

## Nur zwei Dinge. Zum 50. Todestag Gottfried Benns

*Wir turnen in höchsten Höhen herum,  
selbstredend und selbstreimend,  
von einem Individuum  
aus nichts als Worten träumend.*  
Peter Rühmkorf

Benns Gedichte in der letzten Auswahl, die er ein halbes Jahr vor seinem Tod noch selber getroffen hat, wieder lesend, fragt man sich unwillkürlich bei dem immer neuen Versuch, ihre komplizierten und einander komplizierenden Kunstfiguren zu entwirren und zu verbinden: Wie entsteht so etwas? *Die Probleme der Lyrik* von 1951 geben darauf eine ebenso schroffe wie deutliche Antwort: „Ein Gedicht entsteht [...] sehr selten – ein Gedicht wird gemacht.“ Der Produzent und sein Material stehen sich gegenüber wie der Hand- beziehungsweise Kopfwerker und sein Gegenstand, fixieren und taxieren, provozieren und korrigieren einander. „Bei der Herstellung eines Gedichtes beobachtet man nicht nur das Gedicht, sondern auch sich selber. Die Herstellung des Gedichts selbst ist ein Thema, nicht das einzige Thema, aber in gewisser Weise klingt es überall an.“ Bei der Herstellung eines Gedichts stellt der Hersteller in gewisser Weise zugleich sich selber her, und das Gedicht spricht, indem es sagt, was es zu sagen hat, immer auch von ihm. Will man also die Sprache von Benns Gedichten verstehen, muss man sich mit dem Ursprung dieser Sprache, ihrem besonderen Subjekt, dem lyrischen Ich, bekannt machen. Eines der berühmtesten (und berüchtigtsten) Gedichte Benns vermittelt diese Bekanntschaft, wie ich meine, am genauesten und am deutlichsten.

### *Nur zwei Dinge*

*Durch so viel Formen geschritten,  
durch Ich und Wir und Du,  
doch alles blieb erlitten  
durch die ewige Frage: wozu?*

*Das ist eine Kinderfrage.  
Dir wurde erst spät bewußt,  
es gibt nur eines: ertrage  
ob Sinn, ob Sucht, ob Sage –  
dein fernbestimmtes: Du mußt.*

*Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere,  
was alles erblühte, verblich,  
es gibt nur zwei Dinge: die Leere  
und das gezeichnete Ich.*

Das klingt nach jemandem, der ein Gesetz verkündet. Oder sogar eine Offenbarung. Aber in dem Klang klingelt etwas mit. Störend. Doch davon später.

Zunächst: Das Gedicht mündet in eine Täuschung. Die Leere ist kein Ding. Wäre sie's, wäre sie nicht leer. Übrig bleibt also nur ein Ding: das Ich. Aber das Gedicht redet doch von Ich und Wir und Du, sein Ich spricht sogar ein Du unmittelbar an, die ganze zweite Strophe handelt von ihm. Nur: wer ist das? Jemand anderer? Wo sollte der durch die Leere her kommen? Spricht hier nicht das sich bei der Herstellung des Gedichtes beobachtende Ich sich selbst an, seine Beobachtung im Gedicht – wo sonst?

– festhaltend und formulierend? Die *Probleme der Lyrik* bestätigen, „dass der monologische Zug“ im modernen Gedicht „außer Zweifel ist“. Es treibt „die monologische Kunst, die sich abhebt von der geradezu ontologischen Leere, die über allen Unterhaltungen liegt und die die Frage nahe legt, ob die Sprache überhaupt noch einen dialogischen Charakter in einem metaphysischen Sinne hat“. Dialog gibt es, glaubt man Benn, heutzutage nur noch als Gerede, als Geschwätz, als leere Kommunikations-Technik: „Gespräche, Diskussionen – es ist alles nur Sesselgemurmel, nichtswürdiges Vorwölben privater Reizzustände, in der Tiefe ist ruhelos das Andere, das uns machte, das wir aber nicht sehen.“ Wieso spricht das rein auf sich selbst bezogene, nur sich selbst verpflichtete Gedicht dann überhaupt noch? Wovon? Zu wem?

