

„Wo die Philosophie aufhört, muss die Poesie anfangen“

—Konzeptuelle Metapher: ein Schlüssel zu Gottfried Benns Gedichten

Inauguraldissertation

**zur Erlangung des Grades einer Doktora der Philosophie,
dem Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin**

eingereicht von

Li Jiang

aus

Jilin, VR. China

Berlin 2008

1. Gutachter: Prof. Dr. Jürgen Schütte
2. Gutachter: Dr. Hans Feger
Tag der Disputation: 15. Oktober 2008

Inhalt

Einleitung	4
Kapitel 1 Der Dunkle harrt auf seiner Stelle	26
1.1 Personifikation des Todes	27
1.2. Metaphern in Bezug auf die Verstorbenen.....	30
1.3. Konzeptuelle Metaphern vom Totenreich	37
1.4. Erschließung des Gedichts <i>September</i> durch Todesmetaphern.....	40
Kapitel 2 Was ist eure Seele?	50
2.1. Ein Lebewesen aus Schichten	53
2.2. Versteckte Metaphern in Bezug auf die Seele	60
2.3.Erschließung der <i>Blauen Stunde</i> mit Metaphern für die Seele	65
Kapitel 3 Die Seele weiß tiefe Dinge	73
3.1. Metaphern in Bezug auf das Gedicht	73
3.2. Metaphern in Bezug auf den Schöpfungsprozess der Kunstwerke	81
3.3. Erschließung des Gedichts <i>Welle der Nacht</i> durch Metaphern in Bezug auf Kunst im Schatten Gottes	90
Kapitel 4 Die Identität – ein Zaubergerät	99
4.1. Allgemeine Metaphern in Bezug auf Götter in Benns Gedichten	99
4.2. Metaphern in Bezug auf Gott	114
4.3. Erschließung des Gedichts <i>Valse triste</i> mit Metaphern in Bezug auf Götter und Gott	128
Kapitel 5 Ein großer Strom bleibt in dich gelegt	135
5.1. Metaphern in Bezug auf das Ich als Person	135
5.2. Metaphern in Bezug auf das Ich in Tiergestalten	143
5.3. Metaphern in Bezug auf das Ich in Pflanzengestalten	156
5.4. Metaphern im Umfeld des Gewässers in Bezug auf das Ich	161
5.5. Erschließung des Gedichts <i>Aufblick</i> mit Metaphern in Bezug auf das Ich	162
Fazit	168
Literaturverzeichnis	177
Danksagung	182

Einleitung

„Wo die Philosophie aufhört,
muss die Poesie anfangen“¹

— Schlegel

„Die Menschen heute glauben, die Wissenschaftler seien da, sie zu belehren, die Dichter & Musiker etc, sie zu erfreuen. *Daß diese sie etwas zu lehren haben; kommt ihnen nicht in den Sinn.*“² Das Wort von Wittgenstein gilt meines Erachtens auch für Gottfried Benn, der mit Gedichten ein Geheimnis zu vermitteln versucht, ein Geheimnis der Seele, ein Geheimnis der Menschheit. Indem Silvio Vietta in seinem Buch *Die literarische Moderne* Benns Lyrik nur in Bezug auf die Ästhetik des Hässlichen in die literarische Moderne einbezieht, geht er an einem wesentlichen Beitrag Benns zur Erkenntnis der Moderne vorbei. „Denn es gibt nur wenige Dichter, in deren Werken das Unaussprechliche so bestürzend deutlich in Erscheinung tritt wie gerade bei Benn, und die Betroffenheit darüber sollte uns nachdenklich stimmen.“³ Wie Vietta feststellt, sind Anfänge des Nihilismus bereits zur Zeit der Aufklärung vorhanden. In der literarischen Moderne, die mit der Frühromantik begann und auf die Gegenwartsliteratur noch wirkt, ist ständig vom „Entzug“ und „Tod“ Gottes die Rede. Die modernen Menschen fühlen sich seitdem einsam in einem leeren Raum. Diese Einsamkeit in der Leere ist zwar ein wichtiges Thema in Benns Lyrik, doch lässt sich in seinen Gedichten auch erkennen: die Vereinigung mit dem Absoluten im Rauschzustand bringt dem Ich tiefe Einsichten in das Selbst. Benns Nihilismus hat zwei Seiten. Die Leere enthält potentielle Formen, die auf die Schöpfung warten. Bereits das Wort „schöpfen“ enthält die Bedeutung, dass etwas herausgeholt wird, und dieses Etwas ist im Keim vorhanden. An die Quelle der Schöpfung zurückzugehen ist daher eine Metapher für die Suche nach der Wahrheit. Auch für Kafka ist die Literatur generell „eine Form der Wahrheitssuche“⁴:

Die Kunst fliegt um die Wahrheit, aber mit der entschiedenen Absicht, sich nicht zu verbrennen. Ihre Fähigkeit besteht darin, in der dunklen Leere einen Ort zu finden, wo der

¹ Friedrich Schlegel: Kritische Schriften und Fragmente [1781-1801]. Hrsg. von Ernst Behler und Hans Eichner. Ferdinand Schöningh, Paderborn 1988, S.226

² Ludwig Wittgenstein: Vermischte Schriften. Eine Auswahl aus dem Nachlaß. Hrsg. von Georg Henrik von Wright unter Mitarbeit von Heikki Nyman. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, S.75

³ Neue Deutsche Hefte 3, 1989 S.414-443; hier S.415

⁴ Silvio Vietta: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Metzler Verlag, Stuttgart 1992. S.149

Strahl des Lichts, ohne daß dies vorher zu erkennen gewesen wäre, kräftig aufgefangen werden kann.⁵

Durch die Licht-Metapher, die mit der Heilwelt Gottes und der Erkenntnis verbunden ist, werden das Religions- und das Erkenntnisproblem mit dem Begriff Wahrheit eng verbunden, diese wird „religiöses Heil und [...] Erkenntnisziel“⁶. „Mit der Verschüttung der ersteren verdunkelt sich auch das zweite und umgekehrt: mit der Negativität der Erkenntnis geht auch die Erfahrung der Unerkennbarkeit der göttlichen Heilsgewißheit.“⁷ In Benns Gedichten zeigt sich jedoch ein Weg des Ich, der nach Innen führt und auf dem das Licht schwankend leuchtet, wodurch die Heilsgewißheit allmählich wächst. Im Rauschzustand des Kunstschaffens erlebt das Ich sogar die Vereinigung mit dem Absoluten. Die Kunst wird daher eine Verbindung zwischen dem Absoluten und dem Menschen, und die Künstler, vor allem die Dichter, werden zu Vermittlern der Wahrheit.

Dass Dichten diese Aufgabe erfülle, ist keine Erfindung von Gottfried Benn. Nach Wittgenstein kann man die Philosophie nur dichten, das heißt, man kann die Gedanken nur in einem schriftlichen Kunstwerk zum Ausdruck bringen, vor allem in Versform. Ein Kunstwerk ist nach Heidegger ein Träger des Seins, und in ihm ist die Wahrheit zu suchen. Und die Versform ist nach Jaynes göttlich. In seinem Buch *Der Ursprung des Bewußtseins* stellt er die These auf, dass Götter die ersten Dichter sind. „Die Anfänge der Poesie liegen in der Göttersprache der bikameralen Psyche“⁸. Zu dem Begriff „bikamerale Psyche“ schreibt Jaynes:

...Die Menschen der «Ilias» kannten keine Subjektivität wie wir, sie wurden ihres Gewahrseins der Welt nicht gewahr, besaßen keinen inneren Raum, wo sie sich selbst hätten beobachten können. Um die Geistesverfassung der Mykener von unserem eigenen, subjektiven Geist zu unterscheiden, werden wir sie als Zwei-kammer-Psyche oder (der dadurch vereinfachten Kompositabildung halber) als bikamerale Psyche bezeichnen. Wollen, Planung und Handlungsanstoß kommen ohne irgendwelches Bewußtsein zustande und werden sodann dem Individuum fix und fertig in seiner vertrauten Sprache «mitgeteilt», manchmal mit einer Autoritätsfigur als Begleiterscheinung, manchmal allein in einem Stimmphänomen. Das Individuum gehorcht diesen Stimmen, weil es nicht «sieht», was es von sich tun könnte.⁹

Nach dieser Theorie wurden damals dem Dichter, der noch kein eigenes Bewusstsein besessen hat, die Gedichte „mitgeteilt“.

Als gegen Ende des ersten Jahrtausends v. Chr. die Orakel in Prosa zu sprechen beginnen und ihre Rede auf dem Weg bewußter Überarbeitung versifiziert werden muß, vollzieht sich das gleiche auch in der Dichtkunst. Vorbei ist die Zeit, wo das Dichterwort im

⁵ Zitiert nach Vietta. Franz Kafka: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Land und andere Prosa aus dem Nachlaß. Frankfurt/M. 1982, S.77

⁶ Vietta, S.150

⁷ Ebd.

⁸ Julian Jaynes: Der Ursprung des Bewußtseins. Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1994, S.98

⁹ Ebd.

gleichstimmigen Musengesang unmittelbar gegeben wurde. In mühseliger Nachahmung der alten göttlichen Redeweise werden Dichtungen jetzt von Menschen mit Bewußtsein aufgeschrieben und redigiert und korrigiert und neu geschrieben.¹⁰

Das bedeutet, dass mit dem Verlust der Verbindung zu den Göttern sich die Poesie von einem Göttergeschenk in eine menschliche Kunst verwandelt hat. Die Bemühungen der Dichter bei der Nachahmung der göttlichen Gedichte zeugt von dem „Heimweh nach dem Absoluten. Das Streben nach erneuertem Bezug zur verlorengegangenen Andersheit der göttlichen Direktive sorgte dafür, daß die Poesie nicht unterging.“¹¹ Andererseits muss Jaynes zugeben:

Bei einigen neuzeitlichen Dichtern findet man sehr konkrete Hinweise auf richtiggehende Gehörshalluzinationen. Milton spricht von seiner «Himmliche[n] Patronin, die [...] ohn' daß ich lange sie bitten darf [...] mir meine Stegreifverse zuspricht»...Und von Rilke ist überliefert, er habe eine ganze Folge von Sonetten, die er in einer Halluzination vernahm, wie im Fieber aufs Papier übertragen.

...Goethe sagte von seinen Gedichten: «Ich machte sie nicht, sondern sie machten mich.» - «Nicht ich denke: meine Ideen denken für mich», meinte Lamartine. Und der gute Shelley drückte es unverblümt so aus:

Ein Mensch kann sich nicht vornehmen: «Ich will dichten.» Selbst der größte Dichter kann das nicht; denn der schaffende Geist ist eine glimmende Kohle, die durch irgendeine unsichtbare Einwirkung wie durch einen unbeständigen Luftzug zu rasch vergänglicher Leuchtkraft erweckt wird [...] und die bewußten Teile unserer Natur sind gleichermaßen unfähig, deren Kommen wie deren Gehen vorauszuahnen.¹²

Meines Erachtens gehört Benn auch zu den Dichtern, die das Heimweh nach dem Absoluten empfinden und die das Absolute beim Schaffen empfangen und in Gedichten vermitteln können. In der *Kritik der Urteilskraft* vertritt Kant die Meinung, „daß das Genie sich des Schaffensprozesses nicht deutlich bewußt sei, nicht sein könne, da es nicht weiß, ,wie die Ideen in ihm entstehen und wie sie sich *zusammensetzen*“¹³. Ähnliche Erfahrungen hat Benn niedergeschrieben:

[...] ein Gedicht ist wie das Schiff der Phäaken, von dem Homer erzählt, daß es ohne Steuermann geradeaus in den Hafen fährt.¹⁴

In seinen Gedichten finden sich immer wieder Verse, in denen die Idee zum Ausdruck gebracht wird, dass der Dichter im Rauschzustand das Gedicht vom Absoluten empfängt. Dies geschieht jedoch nicht oft, wie Benn selbst zugibt: »Ein Gedicht«, so

¹⁰ Ebd, S.455-456

¹¹ Ebd., S.456

¹² Jaynes, S.457

¹³ Zitiert nach Michael Klein: Vorphantasierte Ganzheit und Selbstorganisation. Ein Modell des künstlerischen Schaffensprozesses Paul Valéry – Gottfried Benn – Christa Wolf. Schöbde Verlag Rheinfelden-Berlin: 1990, S.241; Siehe Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hrsg. von Karl Vorländer. Felix Meiner Verlag, 7. Aufl. Hamburg 1990, S.161

¹⁴ Gottfried Benn: GW. Bd.II, S.1071

Benn 1951 in seinem berühmten Vortrag *Probleme der Lyrik* gleich zu Beginn, »entsteht überhaupt selten – ein Gedicht wird gemacht.«¹⁵ Daher müssen Dichter oft durch harte Bemühungen ein Gedicht schaffen. Bei seiner Kritik, dass Benns Aussagen über sein Schaffen zu verschiedenen Zeiten widersprüchlich seien¹⁶, hat Emmerich offenbar nicht bedacht, dass auch beide Aussagen wahr sein können.

Daher schätzt Benn die Möglichkeit der göttlichen Vermittlung hoch ein, und in seinen Gedichten wird immer wieder von „Rausch“ und „geheime(r) Tat“ gesprochen. Über den Rausch wurde in der Benn-Forschung zwar sehr intensiv diskutiert, allerdings wird er eher aus der medizinischen Perspektive betrachtet. Letztendlich wurde auf das Irrationale, das Unbewusste, aber nicht auf die „geheime Tat“ des Ich in Benns Gedichten Bezug genommen.

Als ich die „Morgue“ schrieb, mit der ich begann und die später in so viele Sprachen übersetzt wurde, war es abends, ich wohnte im Nordwesten von Berlin und hatte im Moabiter Krankenhaus einen Sektionskurs gehabt. Es war ein Zyklus von sechs Gedichten, die alle in der gleichen Stunde aufstiegen, sich heraufwarfen, da waren, vorher war nichts von ihnen da; als der Dämmerzustand endete, war ich leer, hungernd, taumelnd und stieg schwierig hervor aus dem großen Verfall.¹⁷

Der Dämmerzustand in diesem Kontext wurde später in *Lebensweg eines Intellektualisten* (1934) „Wirklichkeitszertrümmerung“ genannt. Im Gedicht *O, Nacht!* wird beschrieben, wie das Ich mit Hilfe eines Rauschmittels in eine andere Welt geht. Diese Erlebnisse sind ausschlaggebend für Benns Lyrik. Es lässt sich nicht übersehen, dass das Ich in seinen Gedichten immer wieder im Rausch, in Trance oder im Traum spricht. Eine theoretische Erklärung hat Benn auch in der Tiefenpsychologie gesucht, wahrscheinlich jedoch nicht zu seiner Zufriedenheit. Der Rauschzustand wurde in seiner Zeit und wird bis heute noch von vielen Menschen als eine Krankheit betrachtet. In einem Gedicht aus dem Zyklus *Betäubung* aus dem Jahr 1925 versucht das Ich, sich darüber Gedanken zu machen, was es während der Betäubung erfahren hat:

*ist es Traum des Kranken:
ewig Grenzenlos,
sind es Zwangsgedanken,
ist der Zwang doch groß...*

Dieser Zustand im Unbewussten wird in der Benn-Forschung als „irrational“ betrachtet, was einen spürbar abwertenden Unterton enthält, denn in einem Zeitalter, wo die instrumentelle Vernunft und die Wissenschaft das Wort haben, gehört das Irrationale zu dem negativ Bewerteten. Mit dieser Sicht der Dinge verbindet sich vielfach das Vorurteil, das Unbewusste sei dem Irrationalen zuzuordnen. Eine solche Zuordnung könnte sich auf Aussagen Freuds berufen, etwa: auf dessen Feststellung: „Das Unbewusste ist das Verbotene. Es sind Wünsche, die der allgemeine Konsens verpönte; sie widersprechen den Normen und Werten der geltenden Kultur.“¹⁸ Nach Jung ist

¹⁵ Ebd., S.1059

¹⁶ Vgl: Emmerich: Gottfried Benn. Reinbek 2006, S.36

¹⁷ G. Benn: GW. Bd.3 S.1911

¹⁸ Kultur-Analysen, hrsg. von Alfred Lorenzer. Fischer Wissenschaft Frankfurt am Main 1986, S.27

unser Bewusstsein im Vergleich zum Unbewussten nur eine kleine Insel in einem unendlichen Meer, aus dem immer etwas Neues entsteht. Das schließt eine Gleichsetzung von Unbewusstem und Irrationalem nach meiner Auffassung aus. In Benns Gedichten ist dem Ich beispielsweise ganz Außergewöhnliches geschehen, wie im Gedicht *Hör zu* steht:

*mehr warst du nicht, doch Zeus und alle Macht
das All, die grossen Geister, alle Sonnen
sind auch für dich geschehn, durch dich geronnen,*

Beide Wörter „geschehn“ und „geronnen“ deuten die passive Rolle des Ich an, während alle Großartigen auf und durch das Ich wirken. In *Trunkene Flut* (1927) wird geschildert, wie das Ich im Rauschzustand durch die Vereinigung mit dem Absoluten zum Schöpfer eines Kunstwerkes wird. Allerdings betont das Ich immer, dass ihm diese Rolle des Kunstschöpfers aufgezwungen werde. In mehreren Gedichten wird von Knechtschaft, Sklaverei, Gefangensein, von Leiden und Qual in der von Geheimnis umhüllten Einsamkeit gesprochen. Das Ich darf niemandem verraten, was es tut, und muss weit entfernt von anderen Menschen leben. Dieses Leiden zeugt eher von einem Zweifel, denn wie Nietzsche sagt: „für einen Frommen giebt es noch keine Einsamkeit, - diese Erfindung haben erst wir gemacht, wir Gottlosen.“¹⁹ Allerdings gibt es auch Zeiten, wo das Ich zu erkennen glaubt, dass Gott alles geschaffen hat und alles in Gotteshand liegt. Eine wichtige Erkenntnis des Ich in Benns Gedichten ist, dass Gedichte Pforten der Erinnerungen an die Schöpfung, den Urbeginn, sind.

Warum sind diese Erinnerungen für das Ich so wichtig? Weil es sich seelisch nach seiner Wurzel sehnt, sowie im Alten Testament steht:

*Gleichwie der Hirsch lechzt nach den Wasserquellen,
Also lechzt meine Seele nach euch, ihr Götter!
Meine Seele dürstet nach Göttern, nach starken lebendigen Göttern!
Wann werd' ich dahinkommen, daß ich der Götter Angesicht schaue?
(Psalm 42,2f)²⁰*

Was ist die Seele und wo ist sie? Als Arzt hat Benn viele tote Menschen gesehen und in einem Gedicht aus dem Zyklus *Der Arzt* kommt die Frage: „*Ihr sprecht von Seele – Was ist eure Seele?*“ (*Der Arzt* II, 1917)

Edgar Lohner behauptet jedoch in seinem Artikel *Welt und Ausdruck des späten Ich*, dass „schon das Wort ‚Seele‘ ein für die Lyrik Benns seltener Ausdruck“²¹ sei. Meines Erachtens ist die Seele ein wichtiges Wort in Benns Gedichten, und es kommt dreiunddreißig mal in den über 400 veröffentlichten Gedichten vor, elf mal in Komposita. Außerdem wird auch das Wort „Psyche“ fünf Mal benutzt. In manchen Gedichten ist die Seele in versteckter Weise dargestellt. Daher ist es auch kein Zufall, dass das Ich in Benns Gedichten immer von Kunst, Geist und Religion spricht. Nach der Theorie von Jung ist das geistige und religiöse Bedürfnis des Menschen angeboren. Eine Antwort darauf, was die Seele ist, haben die Wissenschaften noch nicht gegeben.

¹⁹ Zitiert nach Thomas Keith: Nietzsche-Rezeption bei Gottfried Benn. Teiresias Verlag, Köln 2001, S.67

²⁰ Zitiert nach Jaynes, S.380

²¹ Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge Band X 1960, S.305-325; hier S.323

Denn hier erhält etwas Abstraktes, das wir nicht sehen und deswegen auch schwer begreifen können, nur einen Namen: Seele. Nach Wittgenstein sind »Namen« »einfache Zeichen« (*Tractatus* 3.202), sind sogar »Urzeichen« (3.26); aber sie »vertreten« nur, sie »nennen« nur die Gegenstände (3.22). Sie geben nur an, »wie« etwas ist, nicht, »was« es ist (3.221). Das bedeutet, all das, was die Seele angeht, lässt sich nur metaphorisch verstehen.

Das gilt sicher auch von anderen Begriffen wie Tod, Gott, Geist und Kunst usw., die ebenso abstrakt sind. Deshalb findet man in Benns Gedichten viele Metaphern, die sich auf solche Begriffe beziehen.

