch einmal. »A phrenzied pleasure« bestimmt den Fortgang auch dieser Abhandlung, »a species of fine frenzy«. Damit kehrt durch die Risse der rhetorischen Textur genau dasjenige wieder in Poes Text ein, was er eingangs verbannt hatte: statt poetischer Physik wieder poetische Metaphysik, statt schöpferischer Autonomie die Stimme der Vernunft als prophetische Verbalinspiration.

Nein, natürlich redet bei Poe keine dieser Inspirationsinstanzen mehr, die Muse nicht und nicht der Geist Gottes. Offenkundig, sonnenklar und taghell zeigt sich hier bloß die wirkungsästhetisch kalkulierende, ganz diesseitige Vernunft, rhetorisch inszeniert, nichts weiter. Nur daß sie eben in dieser Inszenierung genau so wie Homers Muse redet, als ein Anderes und Fremdes, das einem Ich die Worte eingibt – als eine vom Schreibsubjekt emanzipierte, autonom zu ihm redende Instanz. Das einmal in Gang gesetzte Experiment schnurrt, eben weil es so geistreich in Gang gesetzt ist, ohne das Zutun des Experimentators nach eigenen Gesetzen ab; und die überwältigende Kraft dieser Stimme verdankt sich lediglich der Unfehlbarkeit, Schlüssigkeit, Folgerichtigkeit der Argumente. Doch gerade so – Dialektik der Aufklärung in der Nußschale – nimmt die Vernunft die Gestalt des numinos Überwältigenden an. Was als kontrolliertes Experiment eines poetischen Seelentechnologen begann, wird zum übermächtigen Geschehen; »a mathematical formula« schlägt um in die ekstatische Begeisterung poetisch-prophetischer Rede. Wer ein allegorisches Bild dafür sucht, hat es in Poes Gedicht schon

längst finden können. Der schwarze Rabe des Wahnsinns ist in dessen allegorischem Zeichengefüge ja nicht bloß das Gegenteil der weißen Athene der Vernunft – er sitzt auf ihr; er sitzt ihr auf. Die apollinische Vernunft der Athene wird vom dionysischen Raben nicht nur überflügelt – sie ist seine Basis.

»*Establishing the climax*«: die irre Vernunft

Warum kommt dem Leser, der den Essay versuchsweise als Erzählung liest, dies alles so sonderbar bekannt vor? Weil er den Typus des Protagonisten, als den er dieses zerfallende Ich hier liest, ja schon längst aus Poes schauerlichen Balladen und Erzählungen kennt – und zwar zuerst aus jenem Gedicht, dem Poes Essay gilt. Wie war das noch: Der gelehrte junge Mann, der einsam nachts über seinen Büchern brütet und seine tote Lenore nicht vergessen kann, erhält überraschenden Besuch von jenem sprechenden Raben. Freilich hat das unverständige Tier nur das ominöse Wort gelernt. Halb amüsiert im Bewußtsein seiner Überlegenheit, halb in der Hoffnung, der Totenvogel könne vielleicht doch Kunde von der toten Geliebten bringen, stellt der Intellektuelle dem Raben Fragen. Und er formuliert diese Fragen so, daß des Raben »nevermore« immer wie eine sinnvolle und immer wie eine düstere Antwort klingt. Ein witziger Kopf könnte dieser Frager sein, der seine eigene Vernunft so gleichsam mit der fremden Stimme reden läßt, oder ein Irrer, der aus Melancholie wahnsinnig geworden ist, oder beides. Mit den letzten Strophen – eben jenen, in deren Zitierung der Essay kulminiert – wird diese Ungewißheit dramatisch auf die Spitze getrieben. Als endlose Gegenwart erweist sich die als vergangen erzählte Situation (»And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting«), und mit den Kategorien von Raum und Zeit zerfällt auch das Subjekt in ihnen. Der Sprecher dieser Verse, dieser auf sein eigenes Ich zurückblickende Ich-Erzähler, ist wahnsinnig. Aber seit wann? Bis wohin war dieser *unreliable narrator* noch *reliable*, oder war er es überhaupt nie? Wer aber ist er dann; welche Stimme hat da geredet? Der Essay über *The Raven* verdoppelt, wie man sieht, in seiner Struktur die Ambivalenz, von der er handelt.

Das ist nicht allein deshalb bemerkenswert, weil Poe – Dekonstruktivist seiner eigenen Poesie – hier ja gerade jede substantielle Bedeutung seines Textes so kategorisch als bloßen Vorwand seines suggestiven Klangarrangements abstreitet, sondern auch deshalb, weil er damit selbst in die Reihe seiner Lieblingshelden einrückt. Die grotesken und arabesken Ereignisse zum Beispiel um das *Verräterische Herz* (gewiß auch eine ganz bedeutungslose Erzählung, deren Inhalt sich bloß sekundär aus der Wirkungsabsicht ergibt) werden von einem Ich-Erzähler berichtet, bei dem es sich um den Bruder des mathematischen Lyrikers handeln könnte: »True! – nervous – very, very dreadfully nervous I had been and am; but why *will* you say that I am mad? ... I heard things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. How, then, am I mad? Harken! and observe how healthily – how calmly I can tell you the whole story. It is possible to say how first the idea entered my

brain; but once conceived, it haunted me day and night. Object was there none. Passion was there none.«

Es könnten beinahe Passagen aus Poes Essay sein, was der Triebtäter da hersagt. Um dieselben Kategorien geht es, in annähernd denselben Begriffen, und auch der performative Widerspruch ist derselbe – nur diesmal als schaurige Pointe konzipiert. Was aber überführt dieses leidenschaftslose Hirnwesen? Eben: »das verräterische Herz«. Die Leugnung aller »Passion« zugunsten einer vernunftbestimmten Autonomie ist es, woran sein Ich in den letzten Zeilen der Erzählung in effektvollen Schreien auseinanderbrechen wird.

Hinter dem Gedicht steht, mit Benns Vortrag zu sprechen, die »Frage nach dem Ich«, also, weil es um Poetik geht: die Frage nach dem Autor. Poes Antwort sollte den Beweis führen, daß die Autonomie des schöpferischen Subjekts in seiner psychologisch-ästhetisch kalkulierenden Rationalität gründe. Unfreiwillig oder in sardonischer Ironie aber widerlegt sein Essay die eigene These so gründlich wie der irre Logiker in *The Tell-Tale Heart*. Die Alleinherrschaft der Vernunft selbst führt das ihr vertrauende Subjekt hier nicht nur nicht ins Gegenteil, sondern in eine Variante dessen, was mit ihr exorziert werden sollte: »a species of fine frenzy«.

»Vision« heißt das ein Jahrhundert später beim Marburger Philosophen der Komposition, »Mysterium«, »Bewußtseinsgrenze«. Die Widersprüche, in die sich Benns Lösungsvorschläge für die Probleme der Lyrik verwickeln: sie sind noch immer ein Schatten dieser gespenstischen Urszene einer aufgeklärt-modernen Poetik. Das Ich, das hier wie dort hörbar wird, ist eben nicht das »jenes Einen mit seinem großen Inneren«, sondern ein Fall genau jenes vernünftigen Wahnsinns, aus dessen Schilderungen der Erzähler Poe seine zündenden Funken schlug. Das in seiner rationalen Kalkulation autonome Autorsubjekt, das der spätmoderne Lyriker nach den Bauplänen seiner klassisch-modernen Lehrmeister konstruiert (»auch Poes«), war schon ihnen abhanden gekommen. Warum ist Benns »Frage nach dem Ich« dann noch immer nicht verstummt?