Diese Fragen nimmt das Ich des Gedichts auf, indem es sich mit dessen letzten Worten nicht nur nennt, sondern auch bestimmt: Das lyrische Ich ist das gezeichnete Ich. Gezeichnet, wenn ich recht sehe, in dreifacher Hinsicht. Zunächst von den Gedicht-Formen, die es durchlaufen hat – so viele es gibt –, und darin von allen An-Rede-Formen, durch die eine Gedichtform sich formulieren kann, von Einzahl, Vielzahl und Zweizahl, von Ich und Wir und Du. Darin wiederum von allen Verhältnissen zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit – ob Sinn, ob Sucht, ob Sage –, die Text-Formen eingehen können, und darin schließlich von allen Dingen, die Gegenstand solcher Formen werden können – ob Rosen, ob Schnee, ob Meere. Das aus allen diesen Formen konfigurierte Ich entpuppt sich so als eine Art General-Unternehmer in Sachen Ausdruck, zuständig für alles, was Sprache schlechthin auf jede Art von Begriff zu bringen vermag. „Alles möchte dichten das moderne Gedicht“, sekundieren die *Probleme der Lyrik*. Zum zweiten aber wird dieses lyrische Ich zugleich von dem gezeichnet, woraus es gezeichnet ist, denn all das „blieb erlitten / durch die ewige Frage: wozu?“ Durch die Sinn-und-Zweck-Frage also, die Frage nach der Aussicht, die hinter all diesen Hinsichten steckt. Dass das eine Kinderfrage ist, heißt nach Meinung des Gedichtes durchaus nicht, sie sei unerheblich oder müßig oder lächerlich. Kinderfragen lassen sich, wie wir alle wissen, weder beantworten noch abweisen, sie gelten ebenso grundsätzlich wie grundsatzwidrig und können uns eben deshalb ein Leben lang begleiten, beunruhigend wie „das Andere, das uns machte, das wir aber nicht sehen“.

Die Beschlussfeindlichkeit der Kinderfrage erlaubt dem lyrischen Ich jedoch kein untätiges Schweigen: „Dir wurde erst spät bewusst“, mahnt es sich, „es gibt nur eines: ertrage [...] dein fernbestimmtes: Du musst.“ Den unbedingten Befehl zu einer Sprache ertragen – erleiden wie bewältigen –, der sie als die seine von jenseits aller Formen und Fragen her fordert und den nur jenes jederzeit und überall gehorsame Du befolgen kann, worin sich das Ich selbst-an-redend aufhebt. „Im Grunde [...] gibt es keinen anderen Gegenstand für die Lyrik als den Lyriker selbst“, insofern er nämlich als Ich-AG des Absoluten fungiert, an der die reine Transzendenz jener absolut anderen Sprache nicht nur die Aktienmehrheit, sondern die Gesamtheit gezeichnet hat. Damit bereinigt sich schließlich die Täuschung, gegen die wir am Anfang unserer Überlegungen Einspruch erhoben haben: Im modernen Gedicht, wie Benn es auffasst, gibt es tatsächlich nur zwei Dinge: einerseits das in dreifacher Weise gezeichnete lyrische Ich, andererseits die Leere der vollen Realität, die es zur Aufgabe hat. In Ernst Jüngers früher Erzählung *Sturm* erinnert sich der gleichnamige Held im Schützengraben des 1. Weltkriegs an einen Wehrturm seiner norddeutschen Heimatstadt:

*Dieser Turm hatte sich als drohende Gebärde über ein Gewirr von Giebeln gereckt; aus dem erstarrten Meere wechselnder Stilformen wuchs er allein als feste und geschlossene Einheit empor. Nur der Kampf brachte solche Erscheinungen hervor.*

Kein Zufall, dass sich die Prosa hier mit dem Reim infiziert. Das gezeichnete Ich, das die *Probleme der Lyrik* zu lösen hat, steht in und über aller Sprachlandschaft wie dieser Turm.