Nun ergibt sich die Frage: Was ist eine Metapher? In ihrem gemeinsamen Artikel *Metapher* versuchen Marga Reimer und Elisabeth Camp die Metapher zu charakterisieren: „Metapher ist traditionell als ein sprachliches Phänomen aufgefasst worden, das von Sprecherinnen (*sic*) natürlicher Sprache produziert und verstanden wird. So verstanden, werden Metaphern natürlicherweise als eine bestimmte Art sprachlichen Ausdrucks betrachtet, beziehungsweise als sprachliche Ausdrücke, die auf eine bestimmte Weise verwendet werden.“²² Für viele Menschen ist Metapher bis heute immer noch eine Trope oder eine Redefigur. Eine Standarddefinition der Metapher lautet nach beiden, sie ist ein sprachlicher Ausdruck, in dem „*eine Sache als eine andere repräsentiert wird oder von ihr als einer anderen Sache gesprochen wird.*“²³ Dies zeichnet sich in den klassischen Auffassungen von der Metapher deutlich ab.

Die Substitutionstheorie wurde von Aristoteles (384-322 v.Chr.) in seinen Schriften zur *Poetik* und *Rhetorik* begründet und von Quintilian (etwa 35-96) „maßgeblich“²⁴ weiterentwickelt. Die Metapher ist ihnen zufolge „eine Redefigur des ‘uneigentlichen’ Sprechens, abweichend vom normalen Sprachgebrauch. Dabei findet eine Ersetzung aus seinem eigentlich Gemeinten [...] durch einen anderen Ausdruck statt, der durch Übertragung (*transposition*) aus seinem eigentlichen Bereich ‘entliehen’ wird.“²⁵

Die Interaktionstheorie findet ihren Ansatz bei I.A. Richards (1936) und ihr Titel und ihre Ausarbeitung ist Max Black zu verdanken. Die Kernidee dieser Theorie zeigt sich vor allem in den beiden Begriffen „Tenor“ und „Vehikel“, mit denen beide Hälften der Metaphern bezeichnet sind. Nach dieser Theorie ist eine Metapher im Rahmen eines ganzen Satzes zu betrachten²⁶.

Die pragmatische Reinterpretationstheorie stammt von John Searle, einem Sprachphilosophen, der aus der Perspektive einer linguistischen Pragmatik, die Ende der sechziger Jahre entstanden ist, die Metapher als pragmatisches Phänomen betrachtet, wobei er wörtliche *Satzbedeutung* und vom Sprecher intendierter *Äußerungsbedeutung* unterscheidet²⁷.

Während diese klassischen Metapherntheorien das gegenwärtige Metaphernverständnis der Menschen noch stark beeinflussen, setzt sich allmählich eine andere Auffassung in der Metaphernforschung durch, nämlich die Einsicht, „dass

²² Franz Josef Czernin, Thomas Eder (Hrsg.): Zur Metapher. Die Metapher in Philosophie, Wissenschaft und Literatur. Wilhelm Fink Verlag, München 2007, S.23

²³ Ebd., S.24

²⁴ Jäkel, S.85

²⁵ Ebd., S.86

²⁶ Vgl. Jäkel, S.93-94

²⁷ Vgl., Jäkel, S.100-101

Metaphern in erster Linie konzeptuelle und erst in Ableitung sprachliche Phänomene sind²⁸, einer Idee, die von „Cognitive Science“²⁹ stammt und die Grundlage der kognitiven Metaphertheorie bildet.

Es ist eben dieser Metaphertheorie zu verdanken, dass ich bei der Analyse von Benns Gedichten eine neue Perspektive gewinne.

Wie Olaf Jäkel in seinem Werk *Wie Metaphern Wissen schaffen* aufgezeigt hat, ist diese Theorie auch nicht plötzlich entstanden. Sie hat seiner Meinung nach zwanzig Vorläufer³⁰ und wurde auch von Kant, Blumenberg und Weinrich beeinflusst. Da es in meiner Arbeit nicht um eine Auseinandersetzung mit dieser Theorie, sondern vor allem um deren praktische Bedeutung für die Literatur geht, verzichte ich auf die Darstellung ihrer Vorgeschichte und möchte mich hier auf die kognitive Metaphertheorie, besonders in Bezug auf die poetische Metapher, beschränken.

Im folgenden versuche ich, eine kurze Übersicht über die konzeptuelle Metaphertheorie zu geben, damit die Begriffe, die ich bei der Analyse der Gedichte Gottfried Benns verwende, richtig verstanden werden. Zudem wird die wichtige Bedeutung der konzeptuellen Metaphern in Benns lyrischen Werken dem Leser vor Augen geführt.

Die kognitive Metaphertheorie wurde 1980 mit dem Werk von Lakoff und Johnson *Metaphors we live by* begründet und von diesen beiden sowie Max Turner weiter entwickelt. Trotz bestimmter Mängel und Schwächen wurde diese Theorie von vielen Kritikern anerkannt. In *Wie Metaphern Wissen schaffen* stellt Olaf Jäkel (2003) fest, dass diese Theorie „plausibel“ und „erklärungskräftig“ ist und eine „erfolgsversprechende“ Methode zur „systematischen, empirischen Beschreibung und Analyse“³¹ anbietet. Zum Verständnis der Metapher in dieser Theorie schreibt Jäkel:

Unter Metapher verstehen die beiden Amerikaner eine in der Sprache widergespiegelte grundlegende Denkstruktur, welche uns die eine Begriffsdomäne durch Rückgriff auf einen anderen Erfahrungsbereich begreifen läßt.³²

In dieser kognitiven Metaphertheorie wird

die hohe Systematisierungsleistung deutlich, die eine kognitive Betrachtung der Metapher ermöglicht.“ “Without conceptual metaphor, a large range of generalization cannot be stated” (Lakoff 1990:42). Einzelne metaphorische Ausdrücke sind nicht isoliert zu sehen, sondern als sprachliche Realisierungen konzeptueller Metaphern.³³

Nach dieser Definition ist die Metapher kein reines linguistisches Phänomen, sondern sie bestimmt das Wesen der Denkstruktur des Menschen. Eine konzeptuelle Metapher

²⁸ Ebd., S.23

²⁹ Ebd., zitiert nach Reimer und Camp.

³⁰ Siehe Jäkel: S. 113-114

³¹ Jäkel: S.18

³² Zitiert nach Jäkel. S.16. Siehe Lakoff & Johnson (1980:3)

³³ Jäkel, S.25 Das Zitat von Lakoff stammt aus: *Cognitive Linguistics* 1-1, 1990, S.39-74; hier S.42

dient nicht dazu, etwas nur zu bezeichnen, wie Jaynes behauptet,³⁴ sondern dazu, etwas aus bestimmten Perspektiven zu betrachten, zu begreifen.

Diese Denkstruktur, die konzeptuelle Metapher, besteht nach Lakoff und Johnson aus zwei verschiedenen Bereichen, Ursprungsbereich (*source domain Y*) und Zielbereich (*target domain X*). Nach der Formel „X ist Y“ wird X als Y verstanden, wobei bestimmte Aspekte des Zielbereichs X hervorgehoben und andere ausgeblendet werden. Dabei bedeutet „ist“ nicht die Gleichheit beider Begriffe, sondern weist auf eine Möglichkeit der Erklärung hin. Diese Projektion von dem Ursprungsbereich auf den Zielbereich ist deshalb notwendig, weil der Zielbereich für den Adressaten oder eine Zielgruppe abstrakt oder unbekannt ist. Um den Begriff im Zielbereich X zu verstehen, ist etwas Vertrautes im Ursprungsbereich Y anzugeben. Denn „eine Sache verstehen heißt eine Metapher für sie finden, indem wir etwas Vertrauterer an ihre Stelle setzen. Das Gefühl der Vertrautheit ist das Gefühl, verstanden zu haben.“³⁵ Insofern muss das Konzept im Ursprungsbereich aus den Erfahrungsbereichen kommen, die den Menschen aus einem gleichen oder ähnlichen Kulturkreis vertraut sind: „...different cultures have different conceptual systems ...The conceptual systems of various cultures partly depend on the physical environments they have developed in.“³⁶

Da es mannigfaltige Metaphern gibt, wurde seit der Gründung dieser kognitiven Metapherntheorie ständig versucht, das System der Metaphern aufzubauen.

1980 wurden folgende Arten von Metaphern von Lakoff und Johnson eingeführt:

- ✧ Strukturelle Metapher (*structural metaphor*): “cases where one concept is metaphorically structured in terms of another.“ (Lakoff und Johnson 1980:14) ARGUMENT IS WAR; LOVE IS A JOURNEY oder Reddys (1979) CONDUIT-Metapher der Kommunikation.
- ✧ Orientierungsmetapher (*orientational metaphors*): “Orientational metaphors give a concept a spatial orientation”. (Lakoff und Johnson 1980:14) MORE IS UP; GOOD IS UP.
- ✧ Ontologische Metapher: “Ontological metaphors, that is, ways of viewing events, activities, emotions, ideas, etc., as entities and substances.”(1980:25) THE MIND IS A MASHINE; THEORIES ARE BUILDINGS.
- ✧ Die Personifikation (*personification*): “Perhaps the most obvious ontological metaphors are those where the physical object is further specified as being a person.” INFLATION IS AN ADVERSARY. Die Sonderstellung der Personifikation wurde später von Lakoff und Turner in *More than cool reason* (1989) weiter betont: “The power of poetic composition to create complex new ideas from simpler conventional ideas reveals itself in especially clear form in personification – metaphors through which we understand other things as people.”³⁷

Nach Jäkel ist diese Typologie nicht einfach anzunehmen.

³⁴ Vgl. Jaynes, S.65: Ich benutze den Begriff Metapher hier in seinem allgemeinsten Sinn: den Ausdruck für eine Sache zur Bezeichnung einer anderen Sache verwenden, und zwar aufgrund einer Ähnlichkeit zwischen den beiden Sachen oder zwischen ihren jeweiligen Relationen zu anderen Sachen.

³⁵ Jaynes, S.70

³⁶ Lakoff und Johnson: *Metaphors we live by*. The University of Chicago Press, Chicago 1980, S.146

³⁷ Lakoff and Turner: *More than cool reason*, S.72

Beispielsweise sind die Definitionen der Haupttypen nicht unbedingt trennscharf. Lakoff & Johnson selbst scheinen sich auch bald wieder von ihrem Vorschlag verabschiedet zu haben. Wenngleich nirgendwo in ihren Schriften explizit revidiert, findet die Klassifizierung spätestens ab Lakoff (1987) bei ihren Urhebern keine Verwendung mehr. Stattdessen werden die ehemaligen *Orientierungsmetaphern* seit Einführung der Vorstellungs-Schemata einfach als konzeptuelle Metaphern bezeichnet, die direkt auf einem Vorstellungs-Schemata basiert. Und statt struktureller und ontologischer Metaphern werden nunmehr innerhalb konzeptueller Metaphern „ontologische Korrespondenzen“ und „epistemische Korrespondenzen“ unterschieden.³⁸

Das Wort „Vorstellungs-Schema“ heißt bei Lakoff und Turner „Image Schema“. Ein Image ist laut beider Autoren „A bounded space with an interior and an exterior“ und es ist „extremely skeletal and schematic“³⁹. 1991 schreibt Turner wieder von solchen Schemata: „of bounded space, of a path, of contact, and of human orientations such as up-down, front-back, and center-periphery. We also have dynamic image-schemas, such as the image-schema for a rising motion, or a dip, or an expansion, and so on. When we understand a scene, we naturally structure it in terms of such elementary image-schemas.“⁴⁰

Daher wäre es besser, das Wort „image-schema“ mit „Bild-Schema“ zu übersetzen - in meiner Arbeit verwende ich jedoch lieber den Ausdruck „Image-Schema“ -, denn das Wort „vorstellen“ bedeutet in diesem Zusammenhang „sich ein Bild von etwas machen“. Das heißt, das Bild ist das Wesentliche. Nach Nietzsche wird alles aus der Außenwelt eines Menschen zunächst in Bildern wahrgenommen, um danach in Worte verwandelt zu werden. In der Tiefenpsychologie wird das Unbewusste auch zuerst in Bildern gefasst: „Das Unbewusste kann nicht direkt erfaßt werden, es muß sich als «Abkömmlinge» zeigen“⁴¹. Der Ausdruck „Abkömmlinge“ des Unbewussten stammt von Freud und es bezieht sich auf die Bilder, die sich aus dem Unbewussten wie z.B. im Traum zeigen. Es ist deutlich zu sehen, dass die Sprache auf dem Grund der Bilder aus der Innen- und Außenwelt des Menschen entstanden ist. Ferner ergibt sich das „Schema“ aus den Formen der Dinge. Dass die Gefühle des Menschen auch Formen haben, kommt daher, dass die Gefühle metaphorisch als Dinge gesehen werden, die diese Formen haben. Deshalb glaube ich, dass Turner bei seiner Aufzählung von Schemata diesen Unterschied nicht angemessen eingeschätzt hat.

Obwohl die Schemata ein wichtiges Element der Metaphern sind, kann ich nicht zustimmen, wenn Turner in *Reading Minds* (1991) behauptet: „A metaphor is a mapping of a source conceptual schema (such as our conceptual schema for journey) onto a target conceptual schema (such as our conceptual schema for life).“⁴² Denn es gibt noch Metaphern, bei denen es nicht um eine Projektion des konzeptuellen Schemas geht, wie z.B. die Image-Metapher, einen Begriff, den er mit Lakoff in *More than cool reason* eingeführt hat. Dazu schreibt Turner:

³⁸ Jäkel: S.136-137

³⁹ Lakoff and Turner: *More than cool reason*, S:97

⁴⁰ Mark Turner: *Reading Minds. The Study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton University Press 1991, S.171

⁴¹ Lorenzer: *Die Sprache, der Sinn, das Unbewusste*. Klett-Cotta, Stuttgart 2002, S.70

⁴² Turner: *Reading Minds*, S.52

Not all metaphors map conceptual structures onto other conceptual structures. In addition to the metaphors that unconsciously and automatically organize our ordinary comprehension of the world by mapping concepts onto other concepts, there are also more fleeting metaphors which involve not the mapping of concepts but rather the mapping of images.⁴³

Weiter stellen Lakoff und Turner eine sogenannte Große-Kette-Metapher (*the Great Chain of Being Metaphor*) vor:

The Great Chain Metaphor is not, strictly speaking, a metaphor alone. It is an ensemble consisting of the commonsense theory of the Nature of Things + the Great Chain + the GENERIC IS SPECIFIC metaphor + the Maxim of Quantity. What makes it metaphoric in character is the GENERIC IS SPECIFIC metaphor. [...] In this sense, the GREAT CHAIN METAPHOR is more than just a metaphor: it is a recurring conceptual complex made up of a metaphor, a commonsense theory, and a communicative principle.⁴⁴

GENERIC IS SPECIFIC ist eine Metapher auf allgemeinem Niveau (*generic-level Metaphor*), „which maps a single specific-level schema onto an indefinitely large number of parallel specific-level schemas that all have the same generic-level structure as the source-domain schema. Und “the Maxim of Quantity” bedeutet, dass eine Große-Kette-Metapher so informativ sein sollte wie es nötig ist. Und Turner meint:

The Great Chain of Being is a cultural model that concerns kinds of beings and their properties and places them on a vertical scale with “higher” beings and properties above “lower” beings and properties [...] The Great Chain is a scale of forms of being – human, animal, plant, inanimate object – and consequently a scale of the properties that characterize forms of being – reason, instinctual behavior, biological function, physical attributes, and so on.⁴⁵

Eine andere wichtige Entdeckung von Turner ist die Verwandtschafts-Metapher (*Kinship Metaphor*), und sie bietet uns laut Turner die Basismetapher zum Verstehen der geistigen Schöpfung (*mental creation*):

„The principal use of kinship metaphor is to express the paths by which things in the world, the mind, the behavior can spring from each other. Usually, these expressions concern how mind affects itself, how world affects mind, and how mind affects behavior.“⁴⁶

Die Verwandtschaften aller Dinge in Bezug auf den Menschen bilden zusammen einen großartigen Baum, wie den Stammbaum bei der Ahnentafel: „Generalogy, an idealized kinship tree, is in the mathematical sense a model of a category.“⁴⁷ Dieser Stammbaum verbindet gleichzeitig Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Bedeutung dieser

⁴³ Lakoff and Turner: More than cool reason, S.89

⁴⁴ Ebd., S.172

⁴⁵ Ebd. S.166-167

⁴⁶ Mark Turner: Death is the mother of beauty. Mind, Metaphor, Criticism. The University of Chicago Press 1987, S.40

⁴⁷ Ebd., S.193

Metapher zeigt sich auch darin, dass Schriftsteller sie oft verwenden, um die Welt zu erklären.

All diese verschiedenen Arten von Metaphern, die oben genannt sind, unterscheiden sich nach Lakoff und Turner von der Ebene her. Sie nennen die Metaphern auf unterschiedlichen Ebenen *Basic Metaphors* und *Generic-level Metaphors*.

We have used the term “basic metaphor” to refer to any conceptual metaphor whose use is conventional, unconscious, automatic, and typically unnoticed.⁴⁸

Eine wichtige Basismetapher ist laut Turner CAUSATION IS PROGENERATION, the main conception of causation we use to understand mental creation⁴⁹. Eine Metapher wie EVENTS ARE ACTIONS wird dann als eine der “generic-level metaphors” betrachtet,

since they lack specificity in two respects: they do not have fixed source and target domains, and they do not have fixed lists of entities specified in the mapping. We will refer to metaphors like LIFE IS A JOURNEY as “specific-level metaphors”, since they are specified in these two ways. We will continue to refer to conventionalized specific-level metaphors as “basic metaphors” when we are not interested in contrasting them with generic-level metaphors.⁵⁰

Ich glaube, dass sich die Forschung auf diesem Gebiet noch um weitere Systematisierung dieser Theorie bemühen muss. Dass viele grundlegende Metaphern, wie die Gründer der kognitiven Metaphertheorie behaupten, von uns unbewusst benutzt werden, weist darauf hin, dass man auf diesem Gebiet die Entwicklung der Metapher rückwärts in die Vergangenheit verfolgen muss, so wie die Archäologen. In dieser Hinsicht lässt sich das System der Metaphern noch erweitern. Aber das bedeutet nicht, dass diese Theorie nicht in die Praxis umzusetzen wäre, denn ihre Denkweise ist entscheidend und aufschlussreich für die Erschließung der Denkstrukturen der Menschen. Für die Analyse von Benns Gedichten sind vor allem die strukturellen Metaphern und die Personifikation, die Große-Kette-Metapher, die Verwandtschafts-Metapher sowie die Image- Metapher wichtig.

Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass diese poetischen Metaphern eine besondere Kraft besitzen, wie Lakoff und Turner in ihrem gemeinsamen Werk *More than cool reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* feststellen. Ihnen zufolge besteht die Kraft der poetischen Metapher in der Erweiterung der konventionellen Metaphern, im Erklären der alten Schemata aus neuen Perspektiven, im In-Frage-Stellen der von Menschen unbewusst verwendeten metaphorischen Bedeutungen wichtiger Begriffe und nicht zuletzt im Kombinieren der Metaphern.⁵¹ Mit Berücksichtigung der Basis-Metaphern, die eine feste Struktur besitzen und täglich von Menschen unbewusst benutzt werden, können die Dichter ihre Werke schaffen. Zudem bilden viele auch neue Metaphern, oder durch Erweiterung oder Verneinung der konventionellen

⁴⁸ Lakoff and Turner: *More than cool reason*, S.80

⁴⁹ Turner: *Death is the mother of beauty*, S.153

⁵⁰ Lakoff and Turner: *More than cool reason*, S.80

⁵¹ Lakoff und Turner: *More than cool reason*, S.67-71

Basismetaphern führen sie uns vor Augen, dass sie nicht mehr imstande sind, die Realität darzustellen.⁵² Insofern können Dichter idiosynkratische konzeptuelle Metaphern (*idiosyncratic conceptual metaphor*) schaffen: “

By its very nature, it cannot yet be deeply conventionalized in our thought, and therefore its linguistic expression will necessarily be idiosyncratic in at least some respect. Modes of thought that are not themselves conventional cannot be expressed in conventional language. In short, idiosyncrasy of language may or may not express idiosyncrasy of thought, but idiosyncratic thought requires idiosyncratic language.”⁵³

In *Death is the mother of beauty* (1987) betont Turner auch die kognitive Kraft der guten literarischen Werke, die bei den Literaturkritikern nicht genügend geschätzt werde.

Good literature is powerful because it masterfully evokes and manipulates our cognitive apparatus. ...Modern literary criticism, because it is not concerned with these general cognitive capacities, rarely addresses the source of literature's power.⁵⁴

Ferner sagt er, dass Literatur und Erkenntnis Türen sind, die zueinander führen: Die Literatur führt uns dazu, die Erkenntnisfähigkeit der Menschen in Frage zu stellen, während die Erforschung des menschlichen Geistes uns den Schlüssel zu Literatur liefert:

Literature and cognition are doors into each other: literature leads us to questions about human understanding, and the study of the human mind turns wisely for clues to the oldest and most abiding arts.⁵⁵

Die Arbeit an Benns Gedichten ist zweifellos eine Bestätigung dieser Erkenntnis. Mit der konzeptuellen Metapher haben uns die Vertreter der kognitiven Metaphertheorie einen wichtigen Schlüssel zur Analyse der Gedichte gegeben. Es ist eben diesem Schlüssel zu verdanken, dass sich die Welt der Bennischen Lyrik vor mir öffnet.

Nach dreijähriger Untersuchung kann ich letztendlich die These aufstellen, dass Benn in seinen Gedichten uns durch mannigfaltige Metaphern Geheimnisse des Unbewussten offenbart. Dazu hat er verschiedene konventionelle Metaphern in Bezug auf Leben, Tod, Gott, Kunst, Geist und Zeit verwendet und zum Teil neu kombiniert. Darüber hinaus sind auch Metaphern für den unbewussten Bereich zu finden. Indem ich besonders viel Aufmerksamkeit darauf verwende, die Faszination von Benns Gedichten zu erklären, öffnet sich eine geheime Welt des Ich und jede Interpretation wird zu einem Abenteuer. Es ist erstaunlich, was sich mit dem Begriff der konzeptuellen Metaphern aus dieser Welt erschließen lässt.

Es ist sehr auffällig, dass Benn in den über 400 Gedichten, die er zeit seines Lebens veröffentlicht hat, den Lebensraum des Menschen, mit dem Menschen im Mittelpunkt

⁵² Vgl. More than cool reason, S.51

⁵³ Lakoff and Turner: More than cool reason, S.50

⁵⁴ Turner: Death is the mother of beauty, S.9

⁵⁵ Vgl. Ebd. S.11

betrachtet. Dieser Standpunkt, aus dem der Mensch die Welt um sich herum betrachtet, wird von Lakoff und Johnson in ihrem gemeinsamen Werk *Leben in Metaphern* als „Die Orientierung ICH ZUERST“ (The ME-FIRST Orientation)⁵⁶ gedeutet, ein Begriff, der von Cooper und Ross (1975) stammt.

In diesem Raum findet man nicht nur den Himmel und die Erde mit ihren Lebewesen, sondern auch das Paradies und die Unterwelt, wobei mit der Unterwelt nicht nur die Hölle gemeint ist, sondern auch andere Orte, wo sich, je nach den Glaubensvorstellungen verschiedener Kulturen, die Verstorbenen, die Halbgötter oder Götter befinden. Naturphänomene darzustellen ist demgegenüber nicht das Ziel von Gottfried Benn, da fast alle natürlichen Phänomene in seinen Gedichten eine metaphorische Bedeutung erhalten. Benn benutzt sie, um die Welten der Menschen im Leben und nach dem Tod darzustellen, um nach dem Sinn des menschlichen Lebens zu suchen. Da in seinen Gedichten die Natur immer auf den Menschen bezogen wird, ist es verständlich, dass die Erde eine wichtige Stellung in all den natürlichen Phänomenen einnimmt. Sie bildet nämlich den Mittelpunkt in dem aus der menschlichen Perspektive gesehenen Weltall. Vertikal gesehen befindet sich die Erde nach den verschiedenen Mythen und Religionen zwischen Himmel und Unterwelt. Auf der Erde gibt es Wasser und Land, Tiere und Pflanzen, die zusammen die Umgebung der Menschen bilden. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es in seinen Gedichten mannigfaltige Metaphern gibt, die Menschen, Pflanzen, Tiere und Götter sowie deren Welten in Verbindung bringen. Da jeweils Himmel, Land, Wasser, Pflanze und Tiere ein großes Umfeld haben, sind die Metaphern unter diesen Begriffen als ein Komplex gesammelt, wie z.B. der Komplex um das Wort „Meer“, das als ein wichtiger Begriff im Ursprungsbereich steht: .

1. DAS LEBEN IST DAS MEER
2. DAS TOTENREICH IST DAS MEER
3. DAS NICHTS IST DAS MEER

Wenn man das Leben als das Meer betrachtet, ergeben sich noch weitere Metaphern:

4. DIE MENSCHEN SIND SCHIFFE AUF DEM MEER
5. DER HAFEN AM MEER IST DER TOD
6. MUSCHELN IM MEER SIND MENSCHEN
7. MUSCHELN IM MEER SIND KÜNSTLER

Mit der Hilfe der folgenden zwei Metonymien:

- ✧ Salz ist eine Metonymie der Tränen der Menschen
- ✧ Salz ist eine Metonymie des Meeres

wird die Metapher AUFLÖSUNG DES SALZES DER TRÄNE IST VEREINIGUNG DES MENSCHEN MIT DEM MEER ermöglicht.

In Bezug auf das Nichts finden sich mehrere Metaphern allein in seinem einzigen Oratorium *Das Unaufhörliche* (1931):

⁵⁶ Lakoff und Johnson: *More than cool reason*. S.132

1. DAS NICHTS IST DAS UNAUFHÖRLICHE
2. DAS NICHTS IST DER DUNKLE TRANK
3. DAS NICHTS IST DAS HELLSTE
4. DAS NICHTS IST MITTEL DER VERWANDLUNG
5. DIE SCHÖPFUNG IST DAS STUMME UND NAMENLOSE.

Aus diesen Metaphern ergibt sich Bennis Vorstellung vom Nichts. Durch das Nichts wird die Verwandlung vollzogen. Das Nichts wird hier als eine zerstörerische und gleichzeitig schöpferische Kraft angesehen. Aus dem Nichts entstehen alle Wesen, die wiederum ins Nichts zurückkehren. Das Sein aller Wesen endet im Nichts und fängt wieder an im Nichts. Das Nichts ist Anfang und Ende zugleich. Im Universum herrscht das große Gesetz: die unaufhörliche Verwandlung durch das unaufhörliche Nichts. Im *Tao Te King* von Lao Tse steht: Die abertausend Wesen entstehen aus dem Sein. Das Sein entsteht aus dem Nichtsein (*Kapitel 40*). Ferner steht in Kapitel 25:

*Ein Wesen gibt es, unfaßbar, vollkommen.
Es war schon vor Himmel und Erde da,
so still, so gestaltlos.
Allein beharrt es, unwandelbar,
alles durchdringend ohne Gefahr.
Man kann es die Mutter des Weltalls nennen.*

*Seinen Namen kenne ich nicht,
ich nenne es: Tao.*

Es ist deutlich, dass alle Metaphern in Bennis Gedichten ein Bild von Menschen und seiner Welt schaffen, die nach dem Tao, dem dialektischen Prinzip entsprechend, gestaltet ist und sich ständig in Verwandlung befindet. Detlef-Ingo Lauf hat in seinem Buch *Symbole* über Gegensätze geschrieben: Welt und Mensch, göttliches Gesetz und irdisches Walten, Wissen und Nichtwissen waren immer die zwei Erscheinungswesen des einen Seins. Diese polare Harmonie drückt sich im Yin-Yang-Symbol, dem ältesten Zeichen, in unauflöslicher Form aus.⁵⁷ Mit anderen Worten: die Gegensätze Yin und Yang sind eng miteinander verwachsen und befinden sich in ständiger Wandlung. In Bennis Gedichten sind viele solcher in sich bewegten Gegensätze zu finden. Besonders auffällig sind die vier Himmelsrichtungen, Jahreszeiten, Tageszeiten und die entsprechenden Farben dazu. Sie bilden jeweils ein Gegensatzpaar und sind wiederum Metaphern für weitere Gegensätze in Bezug auf Leben und Tod.

⁵⁷ Detlef-Ingo Lauf: *Symbole*. Insel Verlag 1976, S.91

Himmels-richtungen	Farben	Jahreszeiten	Tageszeit	Metaphern
Osten	Grün	Frühling	Morgen	Geburt und Jugend
Süden	Rot	Sommer	Mittag	Gipfel des Lebens, Lust, Licht
Westen	Weiß	Herbst	Abend	Altern, Verfall, Reife, Ernte, Tod(Sichel, Ähren), Absolute, Paradies, Götterwelt
Norden	blau/ schwarz	Winter	Nacht	Tod, Totenreich, Vergangenheit, Geschichte, Nichts, Dunkelheit, das Heilige Dunkel. Lebenspendend

Diese Gegensätze sind füreinander zugleich fördernd und beschränkend. So befindet sich die Welt stets im Kreislauf, wie Benn sagt, im Wandel, im Werden, in der Wiederkehr. Wegen der Existenz eines Gegensatzpaars in jedem Sein entstehen Paradoxa, auch in den Metaphern zu jedem Konzept. Betrachtet man alle veröffentlichten Gedichte als einen einzigen Text, kann man noch folgende metaphorischen Gegensätze finden: Leben und Tod, Welt und Ich, Körper und Seele, Unbewusstes und Bewusstsein, Wasser und Land, Himmel und Erde. Diese Gegensätze sind um ein Thema herum gruppiert, nämlich das Ich, den Menschen als Individuum. Das Ich denkt lebenslang darüber nach, wozu es auf die Welt gekommen ist. Diese Frage führt zu weiteren Fragen, nämlich: Woher bin ich gekommen? Was bin ich? Wohin gehe ich? Das sind Fragen, die Menschen stellen, die zu philosophieren beginnen. Das Ich als Mensch bildet also den Zentralpunkt aller Überlegungen über Tod, Seele, Kunst, Götter und Gott in Benns Gedichten, wobei die Seele meines Erachtens die wichtigste Rolle spielt, weil sie nach einem Vers von Benn „*tiefe Dinge weiß*“. Um dieses Ich zu verstehen, muss man die Gedanken in den Gedichten verstehen, die in folgenden fünf Themengruppen einzuteilen sind:

- Der Tod
- Die Seele
- Die Kunst
- Gott und Götter
- Das Ich

Diese fünf Themen verfolgen eine innere Logik: Vor dem Schock der Vergänglichkeit und der scheinbaren Sinnlosigkeit des Lebens fängt das Ich an, nach der Seele zu fragen, die nach dem Verständnis des Christentums ins Licht gehen kann, wenn der Mensch stirbt. Obwohl das Ich die Seele nicht am Seziertisch finden kann, erlebt es im Unbewussten die Vereinigung mit dem Absoluten, wodurch die Kunstwerke entstehen. Diese Erlebnisse bringen das Ich dazu, über die Existenz von Göttern und Gott nachzudenken, wobei es immer zu widersprüchlichen Ergebnissen kommt. Schließlich kommt das Ich im Gedicht *Kann keine Trauer sein* (1956) zu der Überzeugung, dass der Mensch von göttlicher Herkunft sei: „*Wir tragen in uns Keime aller Götter*“. Das Ich als Dichter und Denker ist ein Auserwählter des Absoluten, um Geheimnisse aus dem Erhabenen zu den Menschen zu bringen. Es ist dem Absoluten nah und der Ewigkeit

geweiht. Nach dieser Reihenfolge ist der Hauptteil meiner Arbeit konzipiert.

In jedem Kapitel werden zuerst anhand einiger Gedichte mit wichtigen leicht erkennbaren Metaphern für das jeweilige Thema die Metaphern herausgearbeitet. Auf diesen Grundlagen wird ein bis jetzt nach meiner Auffassung unzutreffend interpretiertes Gedicht aus einer neuen oder tieferen Perspektive analysiert.

Hier ist es wichtig, mein Verständnis von Benns Gedichten von bisherigen Interpretationen abzugrenzen. Mir erscheinen die jetzigen Interpretationen vor allem in folgenden Punkten als nicht zufriedenstellend:

1. Die Gedichte werden oft nach Phasen oder Themen betrachtet, ohne eine tiefgehende Verbindung zwischen den Gedichten zu erkennen.
2. Das in den Texten manifestierte Ich wird mit dem Autor gleichgesetzt.
3. Ein Gedicht wird mit ein paar großen und abstrakten Begriffen abgehandelt.
4. Gedichte werden als Programmgedichte von Benns theoretischen Äußerungen betrachtet.
5. Metaphern werden nicht angemessen bewertet.

Zu dem ersten Mangel: Die Gedichte werden oft nach Phasen oder Themen betrachtet, ohne eine tiefgehende Verbindung zwischen den Gedichten zu erkennen.

Man muss zugeben, dass Benns Gedichte umfangreiche Motive zur Analyse bieten. In der Forschung über Benns Gedichte gibt es immer wieder einzelne Beiträge zu Musik, Garten, Nihilismus, Rausch, Antike, Mythen, Gnosis, Südwest, Tod, Rosen, Reise, Kunst und Kunsttheorie, Glauben, Gehirn, Entwicklungsbegriff, Perspektivismus usw. Allerdings wird nur selten versucht, diese Motive als Komponenten eines Panoramas in einer ganzheitlichen Perspektive zu sehen.

Auch die Phasierung und Periodisierung ist in der Literaturkritik ein festes Modell, wogegen Benn in seinem Vortrag *Altern als Problem für Künstler* (1954) Vorbehalte äußert. Allerdings konnte er sich selber nicht diesem Modell entziehen, als er für seine *Gesammelten Gedichte* (1956) „in Zusammenarbeit mit der Lektorin Marguerite Schlüter und seinem Verleger Max Niedermeyer selbst eine chronologische Einteilung“⁵⁸ vornehmen musste. Das zeugt von der Hilflosigkeit eines Einzelnen gegenüber der Macht der Tradition. Wie Liewerscheidt festgestellt hat, wurde die von Benn anerkannte „Unterscheidung in vier Perioden (1912-20, 1922-36, 1937-47, 1949-55)“ in der Benn-Forschung meist fraglos übernommen, verschiedentlich modifiziert und nur selten kritisiert.“⁵⁹ „Die Grenze der zwei Perioden liegt vor allem in der Schaffenskrise, „freilich mit der fragwürdigen Unterstellung, daß sich in ihnen zugleich die neue Stilphase ankündigt.“⁶⁰ Nach Vergleichen mehrerer Periodisierungsversuche hat Liewerscheidt schließlich wieder einen neuen Versuch vorgeschlagen. Diesen Weg möchte ich jedoch nicht gehen, und zwar aus zwei Gründen:

Erstens: Nach der konzeptuellen Metapher CAUSATION IS PROGENERATION hat

⁵⁸ Dieter Liewerscheidt: *Gottfried Benns Lyrik. Eine kritische Einführung*. R. Oldenbourg Verlag München, 1980,

S.12

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd., S.13

der Dichter zu seinen Werken eine Vater-Kind-Beziehung, sind alle Werke in diesem Sinne seine Kinder, die nach der Verwandtschafts-Metapher bestimmte Eigenschaften des Vaters erben, egal in welchem Jahr sie geboren sind. Daher ist es legitim, das lyrische Werk eines Autors als ein Ganzes zu betrachten, um einen roten Faden in Gedichten mit dem gleichen Thema zu entdecken und um die Beziehungen der verschiedenen Themen zu erkennen.

Zweitens: Obwohl sich deutliche Schaffenspausen und Krisen in Benns Leben einstellten, hat er nicht zu leben und denken aufgehört. Alle Kenntnisse, die er sich vorher angeeignet hat, sind weiter in seinem Bewusstsein aufbewahrt. Daher ist er mit seinen Werken innerlich stets verbunden. Andererseits findet nach einer Veränderung von Zeit und Raum auch eine Veränderung in seinen Gedichten statt, in deren Widersprüchlichkeit sich jedoch das Tao des Universums widerspiegelt: Alles hat zwei Seiten und beide Seiten sind eins.

Zu dem zweiten Mangel: Das in den Texten manifestierte Ich wird als der Autor betrachtet.

Wie Matías Martínez in seinem Vorwort zu *Wechselspiele zwischen Biographie und Werk* feststellt, ist der Autor von dem Ich in Benns Gedichten nicht absolut zu trennen, obwohl Benn selbst sich gegen diese Meinung geäußert hat und das lyrische Ich vom Autor selbst unterscheidet. Nach Susan Ray ist das lyrische Ich „the fictive Self“⁶¹: „Benn’s lyric I becomes real only to the degree that it was previously created as a fiction; it was a personal, a literary experiment superimposed upon his own person, a new self capable of realizing the potential of the later lyric I. Having created and ultimately assumed this ersatz identity, Benn was able to move from the strictly literary to the strictly theoretical formulation of his poetics through the exclusive medium of language gone absolute via a deliberate divorce from quotidian reality.“⁶²

Für Ulrike Draesner ist diese Erfindung ein durchschaubarer Trick:

Benn ist schlau. Er negiert es, wo er kann, ja macht sich auf verwickelteste Weise lustig über es, wenn er sich selbst als Autor zum lyrischen Ich erklärt. Schulisch gesehen ist das natürlich großer Unsinn. Da entspricht das lyrische Ich dem Erzähler der Prosa, obwohl doch offensichtlich ist, daß es ein ganz anderes »Ding« sein muß. Dazu erfunden, den Autor als biographische Figur vom Ich seines Gedichten zu entlasten, trägt die Kategorie »lyrisches Ich« doch nur die Funktionen von Autorschaft weiter...⁶³

Draesner besteht darauf, dass der Dichter selbst die Instanz für seine Gedichte sein sollte, und das lyrische Ich wird daher nur als ein Trick von Benn angesehen, um sich von seinen Gedichten zu distanzieren und die Verantwortung für das Ausgesprochene nicht übernehmen zu müssen. Nach meiner Überzeugung muss man beachten, dass das Ich in Benns Gedichten, selbst wenn es oft Benns Gedanken zum Ausdruck bringt, nicht dem Arzt oder Dichter Benn gleichzusetzen ist. Nach der Theorie von Jung hat jeder

⁶¹ Susan Ray: *Beyond Nihilism. Gottfried Benn’s Postmodernist Poetics*. Peter Lang, Bern 2003, S.115

⁶² Ebd.

⁶³ *Ich bin nicht innerlich. Annäherung an Gottfried Benn*. Hrsg. von Jan Bürger. Klett-Cotta Stuttgart 2003 S.9

Mensch eine Persona, ein Ich und ein Seelenbild, bei Männern Anima, bei Frauen Animus genannt. Jung definiert die Persona: »Die Persona ist ein Funktionskomplex, der aus Gründen der Anpassung oder der notwendigen Bequemlichkeit zustande gekommen, aber mit der Individualität nicht identisch ist. Er bezieht sich ausschließlich auf das Verhältnis zu den Objekten, zum Außen.«⁶⁴ Zu ihr gehören nicht nur psychische Eigenschaften, „sondern es fallen alle unsere Umgangsformen, unsere habituellen Eigenschaften in bezug auf unsere äußere Erscheinung, wie Haltung, Gang, Haartracht, Kleidung, ja unsere Gesichtsrünzeln und Ticks, unser gewohnheitsmäßiges Lächeln und Seufzen und noch anderes mehr, auch darunter.«⁶⁵ Während die Persona die Beziehung zwischen dem Ich und der Außenwelt herstellt, verbindet das Seelenbild das Ich mit der Innenwelt. Da sich das Ich in Bennis Gedichten beim Schaffensprozess immer zur Innenwelt hinwendet, spielt die Persona, die Benn nach außen zeigt, eher eine Nebenrolle.

Die Beziehung des Dichters zu seinen Werken lässt sich mit Hilfe der konzeptuellen Metapher erklären: EIN WERK IST EIN KIND DES AUTORS; SCHAFFEN IST ZEUGEN. Nach der Verwandtschafts-Metapher erbt das Kind bestimmte Eigenschaften der Eltern und es wird auch von ihnen beeinflusst, ist jedoch anders als sie. Wenn wir das Werk als ein Kind des Autors betrachten, stellt das Ich in dem Werk die erlebende und vermittelnde Seele dieses Kindes dar. Daher wird in meiner Arbeit der Schwerpunkt nicht auf die Biographie des Dichters gelegt.

Zu dem dritten Mangel: Ein Gedicht wird mit ein paar Begriffen abgefertigt.

Radikale Beispiele dafür, dass ein Gedicht mit ein paar Begriffen abgefertigt wird, finden sich in *Denken in Widersprüchen*:

➤ Beispiel 1:

In Gedichten wie „Palau“, „Die Dänin“, „Trunkene Flut“, „Schädelstätten“, „Schleierkraut“, „Pappel“, „Am Brückenwehr“, in dem Oratorium „Das Unaufhörliche“ und vielen anderen, hat Benn kraft seines Nihilismus Strophen und Bilder gestaltet, deren Geschlossenheit, Härte und Musikalität hinreißen, weil sie, vom Wissen des Nichts getragen, das Sein beschwören. Des Dichters Bewußtheit steigert sich zum unmittelbaren Erlebnis, zur Vision und zum Ausdruck.⁶⁶

In diesen Zeilen wird ein künstlerisches Schaffen mit rätselhaften Worten dargestellt, wie „kraft seines Nihilismus“, „vom Wissen des Nichts getragen, das Sein beschwören“. Es wird nicht erklärt, was Bennis Nihilismus ist, wie er das Sein durch sein Wissen des Nichts beschwören kann. Aus dem letzten Satz lässt sich folgern, dass das Gedicht ein Produkt der Steigerung der Bewusstheit sei. Eine Steigerung der Bewusstheit sollte allerdings nicht in die Richtung der Vision gehen. Denn der Dichter in Bennis Gedichten geht eher abseits ins Unbewusste, um Gedichte zu empfangen.