Wenn nun das lyrische Ich das Zeichen des Absoluten trägt, so dass jede seiner Dispositionen und Transaktionen von der reinen Transzendenz gegengezeichnet sein muss, dann stuft sich die Reflexion

der Fülle in die Leere der Dinge von einer Aufgabe zu einer Alltäglichkeit hinunter, vom besonderen Gegenstand des lyrischen Sprechens zu dessen ebenso ursprünglichem wie schlechthin allgemeinen Prädikat. Das gezeichnete Ich bleibt als Zeichen allen Zeichnens, als Idol des Absoluten wie ein Turm über dem Häusermeer allein und abstrakt übrig. Sehen Benns Gedichte diese Gefahr nicht?

### *Das späte Ich I*

*O du, sieh an: Levkoienwelle,  
der schon das Auge übergeht,  
Abgänger, Eigen-Immortelle,  
es ist schon spät.*

*Bei Rosenletztem, da die Fabel  
des Sommers längst die Flur verließ –  
moi haissable,  
noch so mänadisch analys.*

Konzentrieren wir uns auf die ersten beiden und die letzten beiden Zeilen. „Le moi est haissable“, schreibt Blaise Pascal in seinen *Pensees*. „Il est injuste en soi, ce qu’il se fait centre du tout.“ Eben das tut das gezeichnete Ich: Es macht sich zum Zentrum, zum Inbegriff von allem. Allerdings: „mänadisch analys.“ Auch das wissen wir bereits: Das lyrische Ich wird analysierend – feststellend wie auflösend – zum Herrn und Souverän über die Fülle wie die Leere der Dinge. Aber weshalb braucht das Gedicht dazu einen Neologismus, indem es ein neues Adjektiv zum altvertrauten Substantiv ‚Analyse‘ bildet? Bloße Marotte? Erzwungene Originalität? Lösen wir das Wort einmal anders auf und stellen es anders wieder fest: an alys. Das bekannte ‚Alpha privativum‘ des Griechischen – und? Verschieben wir den Anlaut ein wenig, aspirieren wir ihn, so gelangen wir zum Halys, dem in der antiken Geschichte berühmten kleinasiatischen Grenzfluss zwischen dem lydischen und dem persischen Reich und Ort eines ebenso berühmten Orakelspruchs: „Kroisos wird, überschreitend den Halys, zerstören ein Großreich.“ In der Zerstörung des hassenswerten weil sich zum zentralen Idol, zum Mittelpunkt-Ding machenden Ichs gibt es für das lyrischen Sprechen keine Grenze. Selbst dort, wo zwei Großreiche, zwei Großbegriffe, zwei großartige Mythen oder großformatige Ideologien einander berühren wie die Rose und ihr Letztes, geht es über den Unterschied zwischen ihnen so mänadisch hinweg wie die schrankenlos gottbesessenen Begleiterinnen des Dionysos über jeden Einhalt. „Es gibt Zerstörung, wer sie kennt, kennt Meines.“ Diese Zerstörung kennt keine Grenzen, außer sie erkennt sich selbst als ihre eigene Begrenzung an: „Moi haissable / noch so mänadisch analys.“ Bleibt das Ding-Ich hassenswert, auch wenn es sich noch so ausschweifend ekstatisch gebärdet, oder bleibt das Ich ein hassenswertes Ding, obwohl es ohne Hemmung jede Grenze noch so unbegrenzt überschreitet? Gelten in diesem lyrischen Sprechen gar das Ding-Ich und das Ich-Ding letzten Endes gleichzeitig und gleichberechtigt, so dass sich zuletzt auch der Unterschied zwischen ihnen in ihm auflöst? Dann kann es sich nur noch der „Levkoienwelle“ anvertrauen, dem leukoion, dem weißen Veilchen, in dessen Duft aller verschiedenen Wahrnehmung das Auge so übergeht, dass es, alle Verschiedenheit übergehend, von einem Augenblick unmittelbar zum nächsten übergeht.