⁶⁴ Zitiert nach Jacobi: Die Psychologie von C. G. Jung. S.36

⁶⁵ J. Jacobi: Die Psychologie von C. G. Jung. Fischer 1978, S.37

⁶⁶ Denken in Widersprüchen. Korrelarien zur Gottfried-Benn-Forschung. Hrsg. von Wolfgang Peitz. Universitätsverlag Becksmann Freiburg I. BR. 1972, S.352

➤ Beispiel 2

Auch Benn hält am »Genie«-Gedanken fest und steht damit in der Tradition der »Genie«-Ästhetik. Auch bei Benn sind »Genie« und »Genius« Schlüsselbegriffe. Freilich bezieht er sie vorrangig auf Künstler der Vergangenheit. Aber sie haben auch aktuelle Relevanz. Benn nennt Nietzsche ein »großes Weltgenie« (...*Turin*, 1935) und erblickt in den in erbärmlichen Lebensumständen endenden Künstlern den »großen Genius« (...*Bilder*, 1941).

Meines Erachtens hat der große Genius im Gedicht *Bilder* überhaupt nichts mit den Künstlern zu tun. Wie in der Arbeit erläutert wird, bezieht Benn sich hier auf Gott.

➤ Beispiel 3

Künstler sein, heißt für Benn, sich unter Zwang ausdrücken, in sich abgeschlossene Gebilde schaffen, das Absolute in abstrakte, harte Formen hämmern. Dann „mögen die Götter am Tage des Gerichts den einstigen Formen des Lebens das Werk der Statuen gegenüberstellen! Dann wird von der Gegenwart der Götter nicht die von ihnen geschaffene Welt der Menschen Zeugnis ablegen, die Welt der Künstler wird es tun“. Auf diesen Satz von Malraux (*Psychologie der Kunst*, Bd.2, 1964, S.208) beruft sich Benn mehrmals (I/54;I/400;IV/408). Leben ist nichts als „niederer Wahn“:

*Form nur ist Glaube und Tat,
die erst von Händen berührten,
doch dann den Händen entführten
Statuen bergen die Saat. (III/134)⁶⁷*

Diese Zitierung zeigt nach meinem Eindruck das falsche Verständnis dieses Gedichts durch den Zitierenden, denn nach meiner Interpretation zeugt dieser Text davon, dass Künstler nur Medien zum Empfangen des Kunstwerks sind.

Zu dem vierten Mangel: Gedichte werden als Programmgedichte von Benns theoretischen Äußerungen betrachtet.

Es wurde immer wieder versucht, Gedichte als Beweise für Benns Kunsttheorie zu betrachten. In *Wechselspiele von Biographie und Werk* (2007), wird Benns Gedicht *Statische Gedichte* als ein programmatisches Gedicht gelesen.⁶⁸ Thorsten Stegemann sieht z.B. in Benns erstem Lyrikband *Morgue und andere Gedichte* eine „literarische Umsetzung“⁶⁹ seiner theoretischen „Selbstanalyse“ in Bezug auf den Begriff „Wirklichkeit“:

⁶⁷ Denken in Widersprüchen, S.225.

⁶⁸ Vgl. Gottfried Benn – Wechselspiele zwischen Biographie und Werk. Hrsg. von Matias Martínez. Wallstein Göttingen 2007, S.33

⁶⁹ Thorsten Stegemann: Literatur im Abseits. Studien zu ausgewählten Werken von Rainer Maria Rilke, Hermann Sudermann, Max Halbe, Gottfried Benn und Erich Kästner. ibidem-Verlag, Stuttgart 2000, S.115

Wirklichkeit, das waren Parzellen, Industrieprodukte, Hypothekeneintragungen, alles was mit Preisen ausgezeichnet werden konnte bei Zwischenverdienst. Wirklichkeit, das war Darwinismus, die internationalen Steeple-Chasen und alles sonst wie Privilegierte. Wirklichkeit, das war dann der Krieg, der Hunger, die geschichtlichen Demütigungen, die Rechtlosigkeit, die Macht. Der Geist hat keine Wirklichkeit.

Zu dem fünften Mangel: Metaphern werden nicht angemessen bewertet.

In der Benn-Forschung gibt es einige Werke, die den Schwerpunkt auf die Sprache des Gedichts legen, bei der Analyse jedoch auf der linguistischen Ebene bleiben. Es wurden bis jetzt vor allem die Montagetechnik, die Grammatik, das Nomen, das Verb, die Wortkombination, die Musikalität der Wörter, Fremdwörter und Neologismen untersucht. 2003 sprach Astrid Gehlhoff-Claes in *Dem lyrischen Sprachstil Gottfried Benns* der „Metaphorik“ unter der Kategorie „Stil“ eine besondere Stellung zu. Die Metapher wird als ein Stilmittel betrachtet, die auf Vergleichsgegenstand bezogen⁷⁰, womit Bilder evoziert werden. Infolgedessen werden die Metaphern nicht genauer analysiert:

➤ Beispiel 1

Bei der Interpretation des Gedichts *V. Jahrhundert* schreibt Edgar Lohner: „Der Schlaf als Bruder des Todes ist ein antikes und damit vorwiegend sanftes Bild.“⁷¹ Hier wird die Metapher TOD IST SCHLAF einfach als ein Bild betrachtet, das den Tod veranschaulicht. Die kognitive Seite dieser Metapher in Bezug auf das menschliche Verständnis des Todes wird jedoch nicht erkannt.

➤ Beispiel 2

Bei der Interpretation des Gedichts *Sieh' die Sterne, die Fänge* schreibt Wolfgang Peitz: „...die Fänge Lichts“ als Apposition zu „Sterne“; die Sterne sind eingefangenes Licht. Die Metapher ist gerade noch vorstellbar, denn die Einbildungskraft des Dichters setzt das Maß: „Mich sensationiert eben das Wort, ohne jede Rücksicht auf seinen beschreibenden Charakter, rein als assoziatives Motiv...“ (IV/189) Also auch wieder eine Variation jenes „Alles bleibt offen“ (IV/164), von dem Benn dann in „Doppelleben“ handelt.⁷² Eine weitere Stelle aus der gleichen Interpretation: Von Metapher zu Metapher schimmert deutlicher das Grundthema des ganzen Gedichts durch: der Mensch im Spannungsfeld von Tod und Vergänglichkeit mit der Sehnsucht nach früheren Existenzzuständen; das versucht der Dichter in poetischen Bildern darzustellen und zu gestalten.⁷³ Allerdings wird nicht erklärt, wie und warum diese Bilder das alles erreichen.

⁷⁰ Vgl. S.69 Astrid Gehlhoff-Claes: *Der lyrische Sprachstil Gottfried Benns*. Grupello Verlag Düsseldorf 2003. S.69

⁷¹ *Die Kunst im Schatten Gottes. Für und wider Gottfried Benn*. Hrsg. von Reinhold Grimm und Wolf-Dieter Marsch. Sachse & Pohl Verlag Göttingen 1962. S.89

⁷² *Denken in Widersprüchen*, S.378-379

⁷³ *Ebd.*, S.386

➤ Beispiel 3

In *Studien zur lyrischen Sprache Gottfried Benns* von Else Buddeberg wurde das Gedicht *September* als Fallstudie analysiert, wobei die Metaphern beispielsweise bei der Interpretation der vierten Strophe des ersten Teils als „ausdrucksstarke Bilder“⁷⁴ bezeichnet werden. Als Schlußfolgerung zur Analyse dieser Strophe steht: „Die Metaphorik, die die ganze Strophe bestimmt, ist unauflöslich ineinander verwoben durch das eine, und zwar nicht ausdrücklich benannte, aber in jedem Vers mitschwingende Moment: Zeit. Wenn man die Metaphern in dieser Strophe tiefgehender erforscht, wird man zu einem anderen Ergebnis kommen. Dies wird im ersten Kapitel dieser Arbeit gezeigt.

Eine schwerwiegende Folge dieser meiner Meinung nach unzutreffenden Einschätzung der Bedeutung der Metapher ist, dass die Gedichte oft falschen Themen zugeordnet werden, wie es z.B. bei Ivar Ivask: *Gottfried Benn als Lyriker* der Fall ist. Die Gedichte werden dort nach drei Phasen (1912-1947) jeweils in verschiedene Themen gegliedert, wobei Missverständnisse auftauchen. Als Beispiel nenne ich hier nur die Gedichte, die in meiner Arbeit behandelt werden. Bei „Gedichte(n) nihilistisch-existentieller Erkenntnis“ werden u.a. folgende Gedichte aufgeführt: *Sänger*; *Am Brückenwehr*; *Ach, das Erhabene*; *Valse triste*. Wie in dieser Arbeit erläutert wird, passen diese Gedichte nicht in diese Kategorie. Auch die Gedichte *Du musst dir alles geben* und *September* werden meiner Meinung nach falsch zu „Hymnen vom Selbst“ gezählt. Das Gedicht *Bilder* gehört auch nicht zu „Gedichte(n) der Anklage und Verzweiflung“. *Die Gefährten* ist nach meiner Analyse genau so wenig ein Liebesgedicht.

In meiner Arbeit schlage ich deshalb einen anderen Weg ein, der durch Entdeckung und Erschließung mit Hilfe der konzeptuellen Metaphern ins Innere der Gedichte führt. Wenn wir ein Gedicht als einen Menschen betrachten, hat es auch Körper und Seele. Die Form und das Wort bilden den Körper, während das Verborgene hinter Wort und Form die Seele des Gedichts ahnen lässt. Form und Wort sind daher sowohl Hindernis als auch Zugang.

⁷⁴ Else Buddeberg: *Studien zur lyrischen Sprache Gottfried Benns*. Pädagogischer Verlag Schwann. Düsseldorf 1964, S.66

Kapitel 1 Der Dunkle harrt auf seiner Stelle

In vielen Gedichten schreibt Benn über Leben und Tod. Das Leben bezieht sich vor allem auf die Zeit und der Tod bezieht sich auf das Sterben, das Totenreich und die Toten. Leben und Tod bilden ein Gegensatzpaar in dem „Unaufhörlichen“, das sich dialektisch fortsetzt, wie Benn in seinem einzigen Oratorium „*Das Unaufhörliche*“ (1933) zum Ausdruck bringt. Alles kommt aus dem Nichts und geht wieder ins Nichts zurück. Die Einstellungen eines Menschen zu Leben und Tod wirken folgerichtig gegenseitig aufeinander. Wenn das Leben zu hart ist, kann man nicht umhin, von einer schönen Zukunft nach dem Tod zu träumen. Umgekehrt findet man das Leben kostbar, wenn man glaubt, dass das Totenreich dunkel und kalt ist. Solche Widersprüche finden sich auch in Benns Gedichten. Im großen und ganzen wird der Tod oft personifiziert oder metaphorisch vor allem mit Herbst, Winter, Norden verbunden. Dabei gelten die konzeptuellen Metaphern: TOD IST HERBST; TOD IST WINTER, denn der Herbst ist als Erntezeit auch ein Vorstadium des Winters. Das Totenreich ist bei Benn meist mit Kälte, Dunkelheit, Fremdheit und Ruhe verbunden; es ist der Norden, das Meer, die Nacht (*Banane*, 1925), ein fremdes Land, ein tiefes Tal, ein Schneefeld, ein Ackerland oder die Steppe. Die symbolischen Farben für dieses Reich sind deshalb Weiß und Schwarz. Aber ab und zu erlaubt er sich auch die Vorstellung, dass der Tod mit Licht und Lust verbunden ist. So geht man nach dem Tod in den Himmel. Dementsprechend ist das Sterben ein Steigen, ein Sinken, jedenfalls eine Veränderung des Ortes (*Zwei Träume*). Wie Benn selbst im Gedicht *Primäre Tage* (1930) schreibt, weiß er nicht, ob der Tod ein Übergang oder ein Ende bedeutet, ob man zu den Göttern oder ins Meer geht.

„*Vielleicht ein Übergang, vielleicht das Ende,
vielleicht die Götter und vielleicht das Meer*“

In der Ungewissheit kann er jedoch nicht umhin, sich immer wieder mit dem Thema Tod zu beschäftigen. Als Dichter erreicht er mit dem *Morgue*-Zyklus ein großes Publikum und scheidet mit dem Gedicht *Kann keine Trauer sein* (1956). Es ist zu bemerken, dass der Tod am Anfang Schock und Leiden bereitet und dem Ich im engen Raum ganz nah kommt, während das Ich am Ende seines Lebens eher mit Distanz aus einer überzeitlichen Perspektive den Tod betrachten kann. In diesem letzten Gedicht werden Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereint, wobei das Ich wieder in Trance gerät, wie es bei ihm oft geschieht. In mehr als vierzig Jahren, die diese Gedichte umspannen, haben sich der Tod, die Toten, das Totenreich und das Sterben stets mit verschiedenen Gesichtern gezeigt.

1. Personifikation des Todes
2. Metaphern von den Verstorbenen
3. Vielfältige Metaphern für das Totenreich

4. Das Sterben: STERBEN IST EIN ORTSWECHSEL; STERBEN IST RUHEN UND SCHWEIGEN

1.1. Personifikation des Todes

*Wütend klappert und knirscht mit dem Backen der Tod und schleicht in die Krebsbaracke.
(aus *Blinddarm*, 1912)*

*Ich versenge dem Tod seine kalte Fratze
(aus *Blumen II*, 1913)*

*er ist nicht so klar umrissen,
hat auch keine Hippe,
beobachtet, sieht um die Ecke, hält sich sogar zurück
und ist musikalisch in einer anderen Melodie.
(*Restaurant*, 1950)*

Während es hier nur um bestimmte Verse aus einem Gedicht geht, in denen der Tod personifiziert auftritt, ist das Gedicht *Der Dunkle* (1950) ganz dem personifizierten Tod gewidmet. Da der Tod und das Leben dialektisch gesehen zwei Gesichter des Nichts und deshalb dasselbe bedeuten, ist der Tod eine Metonymie des Nichts. In seinem Artikel *Das Mystische im Werk Gottfried Benns* hat Klaus Weiler diesen „Dunklen“ jedoch meiner Ansicht nach fälschlicherweise mit dem Dunkel, das in Benns berühmtem Wort „Im Dunkel leben, im Dunkel tun, was wir können.“ vorkommt, gleichgesetzt. „Das Dunkel war für ihn vielleicht die zutreffendste Metapher für die verworrene Lage des Menschen in unserer modernen Welt...Dieses Dunkel wird im Bewusstsein des einzelnen erfahren als existentielle Grundstimmung seines Daseins in einer zerrissenen, aufgewühlten Welt, in der nichts mehr von dem, was früher einmal Geltung hatte, zweifelsfrei übernommen werden kann...dieses Dunkel wird auf rätselhafte Weise personifiziert und als der Dunkle angesprochen, ein Ausdruck, hinter dem sich vieles verbergen kann – auch der Gott, den wir nicht kennen.“¹ Meines Erachtens bezieht sich das Dunkel auf die Unwissenheit des Menschen über die Lage um ihn herum und über sich selbst. Es ist nicht das Dunkle, das „auf rätselhafte Weise“ in diesem Zyklus personifiziert wird, sondern der Tod bzw. das Nichts. Denn als Gegensatz zum Licht, das das Leben symbolisiert, ist das Dunkle eine Eigenschaft des Todes, der in den Vorstellungen der Menschen meistens kalt, dunkel, fremd ist. Auf dieser Basis hat Benn seine Metapher eingesetzt. Bereits der Titel enthält etwas Unheimliches. Am Ende des Gedichts steht: *und nur der Dunkle harrt auf seiner Stelle*. Das Wort „harret“ verrät einerseits die Hartnäckigkeit des Dunklen, andererseits die Hilflosigkeit des Ich, das dem Dunklen nicht ausweichen kann. Mit den Farben Schwarz und Grau, die in den Versen vorkommen, wird eine bedrohliche Stimmung erzeugt. Die Wörter *Liebestod*, *Trauer*, *Leere*, *vorübergeht*, *Wiederholung* stellen ein allgemeines Bild vom Tod dar.

¹ Neue Deutsche Hefte 3, 1989. S.414-443; hier S.437-438

Der Dunkle

I.

*Ach, gäb er mir zurück die alte Trauer,
die einst mein Herz so zauberschwer umfing,
da gab es Jahre, wo von jeder Mauer
ein Tränenflor aus Tristanblicken hing.*

*Da littest du, doch es war Auferstehung,
da starbst du hin, doch es war Liebestod,
doch jetzt bei jedem Schritt und jeder Drehung
liegen die Fluren leer und ausgelobt.*

*Die Leere ist wohl auch von jenen Gaben,
in denen sich der Dunkle offenbart,
er gibt sie dir, du mußt sie trauernd haben,
doch diese Trauer ist von anderer Art.*

II.

*Auch laß die Einsamkeiten größer werden,
nimm dich zurück aus allem, was begann,
reihe dich ein in jene Weideherden,
die dämmert schon die schwarze Erde an.*

*Licht ist von großen Sonnen, Licht ist Handeln,
in seiner Fülle nicht zu überstehn,
ich liebe auch den Flieder und die Mandeln
mehr in Verschleierung zur Blüte gehn.*

*Hier spricht der Dunkle, dem wir nie begegnen,
erst hebt er uns, indem er uns verführt,
doch ob es Träume sind, ob Fluch, ob Segnen,
das läßt er alles menschlich unberührt.*

III

*Gemeinsamkeit von Geistern und von Weisen,
vielleicht, vielleicht auch nicht, in einem Raum,
bestimmt von Ozean und Wendekreisen
das ist für viele ein erhabener Traum.*

*Mythen bei Inkas und Sansibaren,
die Sintflutsage rings und völkerstet –
doch keiner hat noch etwas je erfahren,
das vor dem Dunklen nicht vorübergeht.*

IV

*Grau sind die Hügel und die Flüsse grau,
sie tragen schon Urahnen aller Jahre,
und nun am Ufer eine neue Frau
gewundene Hüften, aufgedrehte Haare.*

*Und auf der Wiese springen Stiere an,
gefährdend jedes, mit einem Horn zerklüften,
bis in die Koppel tritt geklärt ein Mann,
der bändigt alles, Hörner, Haare, Hüften.*

*Und nun beginnt der enggezogene Kreis,
der trüchtige, der tragische, der schnelle,
der von der großen Wiederholung weiß –
und nur der Dunkle harrt auf seiner Stelle.*

In Teil I wird eine leere, traurige Landschaft dargestellt. Das Ich starb den Liebestod. Es wollte lieber die Liebesträuer als die Todesträuer. In Teil II scheint ein anderer zu sprechen, der das Ich in Teil I auffordert, den Tod trotz allen Unwissens zu akzeptieren. In Teil III wird weiter gesagt, dass alles vergänglich ist. Das ist das Schicksal aller Lebensformen. Es ist besonders auffällig, dass im ersten Vers „Geister“ und „Weise“ nebeneinander stehen. Vielleicht könnten die Verstorbenen soviel wissen wie die Weisen. Als lebendiger Mensch kann man schwer herausfinden, ob der Tod ein Traum ist, ob er *Fluch* oder ein *Segen* ist. In Teil IV wird das Leben als ein Kreis dargestellt, in dem sich Geburt und Tod am gleichen Punkt treffen. Alles wird wiederholt. Hügel und Flüsse tragen die Urahnen, auf der Wiese entsteht neues Leben. So sind zwei Welten in einer vereinigt. In der Aufstellung dieser vier Gedichte werden diese zwei Welten durch das dritte Gedicht getrennt. In den ersten zwei Gedichten geht es um die Welt der Toten, im vierten dann um die Welt der Lebenden mit ihren Ahnen. Das dritte Gedicht stellt dementsprechend eine Grenze zwischen Leben und Tod dar. Auf den beiden Seiten dieser Grenze bestehen die Gedichte aus drei Strophen, was eine Art Fortsetzung in der anderen Welt symbolisiert. Grob gesagt sind es Landschaften mit verstorbenen oder lebenden Menschen. Mit anderen Worten sagen wir, dass jenseits der Grenze ein anderes Leben beginnt und dass die Verstorbenen ein Teil der Welt der Lebenden sind. Dieser Gedanke wird auch von der Form dieses Zyklus unterstützt. Durch das ganze Gedicht gehen die Reimpaare stets kreuzweise, was symbolisch das Auseinander- und Ineinandergehen von Leben und Tod als ein Gegensatzpaar darstellt.

Allerdings hat Benn hier nicht nur genial einen allgemeinen Gedanken über Leben und Tod durch die Form vermittelt. Auch metaphorisch hat er seinen Beitrag zum Verstehen vom Tod geleistet. In den konventionellen konzeptuellen Metaphern wird der Tod meistens als eine der folgenden Figuren personifiziert:

- a. Schnitter und Sensenmann
- b. Freund Hein
- c. Erlöser

- d. Liebhaber
- e. Vampir
- f. Mutter Erde
- g. gefräßige Todesgöttin
- h. apokalyptischer Reiter
- i. Spielmann

In diesem Gedicht ist der Tod einerseits beängstigend, andererseits auch verführend und gebend. Er vernichtet das Leben, indem er es „hebt“. Er spielt, bleibt aber ernst. Im Großen und Ganzen wird der Tod zwar unheimlich, bedrohlich und als der Dunkle betrachtet, wird jedoch nicht mehr wie in den oben genannten anderen Gedichten als böseartig beschrieben und nicht voller Hass und Wut dargestellt. An den Verben, die in Bezug auf den Dunklen benutzt werden, wie *gibt, verführt, hebt, spricht, harrt, sich offenbaren, menschlich schweigen*, lässt sich erkennen, dass der Tod etwas Menschliches und Göttliches in sich hat. Er hat die Verführungskraft, kann sogar auch als Segen betrachtet werden oder ein Traum sein. Das alles mildert die Grausamkeit des Todes ab. Und die göttliche Menschlichkeit bringt den Menschen den Tod wieder näher. Dass er auf seiner Stelle harrt, besagt weiter, dass der Tod nicht auf die Menschen zugeht, sondern die Menschen auf ihn. Es ist ein Erwartetes, das man nicht abwenden kann. Er ist nämlich ein Ziel von uns allen. Hier geht es wieder um eine konzeptuelle Metapher LEBEN IST EINE REISE, dementsprechend ist der Tod das Ziel dieser Reise. So hat Benn mit einer Personifikation die wichtigsten konzeptuellen Metaphern vom Tod in diesem Zyklus zusammengebracht, um den Tod aus verschiedenen Perspektiven zu zeigen, was seinen Relativismus und seine Idee von der Dialektik deutlich zum Ausdruck bringt.

1.2. Metaphern in Bezug auf die Verstorbenen

Als Arzt, genauer Militärarzt, wurde Benn schon früh mit dem Tod konfrontiert. Der Schock, den er am Seziertisch, im Krankenzimmer erhielt, wurde vor allem in seinem Morgue-Zyklus zum Ausdruck gebracht, was die damalige Gesellschaft besonders stark provozierte. In diesen Gedichten herrschen vor allem Metaphern, in denen tote und kranke Menschen als etwas Unwürdiges betrachtet werden:

- a. TOTE MENSCHEN SIND OBJEKTE
- ✧ EIN TOTER MENSCH IST EINE VASE

*Ich packte sie (die dunkelhellila Aster) ihm in die Bauchhöhle
Zwischen die Holzwolle,
als man zunähte.
Trink dich satt in deiner Vase!
Ruhe sanft,
kleine Aster!
(Kleine Aster 1912)*

✧ EIN TOTES MENSCH IST EINE LAUBE

*Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell
Fand man ein Nest von jungen Ratten.
Ein kleines Schwesterchen lag tot.
Die anderen lebten von Leber und Niere,
tranken das kalte Blut und hatten hier eine schöne Jugend verlebt.
(Schöne Jugend 1912)*

✧ TOTE MENSCHEN SIND FLEISCH UND ORGANE

*Auf jedem Tisch zwei. Männer und Weiber
Kreuzweis. Nah, nackt, und dennoch ohne Qual.
Den Schädel auf. Die Brust entzwei. Die Leiber
Gebären nur ihr allerletztes Mal.*

Jeder drei Näpfe voll: vom Hirn bis Hoden.

...

*Der Rest in Särge. Lauter Neugeburten:
Mannesbeine, Kinderbrust und Haar vom Weib.
(Requiem 1912)*

b. TOTE MENSCHEN SIND SUBSTANZEN

*Denn, sagte er,
Nur Erde solle zur Erde werden.
(Kreislauf 1912)*

*Bald gehn durch mich die Felder und Gewürme.
Des Landes Lippe nagt: die Wand reisst ein.
Das Fleisch fließt.
(Morque II 1913)*

Aus diesen konzeptuellen Metaphern ergibt sich, dass Menschen Dinge sind, die aus Knochen und Fleisch bestehen, dazu bestimmt, nach bestimmter Zeit zu vergehen. Es ist bemerkenswert, dass in diesen frühen Versen der Mensch als ein organisches Lebewesen betrachtet wird, das sich nach dem Tod in der Erde auflöst. Auch in seinem Oratorium *Das Unaufhörliche* (1931) sind Menschen Asche. Der Tod ist in dieser Hinsicht das Ende des Lebens. So wie Tiere und Pflanzen leben Menschen kurz auf der Erde. Der Tod kommt ihnen im Laufe der Zeit immer näher. In einem Gedicht von Benn *Stunden – Anthropophagen* (1925) werden die Stunden sogar „Anthropophagen“, nämlich Menschenfresser genannt: „*Stunden – Anthropophagen:/ Was ist das? Kindermast!/ Nimm mehr – der Leichenwagen/Hat weniger Last.*“

In diesen Versen findet sich die konzeptuelle Metapher: STUNDEN SIND MENSCHENFRESSER. Da Stunden eine Metonymie von Zeit sind, lässt sich daraus

schließen, dass die Zeit ein Menschenfresser ist. So wird die Zeit personifiziert. Nach menschlichen Kenntnissen soll es bei einem Geschehen immer einen Akteur geben, so wird in diesem Zusammenhang die Zeit als der Akteur betrachtet, der den Tod bringt. Aus diesem Grund hat die Zeit die Eigenschaft der Grausamkeit bekommen. In anderen Gedichten wird die Zeit auch als Fluss dargestellt, mit der Metapher: DIE ZEIT IST EIN FLUSS. Das ist eine strukturelle Metapher. Und die mit dem Fluss verbundenen Strukturen werden auf die Zeit projiziert. Als ein Teil der Natur folgen die Flüsse dem Naturgesetz. Sie haben keine Gedanken und fließen einfach, um schließlich ins Meer zu kommen. Wenn die Zeit als Fluss betrachtet wird, sollte alles, was mit der Zeit verbunden ist, ein natürliches Phänomen sein. Das Wasser im Fluss fließt weiter, Sand oder Steine bleiben am Flussbett oder am Ufer liegen, so wie die Menschen, die für eine bestimmte Zeit leben. Aus dieser Perspektive sind Leben und Tod des Menschen ein Geschehen nach dem Naturgesetz.

Nach den oben erläuterten zwei Metaphern ergeben sich zwei verschiedene Einstellungen zum Tod. Nach der ersten ist er ein grausames Ereignis, nach der zweiten ein natürliches Ende. Während die erste auf die Furcht des Ich vor dem Tod verweist, lassen sich an der zweiten Gelassenheit oder im Gegenteil Verzweiflung oder Hilflosigkeit spüren. Denn das Gesetz herrscht über alles. Nicht nur Menschen, Tiere und Pflanzen, sondern auch die Sterne am Himmel und die Götter sind in Benns Gedichten sterblich. Das Nichts beugt alles, wie in *Das Unaufhörliche* festgestellt wird. Wer stirbt, geht einfach ins Nichts.

c. TOTE MENSCHEN SIND SCHATTEN UND GESTALTEN

Anders als in den oben erwähnten Gedichten werden die Toten in anderen nicht einfach als verderbendes Fleisch betrachtet. Sie sind Schatten und können sprechen und gehen, so wie die lebendigen Menschen. Das Wort *Schatten* kommt bereits in Benns Gedicht *Dunkler* (1925) vor, und zwar in dem Vers: „*drohen die Lemuren aus dem Schattenwald*“. Ein anderes Mal im Gedicht *aus Fernen, aus Reichen* (1927): „*doch sehe ich ein Zeichen:/ über das Schattenland*“. 1930 drückt Benn im Gedicht *Primäre Tage* aus, dass der Urwandel eine *Schattenwiederkehr* sei, das heißt, ungeachtet dessen, was uns nach dem Tod erwartet, gehen wir in die Verwandlung im Licht.

„*Vielleicht ein Übergang, vielleicht das Ende,
vielleicht die Götter und vielleicht das Meer,
Rosen und Trauben trägt es auf der Lende:
uralter Wandel, Schattenwiederkehr.
Primäre Tage, Herbst, die Ebenen schweigen
in einem Licht, das alte Dinge liebt,
das Ernten fallen läßt und Schatten steigen
und alles nimmt und leise weitergibt.*“

Im Gedicht *Statische Gedichte* (1943) findet sich auch das Wort: „*Vor meinem Fenster;/ - sagt der Weise-/ liegt ein Tal,/ darin sammeln sich die Schatten*“. In *Quartär* (1946) wünscht das Ich sogar, die Schatten nach dem Geschehen in ihrem Reich zu befragen:

*Ich schnitt die Gurgel den Schafen
und füllte die Grube mit Blut,
die Schatten kamen und trafen
sich hier – ich horchte gut -,
ein Jeglicher trank, erzählte
von Schwert und Fall und frug,
auch stier- und schwanenvermählte
Frauen weinten im Zug.*

*Quartäre Cyclen – Szenen,
doch keine macht dir bewußt,
ist nun das Letzte die Tränen
oder ist das Letzte die Lust
oder beides ein Regenbogen,
der einige Farben bricht,
gespiegelt oder gelogen –
du weißt, du weißt es nicht.*

In den letzten Jahren seines Lebens erscheinen die Verstorbenen in Benns Gedichten als einzelne Gestalten in der Welt der Lebenden. 1950 hat er in dem Gedicht *Herr Werner* geschrieben: „*aber vor mir steigt er manchmal auf/ grau und isoliert/ unter geschichtlichen Aspekten.*“ Im Gedicht *Spät* (1951):

*Siehst du es nicht, wie einige halten,
viele wenden den Rücken zu,
seltsame hohe schmale Gestalten,
alle wandern den Brücken zu.*

*Senken die Stecken, halten die Uhren
an, die Ziffern brauchen kein Licht,
schwindende Scharen, schwarze Figuren,
alle weinen- siehst du es nicht?*

Im *Traum* (1953) spricht das Ich sogar mit den verstorbenen Bekannten. Sie erscheinen ihm auch als „*Gestalten aus dem Wald*“, aber „*mit steifem Hut und Rucksack*“, und „*ihre Züge deuteten auf:/ Querverbindungen/ Überraschungen/ inzwischen Verändertes*“. Es ist ersichtlich, dass die Bilder dieser Toten nicht mehr so schrecklich und ekelerregend wirken wie in der frühen Lyrik. Sie sind nicht mehr Leichen, sondern geisterhafte Gestalten, seltsam, isoliert, traurig und zurückhaltend. Der Schock vor dem Tod wird durch eine gelassene Trauer ersetzt.

d. TOTE MENSCHEN SIND ÜBERIRDISCHE.

In Benns letztem Gedicht *Kann keine Trauer sein* (1956), in dem vor allem an vier Dichter am Sterbebett erinnert wird, die in ihrem Leben viel gelitten hatten, bekommen die Toten etwas Überirdisches. Dazu schreibt Ernst Nef in *Das Werk Gottfried Benns*: „«ein Überirdisches im Schlaf sich regend, bewegte Bett und Tränen», mit dieser Feststellung läßt es Benn sein Bewenden haben. Wie und Was dieses Überirdisches sei, läßt er gleichmütig im Dunkeln. Das darauf folgende «schlafe ein» fordert beruhigend: grüble nicht, trauere nicht, laß das alles einfach auf sich beruhen.“² Und das Verb „bewegte“ regt Bernhard Fischer an, aus der letzten Strophe gnostische Idee herauszulesen. Er glaubt daher, dass dieses Gedicht eine gnostische Meditation sei, die Benn dazu gebracht hat, entschieden den Tod anzunehmen. Seine Begründung lautet: „Mit dem Verb »bewegte« findet das vorher sich auflösende ›lyrische Ich‹ zum Selbstbesitz zurück, identifiziert es »ein Überirdisches« als schlafend-träumenden Demiurgen des Lebens, wodurch es sich auch die Frage nach dem Namenlosen »wer« in der zweiten Strophe beantwortet. Mit dieser Erkenntnis ist der Weg frei zum

² Ernst Nef: *Das Werk Gottfried Benns*. Im Verlag der Arche. Zürich, 1958. S.139

entschiedenen »schlafe ein!«³ Meines Erachtens wird dieses „schlafe ein!“ von beiden Kritikern missverstanden. Es bezieht sich auf das im Schlaf sich regende Überirdische. Das Wort „sich regend“ evoziert die Lust. „Im Anfang war die Lust“, wie Benn einmal gesagt hat, die schöpferische Lust, die Formen hervorbringt. Lust ist das Zeichen des Lebens und es wird in mehreren Gedichten von Benn mit dem Tod verbunden. Darauf möchte ich im nächsten Kapitel eingehen. Hier weise ich nur kurz auf eine andere leicht zu missverstehende Stelle dieses Gedichts hin, nämlich auf den zweiten Abschnitt.

Kann keine Trauer sein

*In jenem kleinen Bett, fast Kinderbett, starb die Droste
(zu sehn in ihrem Museum in Meersburg),
auf diesem Sofa Hölderlin im Turm bei einem Schreiner,
Rilke, George wohl in Schweizer Hospitalbetten,
in Weimar lagen die großen schwarzen Augen
Nitzsches auf einem weißen Kissen
bis zum letzten Blick –
alles Gerümpel jetzt oder gar nicht mehr vorhanden,
unbestimmbar, wesenlos,
im schmerzlos ewigen Zerfall.*

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

*Kann keine Trauer sein. Zu fern, zu weit,
zu unberührbar Bett und Tränen,
kein Nein, kein Ja,
Geburt und Körperschmerz und Glauben,
ein Wallen, namenlos, ein Huschen,
ein Überirdisches, im Schlaf sich regend,
bewegte Bett und Tränen –
schlafe ein!*

Ernst Nef meint, dass Benn in dem zweiten Abschnitt zwei Fragen über Worte und Dinge ohne Antwort gelassen hat. „Die Worte und die Dinge sind getrennt, zerfallen in ein Äußerliches und ein Innerliches. Wer trennt sie, fragt Benn. Und wenn sie schon nicht zu vereinen sind, wieso stehen wir denn überhaupt hier, wo nur diese unselige Spaltung möglich ist. Wer ließ denn das Unvereinbare dennoch am selben Ort treffen; wer mischt sie, lautet abermals die Frage.“⁴ Um das Problem zu klären, wird zuerst

³ Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn. Hrsg. von Harald Steinhagen. Stuttgart: Reclam 1997, S.237

⁴ Ernst Nef, S.138

darauf hingewiesen, dass das Wort „Worte“ zwei Bedeutungen hat. Beide beziehen sich auf die Gedanken. Sie sind Träger der Gedanken, können daher als eine Metonymie der Gedanken betrachtet werden. Die Dinge sind hingegen eine Metonymie für die materielle Welt der Menschen. Die Gedanken und die materielle Welt trennen Tod und Lust, beide vereinigen sich nur im Schweigen, im Zustand, wo man sich dieser Welt voller Tönen und Farben nicht mehr bewusst wird, wie Benn bereits 1925 in seinem Gedichtzyklus *Betäubung* dargestellt hat: „*Betäubung, Aconite,/ wo Lust und Leiche winkt*“. Diesen Zustand wird man auch erreichen, wenn man stirbt, im Gedicht geschieht das am Sterbebett, das nicht direkt genannt, sondern mit einer Metonymie „*Holz mit Tränenbächen*“ umschrieben ist. Als das Ich an die verstorbenen Dichter dachte, bewegte ein Überirdisches „Bett und Tränen“, was das Ich dazu gebracht hat, „Schlaf ein!“ zu sagen. Das Bett und die Tränen sind Metonymie für die im Sterben liegenden Dichter. Wie im ersten Abschnitt geschrieben, sollten sie längst zerfallen sein, ebenso wie die Verstorbenen. Die Bewegung des Überirdischen deutet jedoch an, dass diese Meinung wahrscheinlich falsch ist. Sie ist ein Zeichen des Lebens nach dem Tod des Menschen. Dass Benn nicht alle Dichter, die er besonders schätzt, hier im ersten Abschnitt aufzählt, ist auch kein Zufall. In vielen Gedichten hat Benn von dem Anderssein der Künstler, Dichter und Denker geschrieben. Bereits im Oratorium *Das Unaufhörliche* (1931) hat Benn diesen Gedanken zum Ausdruck gebracht:

9

*Die Kunst,
das große Wesen,
unvergänglich.*

17

Das Ringende, von dem die Glücke sinken,

...

Knabenchor:

*Das Leidende wird es erstreiten,
das Einsame, das Stille, das allein
die alten Mächte fühlt, die uns begleiten -:
und dieser Mensch wird unaufhörlich sein.*

So ist es sicher der sehnlichste Wunsch jedes Dichters, den Tod zu überwinden und über den Tod hinaus schöpferisch zu bleiben. Das ist sicher die höchste Existenzform des verstorbenen Menschen. Um diese Metapher zu entwickeln, hat Benn die konventionelle Metapher TOD IST SCHLAF eingesetzt. Bei der Einführung der Dichter werden auch Betten und Kissen genannt. Nach unserer Kenntnis können die Schlafenden noch wach werden. In dieser Hinsicht ist das Geschehen mit dem Überirdischen eine ganz natürliche Sache. Dass er dadurch die toten Dichter mit der Ewigkeit verbindet, lässt sich jedoch nicht mit einem Blick erkennen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass tote Menschen nicht nur Schlafende, Ruhende, sondern auch Agierende sind. Man kann sogar mit ihnen sprechen und ihre Veränderungen bemerken. Die Toten als Substanz und Objekte darzustellen, entspricht

der Beobachtung, dass der Körper des toten Menschen leblos wird. Diese zwei unterschiedlichen Bilder entsprechen auch den verschiedenen Vorstellungen des Menschen vom Tod. Er kann ein Ende oder ein Übergang sein, wie Benn im Gedicht *Primäre Tage* selbst schreibt. In den Gedichten, in denen der Tod als ein Übergang betrachtet wird, erscheinen die Toten mit Emotionen. In mehreren Gedichten wie *Acheron*, *Spät* zeigen sie sich in Trauer. In anderen Gedichten wie das dritte Gedicht von *Morgue II*, wird der Tod jedoch als Erlösung dargestellt.

*Erlöst aus meinem tränenüberströmten
Gitter. Erlöst aus Hunger und aus Schwert.
Und wie die Möven winters auf die süssen
Gewässer flüchten: also: heimgekehrt. –*

Hier ist der Tote voller Hoffnung. Er kehrt heim, denn der Tod bringt ihm die Erlösung. Diese Einstellung steht eng mit den Einstellungen des Ich in seinen Gedichten zum Leben in Verbindung. In vielen Gedichten werden die Metaphern LEBEN IST KAMPF; LEBEN IST LEIDEN verwendet.

LEBEN IST KAMPF

*Es liegt verwüstet wie nach einer Reiterschlacht
Ich höre Aufbruch in meinem Blut
(aus Ein Mann spricht)*

*Und du bleibst am Boden bis neun
(aus Destille II)*

Wenn das Leben ein Kampf ist, ist es auch mit dem Leiden verbunden, das in Benns Gedichten an vielen Stellen Spuren hinterlässt.

LEBEN IST LEIDEN

*Er hat es ausgelitten
(Dann gliedern sich die Laute)*

*Was nicht aus Meer und Blüten, ist nur in Qualen da.
Halten, Harren, sich gewähren
(Aprèslude)*

*doch alles blieb erlitten durch die ewige Frage: Wozu?
(Nur zwei Dinge)*

*Erfüllung ist schwer von Wunden, wenn es Erfüllung sind.
(Dennoch die Schwerter halten)*

Die oben aufgeführten Verse aus Benns Gedichten verraten uns, dass das Ich in Benns Gedichten viel erlitten hat, ohne zu wissen wozu. Es weiß nicht, warum ein Mensch leben muss, obwohl das Leben ihm Leiden bringt. So hofft es stets auf die Erfüllung, Erlösung.

1.3. Konzeptuelle Metaphern vom Totenreich

Wohin geht der Mensch, wenn das Leben vergangen ist? Die Antworten lassen sich in vielen Gedichten von Benn finden: in die Erde, ins Meer, zur Urne der Nacht, ins Tal, in den Himmel, in die Unterwelt, in die Hölle, zur Wiedergeburt. Da es auf der Erde verschiedene Landschaften gibt, können Felder, Ackerland, Steppen, Gletscher, Hügel, See, Meer usw. Metaphern für das Totenreich sein. Ihre Gemeinsamkeit besteht darin, dass sie still und einsam sind. Diese bunte Mischung zeugt von der menschlichen Ungewissheit in Bezug auf dieses Thema. Die Idee, dass der Mensch nach dem Tod in den Himmel oder die Hölle geht, kommt u.a. von der christlichen Lehre, während die Unterwelt eher aus der antiken Mythologie stammt. Wenn der Verstorbene in den Himmel darf, steigt er. Wenn er in die Unterwelt geht, sinkt oder fällt er. So ist das Sterben ein Steigen oder Fallen. Die Idee der Wiedergeburt kommt in mehreren Religionen vor, wie z.B. im Buddhismus. Das Meer, die Nacht, das Tal oder das ferne Land, das Hochland usw. sind bei Benn poetische Vorstellungen von diesem unbekanntem Bereich.