Trotzdem: „Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere“ – etwas klingelt auch im Klang dieser Synästhesie mit. Lassen wir die Rosen beiseite. Halten wir uns lieber an die Meere.

### *Melodien*

*Ja, Melodien – da verbleicht der Frager,  
er ist nicht mehr der Zahl- und Citymann,  
die Wolken stäuben über seinem Lager,  
die Ozeane schlagen unten an.*

*Manchmal sind Zebras oder Antilopen  
im Busch des Njassaflusses auf der Flucht,  
alles ist sanft, leichtfüßig, aus den Tropen  
kommt Dunst, die Trommel und entrückte Sucht.*

*Und Eruption und Elemente  
die denken noch viel länger her:  
die fünf berühmten Kontinente  
nur hinderliche Masse für das Meer.*

*Du bist nicht früh, du bist nicht später,  
wahrscheinlich, dass du gar nichts bist,  
und nun Sibelius' Finnenlied im Äther:  
Valse triste.*

*Alles in Moll, in con sordino  
gelassenen Blicks gelassener Gang  
von Palavas bis Portofino  
die schöne Küste lang.*

*Ja, Melodien -- uralte Wesen,  
die tragen dir Unendlichkeiten an:  
Valse triste, Valse gaie, Valse Niegewesen  
verfließend in den dunklen Ozean.*

Auch in diesem Gedicht gibt es nur zwei Dinge: Das von der Erfahrung der absoluten Transzendenz bis in sein eigenes Dasein gezeichnete Ich – „wahrscheinlich, dass du gar nichts bist“ – und die Dinge, die es im Zeichen des Absoluten in ihre Leere zeichnet. Eine Menge Dinge. Sie reicht von den Melodien der Meere bis zum Valse triste, von trommelnden Tropen bis zum Zahl- und Citymann, von Portofino bis zum Njassafluss. Alle aber verschwinden schließlich und unendlich mit der letzten Zeile in dem für Werden und Vergehen gleich gültigen „dunklen Ozean“, über dessen Wassern der Geist des seine Absolutheit souverän verwaltenden und durchsetzenden Ichs schwebt. In seinen auf „Eruption und Elemente“ gerichteten Augen sind alle Bestimmtheit und Begrenztheit, alle Dinge schlechthin, selbst die „fünf berühmten Kontinente / nur hinderliche Masse für das Meer“.

Wo und wie verwirklicht sich nun aber diese absolute Gleich-Gültigkeit der Dinge im Gedicht? In Wörtern, die durch Vokal-Parallele oder Alliteration so eng miteinander verknüpft werden, als würden sie Momente eines endlos einzigen; in Wörtern, die sich zu Sätzen so zusammenschließen, dass die Transzendenz ihre Souveränität über die Realität vollstreckt und demonstriert. „Heute / ist der Satzbau das Primäre.“ Gelingt er, verfügt das Gedicht seiner Möglichkeit nach über die Gesamtheit der Wort-Dinge schlechthin und kann alle uneingeschränkt gegeneinander verschieben und durcheinander ersetzen: In den Dunst ent- wie verrückender Tropen dringt der eintönige Trommelschlag des allgemeinen Tauschs, des Grund-Satzes aller modernen Waren-Gesellschaft. Waren verbinden Menschen mit Dingen und über die Dinge Menschen mit Menschen. Die Wort-Waren-Wirtschaft holt

also eben jenes „Sesselgemurmel“, jenes „nichtswürdiges Vorwölben privater Reizzustände“ in die Sprache des Gedichts zurück, das seine monologische Absolutheit aus ihr vertreiben will. Über die Schulter des gezeichneten Ichs, des Delegierten der absoluten Transzendenz, lehnt sich der „Zahl- und Citymann“, und auf dem „dunklen Ozean“ des unendlichen Werdens und Vergehens blinken Markenzeichen. Im Klang der einander be- und abrufenden Ideen und Figuren, Mythen und Metaphern der Menschheitsgeschichte klingelt die Scheidemünze sie gleichförmig vergegenwärtigender Fort-Satz-Ökonomie immer mit.