Das Tal ist bei ihm eine beliebte Metapher für die Unterwelt, die in mehreren Gedichten auftritt, wie z.B.:

„Vor meinem Fenster,/ - sagt der Weise, -/ liegt ein Tal,/ darin sammeln sich die Schatten,/ zwei Pappeln säumen den Weg,/ du weißt, - wohin.“ (Statische Gedichte)

Das Tal stand silbern in Olivenzweigen,/ dazwischen war es von Magnolien weiß,/ doch alles trug sich schwer, in Schicksalsschweigen/ sie blühten marmorn, doch es fror sie leis. (5. Jahrhundert II)

Dämmert ein Tal mit weißen Pappeln/ ein Ilyssos mit Wiesenufern/ Eden und Adam und eine Erde/ Aus Nihilismus und Musik. – (Hier ist kein Trost)

Im Gedicht *Banane* (1925) findet sich die Nacht als Metapher für diese Welt: *„ewig endlose Züge/ vor dem sinkenden Blick,/ weite Wogen, Flüge –/ wohin – zurück/ in die dämmernden Rufe,/ an den Schierling: Vollbracht, / umflorte Stufe/ zur Urne der Nacht.“*

Im Vergleich zu Nacht und Tal ist das Meer in Benns Vorstellungen ein bevorzugter Ort für die Verstorbenen. In mehreren Gedichten wird die Metapher STERBEN IST INS MEER SINKEN verwendet; dabei werden Wörter wie Ufer, blau, Meer, dunkel oder sinken benutzt, die zu der Meer-Struktur gehören. Das Verb „sinken“ oder „absinken“ kommt von der konzeptuellen Metapher STERBEN IST FALLEN. Im folgenden einige Beispiele aus Benns Gedichten:

*sieh: Stunden, frühere, ausgelebte,
da wir noch reif am Ufer hockten:
da ist das Meer und da die Erde-
(Das Affenlied, 1913)*

*Fernes Glück: ein Sterben hin in des Meeres erlösend tiefes Blau
(Untergrundbahn, 1913)*

*Nun alles abgesunken
(Teils-Teils, 1954)*

*sinkt du hinüber, weißt das Sein und schweigst.
(Verzweiflung, 1952)*

*ein Land, ein dunkles Meer und dann ein Reich, das endet.
so fern, dass nie sich wendet ein Strahl hierher.
das Land der Untergänge: kennst du es nicht?
(Ein Land, 1933)*

Unter den Gedichten, in denen die Meer-Metaphern verwendet werden, erscheint mir das Gedicht *Zwei Träume* (1954) am rührendesten und tiefsten.

Zwei Träume

*Zwei Träume. Der erste fragte,
wie ist nun dein Gesicht:
was deine schluchzend Gewagte
bei verdämmerndem Licht?*

*Der zweite sah dich klarer:
eine Rose oder Klee,
zart, süß – ein wunderbarer
uralter Weltenbewahrer
der Muschelformen der See.*

*Wird noch ein dritter kommen?
Der wäre von Trauer schwer:
Ein Traum der Muschel erglommen,
die Muschel von Fluten genommen
hin in ein anderes Meer.*

Bei der Interpretation kommt man leicht zu der Erkenntnis, dass es bei dem dritten Traum um den Tod geht. Das ganze Gedicht ist auch nicht schwer zu verstehen. Das Ich ist nah am Lebensende und denkt über sich selbst und seinen bevorstehenden Tod nach, der ihm Trauer bereitet. Allerdings wird man zu einer noch tieferen Ebene des Todesverständnis vom Ich kommen, wenn man die Metapher analysiert.

Bereits der Titel ist mehrdeutig. Im Gedicht wird jeweils in der ersten und zweiten Strophe von einem Traum gesprochen, der personifiziert wird. Der Unterschied zwischen den beiden liegt darin, dass der erste Traum das Ich nicht versteht und nur Fragen stellen kann, während der zweite das Ich klarer sehen kann. Dieser hat es nämlich erkannt, es ist „*ein wunderbarer/ uralter Weltenbewahrer/ der Muschelformen der See*“. Hier geht es um eine konzeptuelle Metapher: SEHEN IST WISSEN. Die gleiche Struktur findet sich auch in der ersten Strophe, in dem Reimpaar „Gesicht“ und „Licht“. Das Wort „Gesicht“ kommt auch vom „sehen“. Das „verdämmernde Licht“ im letzten Vers deutet den Tod an, das mit der konzeptuellen Metapher LICHT IST LEBEN leicht zu erklären ist. Das „verdämmern“ weist dementsprechend auf eine Veränderung hin, die zur Dunkelheit, zum Tod führt. So lässt sich verstehen, dass der erste Traum gerne wissen möchte, was das Ich nun von seinem Tod weiß. Er glaubt, dass das Ich angesichts des nahen Todes weinen muss.

Der zweite Traum hat in dem Ich zwei Arten von Lebewesen erkannt, die durch einen Gedankenstrich getrennt werden. Die entsprechenden Metaphern sind dann: DAS ICH IST ROSE ODER KLEE; DAS ICH IST MUSCHEL. Rosen und Klee sind Pflanzen auf dem Land, die zart und süß, aber vergänglich sind, während die Muschel dem Meer gehört. Die Beschreibung der Muschel nimmt die Hälfte der Strophe in Anspruch. Durch das Reimpaar „wunderbarer“ und „Weltenbewahrer“ wird es sehr auffällig, dass die Muschel von dem Traum hochgeschätzt wird. Auch die „See“, die im Gegensatz zu dem Reimwort „Klee“ steht, ruft eine Assoziation an Ewigkeit und Größe hervor. Dank dieser beiden Metaphern, die die Einsicht dieses Traums zum Ausdruck bringen, wird ausgesagt, dass das Ich zwei Seiten hat, eine zarte, süße und vergängliche und eine geheimnisvolle, mächtige und ewige.

Bis jetzt ist zu sehen, dass die Distanz der beiden Träume zum Ich nicht gleich groß ist. Die Personifikation der Träume verbindet sie mit den Menschen, die das Ich anders verstehen. Daher können die Kenntnisse der Träume auch von Menschen kommen, die das Ich gut oder schlecht verstehen. Das zeigt sich auch in der Struktur dieser zwei Strophen. Die erste hat vier Zeilen, während die zweite fünf hat. Von der Form gesehen, ist der zweite Traum dem dritten näher, von dem in der dritten Strophe die Rede ist.

Die dritte Strophe beginnt mit einer Frage: „*Wird noch ein dritter kommen?*“ Wenn ja, der „*wäre von Trauer schwer*“. Mit einem Doppelpunkt wird die Erklärung für diese Vermutung gegeben: „*Ein Traum der Muschel erglommen,/ die Muschel von Fluten genommen/ hin in ein anderes Meer.*“ Das Wort „erglommen“ kommt von dem Verb „glimmen“. Es bedeutet: ohne Flammen schwach brennen. Das erinnert an die konzeptuelle Metapher LEBEN IST FEUER. Wenn das Feuer nicht mehr brennt, ist das Leben zu Ende. So lässt sich dieser Vers „ein Traum der Muschel erglommen“ so verstehen, dass der Traum der Muschel zu Ende geht. Dann wurde sie von Fluten in ein anderes Meer hingenommen. Hier werden die Fluten auch personifiziert, die die Muschel von einem Ort zu einem anderen Ort bringen. Das Wort „anderes“ deutet an, dass die Muschel von einem Meer zu einem anderen Meer mitgenommen wird. Daher lassen sich die Fluten als eine Metonymie für das Meer erklären. Das geschieht in dem sogenannten dritten Traum. Das deutet auf eine weitere konzeptuelle Metapher hin:

DER TOD IST EIN TRAUM. Mit zwei anderen konzeptuellen Metaphern DAS LEBEN IST EIN TRAUM; DAS ICH IST DIE MUSCHEL lässt sich feststellen, dass das Leben des Ich in einem Meer endet, um in einem anderen Meer fortgesetzt zu werden. Da der Traum für zwei Welten gleichzeitig wahr und unwahr ist, lassen sich der Tod und das Leben genau so verstehen. Wenn Leben und Tod in dieser Hinsicht gleich sind, kann man den Tod doch gelassen hinnehmen, was den Konjunktiv in der zweiten Zeile der dritten Strophe verständlich macht. Trauer muss nicht unbedingt sein.

Warum hat das Ich dann in der ersten Zeile eine Frage gestellt, wenn der Tod sicher zu jedem kommt? Weil dieser Traum zwar von dem Ich erwünscht ist, aber nicht sicher kommen wird. Denn in diesem Traum existiert das Ich weiter in einem anderen Ort, der dem Ort ähnlich ist, wo das Ich gelebt hat. Dieser Traum könnte zwar traurig sein, weil ein Ende gekommen ist, aber er ist auch mit einem weiteren Existieren in einem anderen Ort verbunden. Er ist Leben und Tod in einem, die Ewigkeit.

Zusammengefasst gibt es in diesen drei Strophen mehrere Traumpaare, die jeweils einen Gegensatz bilden: die Träume in den ersten zwei Strophe, die dem Ich mit verschiedenen Verständnissen entgegenkommen, die aber von dem gleichen Ich stammen können; der Traum jeweils für Leben und Tod; der Traum jeweils von kurzer Dauer und von der Ewigkeit. Man würde fragen, warum das Gedicht nicht „Drei Träume“ heißt, wenn doch von drei Träumen die Rede ist. Meiner Meinung nach hat die „Zwei“ hier eine tiefere Bedeutung. Es ist die Zahl für den Gegensatz, der überall existiert. Auf der Basis der konventionellen Metaphern LEBEN IST TRAUM; TOD IST SCHLAF; DAS LEBEN IST EIN MEER; DAS TOTENREICH IST EIN MEER hat Benn den Traum mit der Ewigkeit verbunden. Das Ich, das eine Muschel ist, die der Weltenbewahrer genannt wird, steht dadurch auch in Verbindung mit der Ewigkeit, denn es bewahrt die Welten, die nicht zu zählen sind. Da es vor allem um die konzeptuelle Metapher DAS ICH IST EINE MUSCHEL geht, wird das Meer als das Reich des Lebens und des Todes gewählt, statt des oft benutzten Land-Meer Bildes als Metapher für Leben- bzw. Todesreich.

1.4. Erschließung des Gedichts *September* durch Todesmetaphern

Es ist ein Totenreich, das mit Kälte und Dunkel, mit Schnee und Eis, mit Weinen und Leiden verbunden ist. Aber es ist auch ein Paradies, wo der Verstorbene göttlich weiterleben kann. Die Unsterblichkeit ist auch zu erwarten. Mit diesen Gedanken lässt sich ein lange missverständenes Gedicht von Benn neu interpretieren. Es ist das Gedicht *September*(1944).

Dieses Gedicht ist sehr beliebt in Deutschland, wird jedoch meines Erachtens noch nicht ausreichend interpretiert. Allgemein wird es als ein Naturgedicht betrachtet. Wenn man aber die Metaphern darin genau analysiert, wird man entdecken, dass der Tod hier eine wichtige Rolle spielt, obwohl das Wort „Tod“ nicht vorkommt. In den zwei Teilen des Gedichts ist ein Übergang von der Wirklichkeit zur Phantasie vollzogen, in der der Tod des Septembers mit der Ewigkeit verbunden wird.

In *September* wird ein „Du“ als tätige Hauptperson dargestellt, die meines Erachtens bis jetzt irrtümlicherweise als das „Ich“ gedeutet wurde. Das kommt wahrscheinlich daher, dass Benn dieses „Du“ immer wieder in seinen Gedichten benutzt, wenn er eigentlich das „Ich“ meint. Außerdem spielt die Tradition der Naturlyrik auch eine Rolle.

Man ist gewöhnt, dass beim Betrachten einer Landschaft bestimmte Gefühle in einem Menschen hervorgerufen werden. Deshalb scheint es selbstverständlich zu sein, dass ein Mensch am Zaun stehend angesichts der Herbstlandschaften die Vergänglichkeit bedauert. Weiterhin hat Benn im Brief an Oelze Dinge aus seinem Leben erzählt, die in diesem Gedicht auftauchen: „Der Zaun steht vor meinem Fenster in der Lehmannstrasse u. ich betrachte ihn täglich, u. der September war in den kleinen Gärten u. Feldern, 5 Minuten von unserer Wohnung hier...: da waren die Balsaminen u. Kürbisse u. auch die Mauergesellen, die an einem Hausgrund bauten.“⁵

So ist es verständlich, dass Anton Reininger in seiner Interpretation schreibt: „September beginnt in einer Dimension der Alltäglichkeit, in der sich die konkreten Erfahrungen eines frühherbstlichen Momentbildes eingelagert haben, das eher kleinbürgerlich beschaulichen Charakter hat. Ein Mann beugt sich über den Zaun, begutachtet den vom Regen mitgenommenen Phlox und nimmt seinen ungewöhnlichen Geruch wahr. Dieses lyrische Ich in der Landschaft besitzt also einen wachen Sinn für die Zeichen der Jahreszeit und gibt unbefangen seiner Neigung zum Einfachen, ja Bodennahen und auch der Sehnsucht nach menschlicher Nähe nach.“⁶ Diese Denkweise ist zwar logisch, allerdings halte ich deren Ansatzpunkt für falsch. Meiner Ansicht nach könnte dieses „Du“ eher der personifizierte September und gleichzeitig eine Metapher für einen alten Mann, möglicherweise sogar den Dichter selbst sein, der damals knapp 60 Jahre alt war. Vordergründig spielt der September jedoch die Hauptrolle im Gedicht, und nicht das „Ich“.

In Teil I wird die Lebenssituation des Septembers bildhaft beschrieben, während Teil II das Ende des Septembers mit dem nahen Winter, dem Lebensende, mit Gott und Ewigkeit verbindet. Allerdings ist das noch nicht alles, was sich aus dem Gedicht herauslesen lässt.

September

I.

*Du, über den Zaun gebeugt mit Phlox
(von Regenguß zerspalten,
seltsamen Wildgeruchs),
der gern auf Stoppeln geht,
zu alten Leuten tritt,
die Balsaminen pflücken,
Rauch auf Feldern
mit Lust und Trauer atmet –*

*aufsteigenden Gemäuers,
das noch sein Dach vor Schnee und Winter will,
kalklöschenden Gesellen
ein: »ach, vergebens« zuzurufen,
nur zögernd sich verhält –*

⁵ Gottfried Benn: Dichter über ihre Dichtungen. Hrsg. von Edgar Lohner. Heimeran/Limes Berlin 1951.S.86

⁶ Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn. Hrsg. von Harald Steinhagen. Reclam, 1997 S.152-153

*gedrungen eher als hochgebaut,
auch unflätigen Kürbis nackt am Schuh,
fett und gesichtslos, dies Krötengewächs –*

*Ebenenentstiegener,
Endmond aller Flammen,
aus Frucht- und Fieberschwellungen
abfallend, schon verdunkelten Gesichts –*

*Narr oder Täufer,
des Sommers Narr, Nachplapperer, Nachruf
oder der Gletscher Vorlied,
jedenfalls Nußknacker,
Schilfmäher,
Beschäftigter mit Binsenwahrheiten –*

*vor Dir der Schnee,
Hochschweigen, unfruchtbar
die Unbesambarkeit der Weite:
da langt dein Arm hin,
doch über den Zaun gebeugt
die Kraut- und Käferdränge,
das Lebenwollende,
Spinnen und Feldmäuse -.*

II.

*Du, ebereschenverhangen
von Frühherbst,
Stoppelgespinst,
Kohlweißlinge in Atem,
laß viele Zeiger laufen,
Kuckucksuhren schlagen,
lärme mit Vespergeläut,
gonge
die Stunde, die so golden feststeht,
so bestimmt dahinbräunt,
in ein zitternd Herz!*

*Du -: - Anderes!
So ruhn nur Götter
Oder Gewänder
Unstürzbarer Titanen,
langgeschaffener,
so tief eingestickt
Falter und Blumen
in die Bahnen!*

*Oder ein Schlummer früher Art,
als kein Erwachen war,
nur goldene Wärme und Purpurbeeren,
benagt von Schwalben, ewigen,
die nie von dannen ziehn, -*

*Dies schlage, gonge,
diese Stunde,
denn
wenn du schweigst,
drängen die Säume herab
pappelbestanden und schon kühler.*

Es ist auffällig, dass Benn hier keine geordnete Form mit Reimen benutzt. Für ihn gehört es zu seinen „sachlichen Gedichten“. Im Brief an Oelze vom 25. Dezember 1944 schreibt Benn über Gedichte wie *September; 1886, Statische Gedichte* usw.: „Sie brauchen sie nicht gut zu finden. Durchschnittlichkeiten in gehobenem Ton, was der Deutsche im Allgemeinen als Dichtung empfindet, ist es nicht. Aber Rühmenswertes nehme ich auch nicht dafür in Anspruch.“⁷ Am 18. Januar 1945 schrieb Benn in seinem Brief an Oelze wieder über diese Gedichte: „Die neuen sachlichen <?> Gedichte könnten auch in meinem Essayband stehn und [ich] habe mir sehr wohl überlegt, ob sie in den Essayband gehören [...] Sie sollen, zwischen anderer u. bewährter Lyrikform, sagen: dies ist auch Lyrik, so sieht sie heute *vornehmlich* aus, so ist sie echt <?>, nämlich Wirklichkeit so angeordnet u. zum Ausdruck gebracht, daß sie phantastischer wird als sogen[annte] Phantasie.“⁸ In dem Punkt kann ich Benn zustimmen, dass dieses Gedicht wirklich die Wirklichkeit phantastisch zum Ausdruck gebracht hat und zwar nicht nur die in der Natur.

In Teil I wirken die Verse auf den ersten Blick einfach wie zusammengesetzte Beobachtungen und Gedanken. Die Gedankenstriche am Ende jeder Strophe bestätigen diesen Eindruck. Verschiedene Bilder werden durch sie montiert. Nach genauer Analyse ergibt sich eine sehr gut aufgebaute versteckte Ordnung. Während Buddeberg und Reiningner behaupten, dass unter dem „Du“ hier der Dichter selbst gemeint sei, bin ich der Meinung, dass es der September ist, der gleich am Gedichtanfang als „du“ personifiziert auftritt. In den ersten drei Strophen werden Einzelheiten geschildert, die das Ich am personifizierten September beobachtet hat. Die übrigen drei Strophen enthalten Gedanken des „Ich“, die es sich nach seinen Beobachtungen gemacht hat. In der letzten Strophe wird eine Identifikation des „Ich“ mit dem „September“ spürbar.

Die Strophen 1-3 enden jeweils mit einem Gedankenstrich. Der schafft einerseits eine Pause, andererseits einen Wechsel der Blickpunkte. In der ersten Strophe richtet sich der Blick des personifizierten Septembers aufs Feld, in der zweiten auf die Mauergesellen nebenan, in der dritten auf den Schuh. Es ist deutlich zu sehen, dass die Gefühle in der zweiten und dritten Strophe von der Szene in der ersten Strophe hervorgerufen sind.

Was wird in der ersten Strophe geschrieben? *„Du, über den Zaun gebeugt mit Phlox/
(von Regenguß zerspalten,/ seltsamen Wildgeruchs),/ der gern auf Stoppeln geht,/ zu*

⁷ Gottfried Benn: Dichter über ihre Dichtungen. S.85

⁸ Ebd.

alten Leuten tritt,/ die Balsaminen pflücken,/ Rauch auf Feldern/ mit Lust und Trauer atmet – “

Der Zaun hier kann, wie Benn gesagt, wirklich existieren. Jedoch kann er auch die Grenze zwischen Innen und Außen symbolisieren, hier sogar zwischen Leben und Tod, denn was das „Du“ am Zaun gesehen hat, ist ein Feld nach der Ernte. Es ist Herbst, der den baldigen Winter verkündet. Da der Winter in Benns Gedichten oft eine Metapher für das Totenreich ist, stellt der Herbst eine Grenze zwischen dem vollen Leben im Sommer und dem Tod im Winter dar. Die Blume „Phlox“ ist eine Zierpflanze mit rispenartigen, farbenprächtigen Blütenständen. Sie ist beim Regenguß zerspalten, hat einen seltsamen Wildgeruch. Das Wort „seltsam“ deutet an, dass dieser Geruch anders ist als man ihn normalerweise wahrnimmt. Es ist der Geruch eines zerspaltenen Phlox, der nicht mehr lange leben kann. Das „Du“ steht am Zaun, geht aber gern auf Stoppeln, zu den alten Leuten, die Balsaminen pflücken. Dieser Wunsch wird in der letzten Strophe des ersten Teils noch einmal zum Ausdruck gebracht, es ist der Wunsch nach dem Tod. Diese Feststellung basiert auf der konzeptuellen Metapher MENSCHEN SIND PFLANZEN. Hier sind zwei konkrete Pflanzenarten herangezogen: Stoppeln und Balsaminen. Die konzeptuellen Metaphern lauten: STOPPELN SIND VERSTORBENE MENSCHEN und BALSAMINEN SIND MENSCHEN IM STERBEN. Denn Stoppeln sind der nach dem Mähen stehen gebliebene Rest des Getreidehalms. Dies erinnert an den Sensenmann, der den Tod verkörpert. Die Balsaminen sind eine Art Springkraut. Das Springkraut ist wiederum eine Pflanze, deren reife Früchte bei Berührung aufspringen und Samen herausschleudern. Das Wort „pflücken“ weist darauf hin, dass die Balsaminen kurz vor dem Sterben sind. Daher können die Balsaminen Symbole für alte Menschen sein, die nah am Tod sind. Außerdem evoziert das Wort „Balsaminen“ „Balsam“, den man als Konservierungsmittel zur Behandlung eines Leichnams benutzt. Die Verbindung von alten Menschen und Balsaminen erlaubt deshalb die Deutung, dass alte Leute, die Balsaminen pflücken, Menschen im Sterben sind, die ihr Leben durch ihre hinterlassenen Samen fortsetzen. Interessant ist, warum der personifizierte Phlox gerne auf Stoppeln, an den Ort geht, wo die alten Menschen sind. Wenn man die griechische-lateinische Bedeutung kennt, dann ist es nicht mehr schwer zu verstehen. Im Duden steht zu dem Wort „Phlox“: *gr.-lat.*: »Flamme«. Der Phlox ist hier die Flamme, die die Stoppeln verbrennen und die alten Menschen in Asche verwandeln kann. Mit diesem Phlox steht der September am Zaun, mit dem Blick auf Felder, atmet Rauch mit Lust und Trauer. Der Rauch entsteht deswegen, weil man nach der Ernte alle Abfälle verbrennt. Diese herbstliche Stimmung mit Glück und Tod ist bereits in Benns Gedicht-Zyklus *Am Brückenwehr* zu spüren. Zuletzt ist das Wort „gebeugt“ nicht zu vergessen. Das Verb „beugen“ bedeutet hier sich nach vorne neigen. Dass man gebeugt am Zaun steht, verweist auf eine Neigung in Richtung der Felder hin, wo sich Leben und Tod abspielen.

Danach wendet sich der September zu den Leuten in der Nachbarschaft. Dort wird ein Haus gebaut. Die Gesellen löschen gerade Kalk. Das Gemäuer wird auch personifiziert. Es will sein Dach bekommen, bevor Schnee und Winter hereinbrechen. Eigentlich wollte er den Gesellen ein „*ach, vergebens*“ zurufen, aber er zögert. Winter ist eine Metapher für den Tod, das Totenreich. Daher gewährt ein Dach eigentlich keinen Schutz davor. Nach einem Gedankenstrich am Ende dieser Strophe zeigt sich ein anderes Bild, das in den Blick des Septembers kommt. Ein Kürbis liegt *nackt am Schuh*. Er ist *gedrungen, unflätig, fett und gesichtslos, dies Krötengewächs*. E. Buddeberg

meint, hier komme ein sozialpsychologisches Minderwertigkeitsgefühl zum Ausdruck.⁹ Reininger stimmt ihr zu und sagte: „Daß es in früheren Jahren tatsächlich bestanden hat, davon geben andere Gedichte wie *Der junge Hebbel* und *Pastorensohn* beredtes Zeugnis“.¹⁰ Meines Erachtens identifiziert sich das „Ich“ nicht mit dem Kürbis. Ganz im Gegenteil wird der Kürbis von ihm sehr verachtet. Denn hier wird eine Reihe abwertender Wörter für die Beschreibung des Kürbisses verwendet. Eine Kröte wirkt widerwärtig, und in der Umgangssprache bedeutet das Wort „Kröte“ eine Person, die als dumm, widerwärtig, böseartig angesehen wird. Dass der Kürbis in den Augen des Septembers so verachtet wird, liegt an seinem Aussehen. Er ist nicht *hochgebaut*, sondern gedrunken, ekelhaft, fett, gesichtslos. Hier muss man wissen, dass der Kürbis eine saloppe Benennung des Kopfes ist. Das Wort „Gesicht“ stammt ursprünglich vom Sehen. SEHEN IST WISSEN. Wenn man kein Gesicht hat, ist man blind und deshalb auch dumm. Aus diesen Beschreibungen lässt sich erschließen, dass der Kürbis eine Metapher für einen widerwärtigen Menschen ist. Was für Menschen sind das? Sie befinden sich ganz unten, sind blind und dumm, fett und breit. Sie können nur am Boden bleiben, aber sie sind fruchtbar. Sie leben, ohne Gedanken zu haben. Es ist ersichtlich, dass Benn mit diesem Kürbis auf Menschen verweist, die er verachtet. Denkt man an die Zeit des Krieges, des Hitlerregimes, bekommt man eine Ahnung von solchen Menschen.

Betrachtet man das ganze Gedicht als ein Gemälde, dann sind diese drei Strophen ein Bild im Bild, denn der September wird vom „Ich“ betrachtet. In den nächsten Strophen macht sich das „Ich“ Gedanken über den September. *„Ebenenentstiegener,/ Endmond aller Flammen,/ aus Frucht- und Fieberschwellungen/ abfallend, schon verdunkelten Gesichts –“* Das Wort „Ebenenentsteiger“ bedeutet, dass der September den Ebenen entsteigt. Entsteigen bedeutet etwas, das nach oben steigt. Das heißt, er war im Boden. Dies erinnert an die Unterwelt. Das Wort „Endmond“ ist eine Bennsche Erfindung. Es bezieht sich auf die Mondphasen. Am Ende einer solchen Phase wird der Mond unsichtbar. Endmond aller Flammen verweist darauf, dass die Flammen bereits erloschen sind. Frucht- und Fieberschwellungen werden auch von Benn neu gebildet. Das Wort „Schwellung“ verweist auf das Wachsen oder die Zunahme an Ausmaß und Stärke. Frucht und Fieber stehen durch die Alliteration in einer lautlichen Beziehung. Sie evozieren die sexuelle Liebe und Fortpflanzung des Menschen. Das Wort „Schwellung“ bezieht sich hier auf das Blut. *„Aus Frucht- und Fieberschwellungen abfallend“* bedeutet, dass der Zustand der Erregung zu Ende geht. Das Wort „verdunkelten Gesichts“ besagt, dass das Gesicht bereits dunkel ist.

Es sieht nicht mehr glücklich aus. Aus diesen vier Zeilen ergibt sich, dass der September das Nahen des Absterbens ankündigt. Nach ihm ist die Wärme, das Licht des Sommers vorbei. Er ist *„Narr oder Täufer,/ des Sommers Narr, Nachplapperer, Nachruf/ oder der Gletscher Vorlied,/ jedenfalls Nußknacker,/ Schilfmäher,/ Beschäftigter mit Binsenwahrheiten –“* Nach diesen Worten ist der September Narr des Sommers, ein Nachplapperer, Nachruf. Ein Narr ist ein „törichter Mensch, der sich in lächerlicher Weise täuschen, irreführen lässt“. Das Wort „nachplappern“ bedeutet „etw., was ein anderer gesagt hat, genauso [u. auf kindliche Weise] wiedergeben, ohne es inhaltlich erfasst zu haben“. Dass der September nur das töricht wiederholen kann, was der

⁹ Vgl. Else Budderberg: Studien zur lyrischen Sprache Gottfried Benns. Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf 1964, S.72

¹⁰ Interpretationen. Gedichte von G. Benn. S. 154

Sommer sagt, verweist darauf, dass der September nur eine kurze Verlängerung des vergangenen Sommers ist. Er hat kein langes, eigenes Leben. Das Wort „Nachruf“ bedeutet, eine Rede auf einen Verstorbenen oder auf etwas Vergangenes halten. Hier bezieht es sich auf den vergangenen Sommer. Weiter wird eine andere Seite des Septembers gezeigt. Er kann auch Vorlied der Gletscher sein. Der Gletscher, lateinisch *glacies* = Eis, das Vorlied der Gletscher bedeutet dann, dass der September den nahen Winter ankündigt. Da der Winter metaphorisch mit dem Tod verbunden ist, wird der September *Täufer*. Das Wort „Täufer“ kommt von „taufen“. Es bedeutet ursprünglich tief ins Wasser ein-, untertauchen, wodurch man nach der christlichen Lehre in die Glaubensgemeinschaft aufgenommen wird. Im Zusammenhang mit dem Winter ist der September dann derjenige, der die Verstorbenen ins Totenreich führt und sie für die neue Gemeinschaft tauft. Das Wort „Nußknacker“ ist etwas, was Nüsse zerbricht. Schilfmäher ist jemand, der Schilf abschneidet. Beides sind Metaphern für den September, der verschiedene Dinge in eine andere Form verwandelt. Zuletzt wird gesagt, dass September ein „Beschäftigter mit Binsenwahrheiten“ ist. Das Wort „Binsenweisheit“ ist ein Begriff, der einfache Wahrheiten, die jedermann kennt, beschreibt. Das Wort „Schilf“ kommt aus dem Lateinischen und bedeutet Binse. Aus Schilf oder Binsen kann man Körbe flechten. So kann der mit Binsenwahrheiten Beschäftigte im wörtlichen Sinne bedeuten, dass der September aus den gemähten Schilfen etwas Nützliches macht, so wie er es mit den Nüssen tut. Diese Verwandlungsarbeit ist im übertragenen Sinne der „Binsenwahrheiten“ einfach und klar.

Es ist ersichtlich, dass hier dem September die Vorankündigung des anderen Reichs und die Kraft der Verwandlung zugeschrieben werden. Er ist Ende aller Lebenszeichen. „*vor Dir der Schnee,/ Hochschweigen, unfruchtbar/ die Unbesambarkeit der Weite:/ da langt dein Arm hin,/ doch über den Zaun gebeugt/ die Kraut- und Käferdränge,/ das Lebenwollende,/ Spinnen und Feldmäuse -.*“ Mit der Präposition „vor“ wird angedeutet, dass der September dem Schnee entgegenkommt. Denn der Winter, das Totenreich ist der Ort, wohin der September will. Hier symbolisiert der Schnee das winterliche Land, das Totenreich, das schweigend und unfruchtbar ist. Die Weite verweist wiederum auf die Ebenen. Der Arm des Septembers langt in die Weite hinein. Das Wort „hinlangen“ zeugt von einem starken Wunsch des Besitzens. Das heißt, der September sehnt sich nach diesem Reich. Aber neben ihm ist ein Gedränge von Kraut und Käfern, Spinnen und Feldmäusen. All diese niedrigen Tiere und Pflanzen wollen leben. Die Verachtung des Lebenwollenden erinnert an das Gedicht *Leben – niederer Wahn* (1936). Daraus lässt sich ableiten, dass das „Ich“ sich hier mit dem September identifiziert. Nur eine Pflanze ist Ausnahme, der Phlox. Im *Ptolemäer* schreibt Benn: „wenn Tränen Geruch ausströmten, würde es, dachte ich, immer der von Phlox sein, der von Gartenphlox, auf den die Wolkenbrüche niedergingen bei des Sommers Ende.“¹¹ In *September* gehört der Phlox ins Totenreich, wo es weit und still ist. Auch die Unfruchtbarkeit ist seine wichtige Eigenschaft, wie Benn in vielen Gedichten beschrieben hat. In so ein Reich wird der September gehen, doch sein Sterben wird in Teil II glänzend, göttlich dargestellt.

Der zweite Teil besteht aus vier Strophen von verschiedenen Längen. Im Vergleich zu den Versen in Teil I sind diese kürzer. Die kürzesten bestehen aus einem Wort. In der ersten Strophe geht es um den Tod des Septembers. In den nächsten zwei Strophen wird

¹¹ GW. Bd.II S.1393

dessen Sterben mit Göttern und Ewigkeit verbunden. Die letzte Strophe stellt dar, was nach seinem Tod kommt.

Nun ist zu sehen, wie Benn das alles in Versen entwickelt hat. In der ersten Strophe wird zuerst mit vier Zeilen der Zustand des sterbenden Septembers beschrieben: „*Du, ebereschenverhangen/ von Frühherbst,/ Stoppelgespinnst,/ Kohlweißlinge in Atem*“. Mit drei Dingen werden Zeichen des nahen Todes von außen nach innen gezeigt. Das Wort „ebereschenverhangen“ bedeutet von Ebereschen bedeckt. Eberesche bedeutet ursprünglich der Bräunliche, nach der Farbe seiner Früchte. Es ist ein „Baum mit gefiederten Blättern, in Dolden wachsenden weißen Blüten u. beerenähnlichen roten od. gelben Früchten.“ Blumen und Früchte sind Zeichen des Frühherbstes. Und Herbst ist eine Metapher für den nahen Tod. „Stoppelgespinnst“ ist ein Gespinnst aus Stoppeln. Ein Gespinnst ist ein zartes Gewebe. Dieses Gewebe aus Stoppeln, die wie bereits erläutert eine symbolische Bedeutung des Toten in sich bergen, sollte den Körper des Sterbenden umhüllen. Schließlich macht sich der nahe Tod im Atem bemerkbar. Er hat bereits Kohlweißlinge in sich. Ein Kohlweißling ist ein „gelblich weißer Schmetterling mit schwarzer Zeichnung an den Spitzen der Flügel“. Schon die Farben dieses Schmetterlings erinnern an das Totenreich. Zudem ist der Schmetterling ein Todessymbol. In vielen Kulturen gilt er als Symboltier, „das einerseits Wandlungsfähigkeit und Schönheit, andererseits auch die Vergänglichkeit der Freude andeutet. »Das Wunder der ineinander übergehenden Erscheinungszustände, dieses Wunder der Verwandlung von träger Raupe, dumpfer Larve, in den zartschönen Schmetterling hat den Menschen tief angerührt, ist ihm zum Gleichnis eigener seelischer Wandlung geworden, hat ihm die Hoffnung geschenkt, einst aus der Erdverhaftetheit ins Licht ewiger Lüfte zu steigen« (E. Aeppli).“¹² Da der Kohlweißling auch ein Schädling ist, symbolisiert diese Art Schmetterling gleichzeitig den Angriff des Todes aus dem Innern eines Körpers.

Zurückblickend ergibt sich der Eindruck, dass das Schrecklichste im Inneren stattfindet, während draußen die schönsten Farben und Früchte das Todeskleid verdecken. Wenn sich diese Zeichen zeigen, ist es Zeit. „*laß viele Zeiger laufen,/ Kuckucksuhren schlagen,/ lärme mit Vespergeläut,/ gonge/ die Stunde, die so golden feststeht,/ so bestimmt dahinbräunt,/ in ein zitternd Herz!*“ Hier fordert das „Ich“ den September auf, die Zeit laufen zu lassen. Bis die letzte Stunde kommt, lärme mit Vespergeläut, gonge die goldene Stunde. Das bedeutet, dass der September selbst die Zeit bestimmen sollte, wann er sterben soll. Er sollte diese Bestimmung selbst in die Hand nehmen, wenn er weiß, dass der Tod nah ist. Eine günstige Zeit zu wählen, göttlich zu sterben, dies sollte der September tun. Diese Aufforderung entspricht auch der Neigung des Septembers zum Tod. Er verachtet nämlich das Lebenwollende. Angesichts seiner eigenen Situation sollte er nun mutig die letzte Stunde schlagen lassen. Der Gong kündigt das Ende an. Die Vesper bezeichnet im Lateinischen die Abendzeit, die Zeit ab 6 Uhr abends. Der Abend ist eine Metapher des Todes, des Totenreichs. Mit diesem Schlag steht die letzte Stunde fest. Nach der konzeptuellen Metapher ist die Zeit etwas Fließendes. In Benns Gedichten sind Stunden Ströme (*Stunden, Ströme* 1926). Das Leben ist auch wie der Strom eine begrenzte Zeit mit Anfang und Ende. Das Stillstehen der Zeit bedeutet dann, dass das Leben endet. Das Erfreuliche ist, dass diese Stunde so *golden* ist, weil um diese Zeit der Vesper Gottesdienst beginnt und dann eine kleine Mahlzeit einzunehmen ist. Jedoch wird diese Stunde für den Sterbenden braun.

¹² Lexikon der Symbole. S. 951 (c) 1989, 1994, 1998 Verlag Droemer Knauer

Sie „bräunt“ *so bestimmt dahin in ein zitterndes Herz!* Braun ist nach Jolande Jacobi „geheimnisvoll wie die Mutter Erde und enthalte die Rätsel der Natur. Das Leben entsteigt ihm und endet in ihm.“¹³ Diese goldene Stunde geht in ein zitterndes Herz, wobei sie braun wird. Das Herz ist ein Symbol des Lebens, ebenso eine Synekdoche für den Menschen, den der personifizierte September metaphorisch vertritt. Insofern bedeuten diese Verse, dass der September im Begriff zu sterben ist, was ihm Angst bereitet.

„*Du -: - Anderes!// So ruhn nur Götter/ Oder Gewänder/ Unstürzbarer Titanen,/ langgeschaffener,/ so tief eingestickt/ Falter und Blumen/ in die Bahnen!*“ Mit einem Ausruf des „Ich“ wird die Beschreibung des sterbenden Septembers begonnen. Die Gedankenstriche schaffen eine lange Pause, die ein Staunen zum Ausdruck bringt. Das Wort „ruhn“ verweist darauf, dass dies Sterben ein Ruhen bedeutet. Es ist kein Tod, denn später wird der September wieder aufwachen. Einer anderen Assoziation nach werden die Gewänder unstürzbarer Titanen hier ausgebreitet. Titanen, ein „griech. Göttergeschlecht, Kinder des Uranos (Himmel) und der Gaia (Erde) [...], galten als Göttergeneration vor den olymp. Göttern. Kronos entmannte seinen Vater. In dem später entbrennenden Kampf zwischen den T. und den olymp. Göttern unter Zeus' Führung und im Bunde mit den Hekatoncheiren unterlagen die T. und wurden im Tartaros eingeschlossen (Titanomachie). Trotz und unbändiges Wesen zeichnen die T. aus.“¹⁴ Es ist ersichtlich, dass die Titanen früher als die Götter im Olymp geschaffen wurden. Mit der Betonung, dass sie nicht gestürzt, entmacht werden können, deutet das „Ich“ an, dass diese Titanen von ihm sehr verehrt werden. Sie haben den Mut, mit olympischen Göttern zu kämpfen, sie sind Riesen, übermenschlich, gewaltig. Auf der Erde, der Mutter, werden ihre riesenhafte Gewänder unter dem Himmel, dem Vater, ausgestreckt. Falter und Blumen sind tief in die Bahnen eingestickt. Auf der herbstlichen Erde blühen bunte Blumen und fliegen unzählige Schmetterlinge. Sie bilden in schönen Mustern die Gewänder der unstürzbaren Titanen. Was für eine großartige, herrliche Szene! Hiermit wird das Sterben des Septembers verklärt. In der nächsten Strophe wird dies wiederum mit dem Uranfang der Schöpfung verglichen.

„*Oder ein Schlummer früher Art,/ als kein Erwachen war,/ nur goldene Wärme und Purpurbeeren,/ benagt von Schwalben, ewigen,/ die nie von dannen ziehn, -*“, Hier wird gesagt, dass das Ende des Septembers ein Schlummer früher Art ist, als kein Erwachen war. Das heißt, damals gab es noch keinen Unterschied zwischen Schlafen und Erwachen. Es war noch kein Gegensatz. Es gab nur goldene Wärme und Purpurbeeren, benagt von Schwalben, ewigen, die nie von dannen ziehen. Die Schwalben sind Zugvögel. Sie fliegen immer dorthin, wo es warm ist. Aber hier in diesem Gedicht bleiben sie wegen der goldenen Wärme. Hier haben sie Purpurbeeren zu essen. Es ist interessant, dass es hier drei Farben gibt: golden, rot und schwarz. Und die Ewigkeit wird durch sie bildhaft geprägt. Denkt man an den hoffnungslosen Krieg um 1944, würde man sagen, dass Benn hier seine Vaterlandsliebe auf eine versteckte Weise zum Ausdruck gebracht hat. In einem offenen Brief an Klaus Mann hat er ähnliche Ideen geäußert. Da in der Nazizeit die deutsche Flagge Schwarz-Weiß-Rot war, symbolisiert die Farbkombinationen in der Ewigkeit nur das andere gute Deutschland. Nun lässt sich der Vers von den unstürzbaren Titanen auch aus einer anderen Perspektive sehen. Die

¹³ J. Jacobi: Vom Bilderreich der Seele, Walter Verlag AG, Olten 1969, S.92; Vgl. Ingrid Riedel: Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychologie. Kreuz Verlag Stuttgart 1983 S.148

¹⁴ Digitale Bibliothek Band 18: Lexikon der Antike, S. 5802

Titanen sind zwar von Zeus gestürzt, jedoch sind sie nicht für ewig besiegt. Sie werden wieder aufstehen. Nun sehen wir, dass das Naziregime niedergeschlagen wurde, allerdings bleibt Deutschland stark. Hier wird wieder ein Gedankenstrich gesetzt, der eine Wendung zeigt. Das Komma vor ihm deutet an, dass das Wort noch nicht zu Ende geführt wird. Die Gedanken werden zurück zum Sterben des Septembers geführt.