Hören die Gedichte das nicht? Doch:

### *Levkoienwelle*

*„O du, sieh an, Levkoienwelle,  
der schon das Auge übergeht“ –  
von früher her – es ist die Stelle,  
wo eine alte Wunde steht;  
denn wieder ist es in den Tagen,  
wo alles auf das Ende zielt,  
„mänadisch analys“ und Fragen,  
das sich um Rosenletztes spielt.*

*Man träumt, man geht in Selbstgestaltung  
aus Selbstentfaltung der Vernunft;  
man träumte tief; die falsche Schaltung:  
das Selbst ist Trick, der Geist ist Zunft –  
verlerne dich und jede Stelle,  
wo du noch eine Heimat siehst,  
ergib dich der Levkoienwelle,  
die sich um Rosenletztes gießt.*

Welche Satz-Form steht hier zur Disposition? Es geht um drei Arten der Differenz zwischen den Wort-Dingen. Einmal um Verschiedenheit, um Einschnitt, Trennung, Kluft, die das eine gegen das andere vereinzelt und Überbrückung verlangt; zum anderen um Unterschied, um Markierung, Fermate, Distanz, die das Andere im Einen gegen es kennzeichnet und Übermittlung voraussetzt; schließlich um einen Prozess, der differenziert und seine Resultate in derselben Geste wieder auslöscht, mit der er sie setzt, also auf Ironie ebenso beruht, wie er sie erzeugt. Das absolute Gedicht, wie Bann es konzipiert, verwandelt notwendig alle Verschiedenheit in Unterschiede, weil es anders nicht alles dichten könnte. Das Subjekt dieser Verwandlung, das lyrische Ich, muss sie ebenso zu seinem Objekt haben wie diese Objektivierung entwerfen und entwirklichen, weil das Gedicht sonst von eben der Verschiedenheit durchkreuzt würde, die es beseitigen soll. *Moi* wird *haissable*, sobald es sich in seinem eigentümlichen Auftrag gegen dessen Erfüllung zu behaupten trachtet, und sich selbst nur erträglich, insoweit es sich gegen sich „mänadisch analys“ verhält. Diese Forderung mündet in einen ebenso reinen wie nicht zu tilgenden Widerspruch. Mänadisch durchbrochene Grenzen analysieren neue herbei, die wiederum dazu auffordern, sie zu verletzen – „die alte Wunde“, immer dann und immer da wieder aufbrechend, wo das nach seiner Macht und ihrer Tragweite fragende Gedicht um „Rosenletztes“ spielt, einen Denk- und Sprach-Ort, wo formaler Begriff und materielle Wahrnehmung, Wort-Ding und Ding-Wort, in reiner Unmittelbarkeit aneinander stoßen. Die Antwort, die sich das Gedicht an diesem Ort gibt, entlarvt seine absolute Form als Selbst-Täuschung des lyrischen Ichs, das in die Zeichen sich objektiv selbst entfaltender Vernunft die Zeichnung seines sich subjektiv gestaltenden Selbsts träumt. Der

Traum zeigt, dass das, was die beiden Zeichen-Systeme aufeinander bezieht und miteinander verquickt, nichts als jene unendlich abschüssige Verschiebung und unendlich leise Verdichtung ist, die zwischen ‚Selbst-entf-altung‘ und ‚Selbst-gest-altung‘ herrscht, jener „bacchantische Taumel“ der Begriffe, „an dem kein Glied nicht trunken ist“. Das Wort-Ding das Bild – gewinnt sein letztes Ding-Wort – seinen äußersten Begriff –, indem es alle Verschiedenheit wie allen Unterschied zwischen sich und ihm so verabschiedet, dass beide sich darin grenzenlos verschwistern. Dem lyrischen Ich bleibt angesichts dieses Sachenthalts nur noch eines übrig: „Verlerne dich und jede Stelle, / wo du noch eine Heimat siehst, / ergib dich der Levkoienvelle, / die sich um Rosenletztes gießt.“ Aufwachend aus dem falschen Traum, der den Absolutheits-Anspruch seiner dichterischen Produktion bedingt und erzeugt, soll es nicht neue Fassung gewinnen, sondern, sagt ihm sein Gedicht, absolut alle Fassung fahren lassen und sich dafür jener weiß duftend schiedlichen Welle anvertrauen, die in ‚Selbst-gest-altung‘ und ‚Selbst-entf-altung‘ die Rose und ihr Letztes einfach und gleichmäßig durchflutet. Hat damit das Gedicht seine Absolutheit vor seiner Wirklichkeit, in seine Wirklichkeit gerettet? Nein. Die Rettung entstammt ja nicht ihm selbst, dem Satzbau, in dem es seine Wort-Dinge sammelt und seine Ding-Worte ordnet. Sie beruht vielmehr auf einem Befehl, den es sich als sein eigentümliches Subjekt gibt, und damit auf der Verschiedenheit zwischen dem, der befiehlt, und dem, der gehorcht. Von dieser Relation hängt die Existenz des absoluten Gedichts prinzipiell ab. Erlischt sie, erlischt es mit ihr: „Das absolute Gedicht - nein, das gibt es gewiß nicht, das kann es nicht geben!“ Das kann es deshalb nicht geben, weil das Gedicht „einsam und unterwegs“ durch seinen Satzbau immer denjenigen anspricht, der es ursprünglich spricht, mit dem es die Begegnung, das Gespräch sucht, ohne das es dessen Sprache sich anzueignen und sie zu beherrschen vermöchte. Celans Meridian-Rede nimmt Benns Forderung nach dem absoluten Gedicht auf, um sie in ihr Gegenbild zu verkehren: „Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen.“ Benns *Probleme der Lyrik* halten demgegenüber fest: „Ein Gedicht ist immer die Frage nach dem Ich.“

Stehen nun die Gedichte, die diesen Gegensatz bestätigen, einander so rein gegenüber wie der Gegensatz selbst, der Antagonismus zwischen einer sich vollendenden und einer nicht zu vollendenden Moderne? Rene Descartes' Modernisierung der Subjektivität in den *Meditationes de Prima Philosophia* mündet in ein berühmtes, immer wieder falsch zitiertes Prinzip: Cogito – sum. Worüber herrscht der Gedankenstrich zwischen Denken und Sein, zwischen Wort und Ding, zwischen dem, der spricht, und dem, was oder wer damit angesprochen ist? Über Unmittelbarkeit oder über Unvermittelbarkeit? Über eine Grenze, an der die Kontinente, die sie trennt, einander in der Trennung so berühren, dass sie Übergänge schafft, bis sie selbst zu einem endlosen Übergang zu werden scheint? Oder über eine, die von ihr geschaffene Übergänge immer wieder zerstört und sich in diese Zerstörung so vertieft, dass jede Seite der anderen anscheinend unerreichbar näher und einzelner liegt? Worin beruht die problematische Einheit des Ganzen? In Totalität oder in Alterität? Dieses ‚Oder‘ ist nur scheinbar gegensätzlich. Während die Totalität sich in reine Vermittlung zu entfalten scheint, schlägt die Alterität ihr immer neue Falten, bis ihr von und zu ihr selbst im Gedicht Benns nur noch ein einziger Faltenschlag übrig bleibt: „Ergib dich der Levkoienvelle...“ Ebenso: Während die Alterität alle Vermittlung in immer tiefere Unmittelbarkeit zerschneidet, konturiert und schraffiert die Totalität die Schnittflächen immer schärfer, immer präziser, bis die Getrennten einander durch die Trennung bekannter und vertrauter sind, als sie es durch Berührung je werden könnten. Das Gedicht Celans, „einsam und unterwegs“, nimmt in seine Einsamkeit die Begegnungen vorweg, zu denen es auf dem Weg ist.