„Dies schlage, gonge,/ diese Stunde,/ denn/ wenn du schweigst,/ drängen die Säume herab/ pappelbestanden und schon kühler.“ Das „Du“, der September, wird wieder aufgefordert, Laute hervorzubringen, was das „Ich“ bereits in der ersten Strophe getan hat. Allerdings ist doch eine Veränderung zu sehen. Dort wird der Tod herbeigesehnt, hier wird empfohlen, mit dem Lärm den Tod hinauszuschieben. Das Wort „denn“ selbst macht eine Zeile aus, die lange Pause danach deutet etwas Ernsthaftes an: *wenn du schweigst, drängen die Säume herab*. Das Wort „drängen“ verrät die Ungeduld der Säume, die herab kommen wollen. Schweigen ist, wie bereits erklärt, ein Zeichen des Totenreichs. Saum bedeutet Rand. Die Säume zeichnen einen Weg, die Pappeln und Kühle deuten an, wohin der Weg führt. Pappeln sind in Benns Gedichten mit dem Totenreich verbunden. Kühle ist ein anderes Zeichen des Totenreichs. Dass diese Säume von oben herabkommen, zeugt von einer übernatürlichen Erscheinung. Dies ist das Schicksal. Insofern fordert das „Ich“ den sterbenden September auf, diese letzte Stunde möglichst lange zu läuten, um den Tod zu verschieben. Wie tragisch diese Bemühungen wirken, ist deutlich zu sehen.

Nach der Analyse dieser zwei Teile ergibt sich ein mehrschichtiges, tiefsinniges Bild. Der personifizierte September steht im Vordergrund und das „Ich“, das den September mit Einfühlung beobachtet und seine Neigung zum Totenreich vom September teilt, lässt sich an mehreren Stellen, vor allem in der letzten Strophe deutlich spüren. In Teil II tritt das „Ich“ in den Vordergrund, das den September auffordert, aktiv in den Tod zu gehen. Es ist zu bestaunen, dass dem September ein göttliches Sterben gegönnt wird. Hier kommt Deutschland vor der Kapitulation auf eine versteckte Weise ins Spiel. Schließlich endet das Gedicht mit dem schicksalhaften Tod des Septembers, mit dem sich das „Ich“ identifiziert. Im Brief vom 18. Januar 1945 an Oelze schreibt Benn zu diesem Gedicht: „In »September« sind soweit orphische <?> Elemente, als sie heute erträglich u. sprachlich faßbar sind. sie beobachten <?> ja wohl auch ohne meinen Hinweis, daß mir daran lag, neue Themen, neue Wirklichkeiten in die fade deutsche Lyrik zu bringen, fort von Stimmung u. Sentiments zu Gegenständen u. diese mit seinem eigenen Bild zu füllen.“¹⁵ Das Orphische bezieht sich wohl auf die Szene des göttlichen Sterbens vom personifizierten September, der nur schlafen geht, um später wieder aufzuwachen. Das Ende des Lebens bereitet dem „Ich“ nicht mehr Trauer, sondern es ist von ihm trotz Bedenken doch gewollt, aktiv herbeigewünscht, da dies die Ewigkeit mit sich bringt.

¹⁵ Gottfried Benn: Dichter über ihre Dichtungen. Hrsg. von Edgar Lohner. Heimeran/Limes, Berlin 1951, S.86

Kapitel 2: Was ist eure Seele?

Im letzten Kapitel wurde gezeigt, dass Benn mit unterschiedlichen Metaphern seine widersprüchlichen Einstellungen zu den Toten, dem Totenreich sowie zum Sterben und zum Tod in seinen Gedichten zum Ausdruck gebracht hat. Die Toten verwesen entweder in der Erde als Fleisch und Knochen oder existieren als Schatten und Gestalten weiter. Der Unterschied dieser Metaphern in zwei Richtungen liegt darin, dass letztere die Existenz der Seele anerkennt. Obwohl das nicht zu beweisen ist, nimmt die Seele jedoch eine nicht gering zu schätzende Stellung in Benns Gedicht ein. Bereits in einem frühen Gedicht von Benn *Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch*¹ hat das Ich gefragt, „*Was ist eure Seele?*“ Auf diese Frage hat das Ich in vielen Gedichten versucht, eine Antwort zu finden. Hier zitiere ich ein paar Verse mit dem Wort „Seele“, um zu zeigen, welche Metaphern Benn dabei benutzt.

*Ein schmerzlicher Auswuchs,/ Von irgend einer Seuche aufgetrieben/ Aus eurem kleinen, runden,
furchenlosen/ Leib – Gehirnrinde, ist unsere Seele. (Das Affenlied, 1913)*

*Spuk. Alle Skalen/ Toset die Seele bei Nacht/ Griff und Kuß und die fahlen/ Fratzen, wenn man
erwacht. (Spuk, 1922)*

*Aber die grosse Folie/ Ist dein Zerlassensein:/ Stäubende: tiefe Szene,/ Wo sich die Seele trinkt,
Während der Schizophrene/ Trostlos die Stirne senkt. (Die Dänin, 1924)*

*In die Blüte des Lichts,/ in die Aue des Werden/ strömt die Seele ihr Nichts,/ vom Acheron
getrunken,/ in Kraut, in pythischer Nacht/ wie von Mord gesunken,/ wie mit Tod verbracht.
(Betäubung III, 1925)*

*woher die Seelenschichten,/ da das Idol entsprang/ zu diesen Steingesichten/ und
Riesenformungszwang -,/ die großen alten Worte/ sind ewig unverwandt,/ haben die Felsen zu
Horte/ und alles Unbekannt. (Osterinsel, 1927)*

*Trunkene Flut,/ trance- und traumgefleckt,/ o Absolut,/ das meine Stirn deckt,/ um das ich ringe,
aus dem der Preis/ der tiefen Dinge,/ die die Seele weiß. (Trunkene Flut, 1927)*

*Melancholie der Seele -,/ ein Haus, eine Stimme singt,/ es ist ein Haus ohne Fehle,/ wo englisch
money klingt (Am Saum des nordischen Meer's, 1935)*

*Verfall, Verflammen, Verfehlen –/ in toxischen Sphären, kalt,/ noch einige stygische Seelen,/
einsame, hoch und alt. (Quartär I, 1946)*

¹ Aus dem Zyklus: *Der Arzt* (1917). Gottfried Benn Gedichte. Fischer, 14. Auflage, S.88

*In deinen letzten Tagen/ vor deiner letzten Nacht,/ was hast du wohl Fragen/ in deiner Seele
gedacht? (Turin II, 1946)*

*Fragmente,/ Seelenauswürfe,/ Blutgerinnsel des zwanzigsten Jahrhunderts – (Fragmente, 1950)
Da versinken die Denkprozesse,/ die Seekrankheit, die einem tagsüber/ die Brechzentren
bearbeitet,/ gehn unter in Alkohol und Nebulosem –/ endlich Daseinsschwund und Seelenausglanz!
(Notturmo, 1950)*

*Du siehst ihnen in die Seele/ Nach Vor- und Urgesicht,/ Jahre um Jahre – quäle/ dich ab, du findest
nicht. (Worte, 1955)*

Aus den oben zitierten Versen ergeben sich folgende Verständnisse von der Seele: Die Seele ist das Gehirn; die Seele ist ein Spuk; die Seele hat Schichten; die Seele weiß tiefe Dinge; die Seele hat Gefühle; die Seele kann denken; die Seele kann Verse produzieren; die Seele hat ihr zerstörendes Nichts. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Seele in diesen Gedichten unterschiedlich verstanden wird. Sie ist ein Spuk, das Gehirn, ist etwas mit Gefühlen, Denkvermögen, ist etwas mit schöpferischer und zerstörerischer Kraft, sie kennt tiefe Dinge, hat Schichten. Wenn sie ein Spuk ist, kann sie ohne Körper existieren. Wenn sie das Gehirn ist, verweist sie wie der Körper nach dem Tod des Menschen. Wenn sie Gefühle und Denkvermögen hat, ist sie nach den Psychologen ein gesamter psychischer Komplex im Menschen. Dass sie tiefe Dinge weiß und Schichten hat, erinnert uns vor allem an die Tiefenpsychologie. Dass sie auch schöpferische und zerstörerische Kraft wie das Nichts hat, verbindet sie mit der Ewigkeit, dem Nichts nach der Auffassung von Benn. Darauf werde ich im nächsten Kapitel ausführlich eingehen. Es ist deutlich zu sehen, dass Benn in Bezug auf die Seele ganz unterschiedliche Vorstellungen und Deutungen in seinen Gedichten niedergeschrieben hat. Dementsprechend ergeben sich folgende Metaphern:

- a) DIE SEELE IST DAS GEHIRN;
- b) DIE SEELE IST SPUK;
- c) DIE SEELE IST EIN GEFÄSS;
- d) DIE SEELE IST EIN LEBEWESEN AUS SCHICHTEN, DAS TIEFE DINGE WEISS

Die Metapher a) hat die Seele mit etwas Materiellem verbunden, und die strukturelle Metapher DIE SEELE IST ETWAS MATERIELLES UND VERGÄNGLICHES ist vor allem in Benns früher Lyrik zu sehen, während die anderen drei Metaphern in seinen anderen Schaffensphasen immer wieder verbunden vorgekommen sind. Dabei spielt das Wort „tief“ eine besonders wichtige Rolle.

Mann:

*...Du Seele, Seele **tief** dich niederbeugend
Über die Opferungen meines Bluts –
Du leise Hand, du Flieder, stiller Garten
Meinem verstossenen Blut, so sang mein Traum –
(Mann, 1912)*

*Stäubende: **tiefe** Szene,*

Wo sich die Seele trinkt,
(Dänin, 1924)

Was ist, sind hohle Leichen,
Die Wand aus Tang und Stein,
Was scheint, ist ewiges Zeichen
Und spielt die **Tiefe** rein –
(Wer bist du – alle Mythen, 1924)

spürt man nicht im Haupte
manchmal Lücken feil,
etwa als belaubte
sich ein **tiefer** Teil,
(Betäubung, 1925)

o Absolut,
das meine Stirn deckt,
um das ich ringe,
aus dem der Preis
der **tiefen** Dinge,
die die Seele weiß.
(Trunkene Flut, 1927)

Nimm mir die Hölle, die Hülle,
Die Form, den Formungstrieb,
Gib mir die **Tiefe**, die Fülle,
Die Schöpfung – gib!«
(Am Brückenwehr, 1934)
in Schöpfungen, in Dunkelheiten
sind es die Götter, fremd und **tief**.
(So still -, 1938)

Entfremdet früh dem Wahn der Wirklichkeiten,
versagend sich der schnell gegebenen Welt,
ermüdet von dem Trug der Einzelheiten,
da keine sich dem tiefen Ich gesellt;
nun aus der **Tiefe** selbst, durch nichts zu rühren,
und die kein Wort und Zeichen je verrät,
mußt du dein Schweigen nehmen, Abwärtsführen
Entwicklungsfremdheit
ist die **Tiefe** des Weisen,
(Statische Gedichte, 1943)

Lebe wohl, du Tränenbereiter;
Eröffner von Qual und Gram,
verloren – weiter
die **Tiefe**, die gab und nahm.
(Lebe wohl, 1952)

*Ich, kaum verzweigt, im **Tiefen** unverbunden,
Ich, ohne Wesen, doch auch ohne Schein,
meistens im Überfall von Trauerstunden,
es hat schon seinen Namen überwunden,
nur manchmal fällt er ihm noch flüchtig ein.
(März. Brief nach Meran, 1952)*

*Nimm fort die Amarylle,
du siehst ja: gründlich: - sie setzt
ganz rot, ganz **tief**, ganz Fülle
ihr Eins und Allerletzt
(Nimm fort die Amarylle, 1953)*

*zu Nacht und Trauer und den Rosen spät.
(Abschied, 1941)*

Diesen Versen ist leicht zu entnehmen, dass das Wort „tief“ in Benns Gedichten in verschiedenen Formen mit Fülle und Vollendung, mit Göttern, Schweigen, Gott, dem Absoluten, der Seele verbunden ist. Insofern ist die Behauptung des Ich im Gedicht *Trunkene Flut*, dass die Seele tiefe Dinge weiß, eine offene Anerkennung davon, dass die Seele mit dem Absoluten in Verbindung steht. Das heißt wieder, dass die Seele die Ewigkeit des Absoluten teilt, während der Körper der Vergänglichkeit angehört. In diesem Sinne lassen sich die beiden Metaphern b) DIE SEELE IST ETWAS UNSTERBLICHES und d) DIE SEELE IST ETWAS, DAS TIEFE DINGE WEIß vereinigen, nämlich DIE SEELE IST ETWAS UNSTERBLICHES, DAS TIEFE DINGE WEISS. Ob die Seele unsterblich ist, darüber lässt sich nicht diskutieren. Allerdings lassen sich bestimmte Phänomene beobachten, die uns zeigen, dass es in einem Menschen doch etwas gibt, das anders als der Körper ist, und das wird in vielen Kulturen und Religionen die Seele genannt. Und in der Tiefenpsychologie wird die Seele als Psyche bezeichnet, nämlich die *Gesamtheit dessen, was das Fühlen, Empfinden, Denken eines Menschen ausmacht.* (Duden) Eine wichtige Metapher, die aus der Tiefenpsychologie stammt, ist DIE SEELE IST EIN LEBEWESEN AUS SCHICHTEN.

2.1. Ein Lebewesen aus Schichten

Laut Benn trachtet die Seele „nach Tieferem als der Erkenntnis, nach etwas Tieferem, das ihr Ganzheit und Vollendung gibt“². In der Tiefenpsychologie spielt das Wort „tief“ zusammen mit dem Schichtendenken eine wichtige Rolle. Es ist Freud, der als Erster das Schichtendenken in seinen Schichtentheorien der Persönlichkeit verwendet. Nach ihm liegen die unbewussten Prozesse tief verborgen. Das Unbewusste-Tiefe ist für Freud „das Psychische an sich“. Diese dunkle Tiefe verbirgt den tragenden Grund, das Primäre, den Ursprung des Psychischen. „Es ist ›das ursprünglich Gegebene‹, aus dem

² GW. Bd.II, S.639

sich das Bewußtsein immer wieder neu hervorhebt³. In diesem Zusammenhang kann man verstehen, warum das Ich im Gedicht „*Worte*“ stets in der Seele nach dem Urgesicht sucht.

Diese Suche nach dem Tieferen wird bei Anton Reininger als Sehnsucht nach der Regression erklärt.

„Seine Gedichte versuchen immer von neuem, die Schwelle zu überschreiten, die aus der Lebenswelt in eine künstlich geschaffene Wirklichkeit hinüberführt. Das hieß, auch dem lyrischen Ich eine Gestalt zu geben, aus der die entwertete empirische Existenz endgültig entwichen wäre.

Wohin diese endzeitliche Ausfahrt führen sollte, das ist der geheime Mittelpunkt der meisten Gedichte, die bis 1927 entstanden sind. Es gibt keine eindeutige Antwort darauf, nur immer wiederholte Versuche der Annäherung.“⁴

Nach meiner Untersuchung ist diese Grenzüberschreitung nicht nur in Bennis Gedichten, die bis 1927 entstanden sind, zu sehen, sondern auch in seinen späteren Gedichten, die ich oben zitiert habe. Jenseits dieser Grenze befindet sich das Ich in einer anderen Dimension und das Bewusstsein löst sich auf, wie Reininger dargelegt hat. Nach der Tiefenpsychologie ist das keine Sehnsucht nach Regression, sondern, wie Benn selbst gesagt hat, eine Suche nach der Vollendung der Seele, eine Suche nach dem Selbst.

Die Idee des Selbst, das lediglich einen Grenzbegriff, wie etwa bei KANT das »Ding an sich« darstellt, ist also an und für sich schon ein transzendentes Postulat, »das sich zwar psychologisch rechtfertigen, aber wissenschaftlich nicht beweisen läßt«. Dieses Postulat dient eben nur dazu, die empirisch festgestellten Prozesse zu formulieren und zu verknüpfen. Denn das Selbst ist ein Hinweis auf den psychischen Urgrund schlechthin, der nicht weiter begründbar ist. Aber als gesetztes Ziel ist es eben auch ein ethisches Postulat, ein Verwirklichungsziel – und das ist das Auszuzeichnende an der Jungischen Lehre, daß sie zu ethischen Entscheidungen auffordert und hinführt. Das Selbst ist aber auch eine psychische Kategorie, als solche eben erlebbar, und wenn wir aus der psychologischen Sprache heraustreten, so dürften wir es auch das »zentrale Feuer«, unseren individuellen Anteil an Gott, oder das »Fünkchen« Meister ECKEHARTS nennen. Es ist das urchristliche Ideal vom Reich Gottes, das »inwendig in Euch ist«. Er ist das letzte Erfahrbare in und von der Psyche.⁵

Die Suche nach der Vollendung der Seele, nach dem sogenannten wahren Ich, führt dementsprechend in die Tiefe des Unbewussten. Um diese Tiefe zu erreichen, muss man sich in einen Zustand versetzen, in dem das Bewusstsein locker wird. Solche Phänomene finden sich in Bennis Gedichten als Rausch, Trance und Traum, die auf verschiedene Weise ausgelöst werden können. In *Probleme der Lyrik* hat Benn auch von den „Krisen des Bewußtseins“⁶ gesprochen, die sich als „die Berausung durch Melodien, Nichtschlafenkönnen, Abstoßungen, Übelkeiten, die hohen Gefühle wie die

³ Jacobi: Die Psychologie von C.G.Jung. S.20

⁴ Anton Reininger: 'Die Leere und das gezeichnete Ich'. Gottfried Bennis Lyrik. Casa Editrice Le Lettere 1989. S.110

⁵ Jolande: Die Psychologie von C. G. Jung, S.133

⁶ G.Benn: GW. Bd.II, S.1083

Zerstörungen⁷ zeigen. In seinen Gedichten können nämlich das „Südwort“ wie Blau, oder eine Melodie, der Duft der Blumen, Rauschmittel, oder Betäubungsmittel, sogar ein Zusammensein mit anderen Menschen bewirken, dass das Ich in diesen Zustand übergeht. Das lässt sich mit Versen aus Benns Gedichten bestätigen:

*O, Nacht! Ich nahm schon Kokain,
Und Blutverteilung ist im Gange.
Das Haar wird grau, die Jahre flieh'n,
Ich muß, ich muß im Überschwange
Noch einmal vorm Vergängnis blühn.
(O, Nacht! 1916)*

*nach Arbeitstagen,
wenn der Sonntag naht,
sollst du dich tragen
in den Forst der Stadt,
die Massenglücke
sind schon tränennah,
bald ist die Lücke
für die Trance da.
(Zwischenreich, 1927)*

*- Ein Klang, ein Bogen, fast ein Sprung aus Bläue
Stieß eines abends durch den Park hervor,
darin ich stand -: ein Lied
ein Abriß nur, drei hingeworfene Noten
und füllte so den Raum und lud so sehr
die Nacht, den Garten mit Erscheinungen voll
und schuf die Welt und bettete den Nacken
mir in das Strömende, die trauervolle
erhabene Schwäche der Geburt des Seins -:
ein Klang, ein Bogen nur -: Geburt des Seins -,
ein Bogen nur und trug das Maß zurück,
und alles schloß es ein: die Tat, die Träume...
(Monolog, 1941)*

*nur ferne Lieder über Straßen,
Orion, Meer- ein großes Fluidum,
in das du manchmal horchst im Camp, verlassen,
die Feuer Asche und das Lager stumm. (Entfernte Lieder, 1952)
wenn Vergang der Zeiten,
wenn die Stunde stockt,
weil im Satz der Seiten
eine Silbe lockt,
die den Zweckgewalten,
reinem Lustgewinn*

⁷ Ebd.

*rauscht in Sturzgestalten
löwenhaft den Sinn -:
(Staatsbibliothek, 1924)*

*Oder mich streifen abends die Levkoiem,
die nelkenartigen, auch Giroflée -:
ein Garten, hochgemauert, ob des Fleckens,
der ihn mit Lagern, Speichern, Schieferdächern
umzingelt und umspannt, - doch dann
genannter Blumen selbstgelüster Hauch,
darin der Sommer stockt und sich bewacht
und seinen Heimgang fühlt, - auch dies treibt mit,
verwandelnd sich in Flüchtigkeit, in Traum.
(Der Traum, 1945)*

In dem Zyklus *Betäubung* (1925) wird diese Grenzüberschreitung besonders ausführlich dargestellt. Dieser Zyklus besteht aus fünf Gedichten, und in dem vierten werden Metaphern eingesetzt, die die Grenzüberschreitung zwischen dem Bewusstsein und dem Unbewussten sowie die Überlegungen, die das Ich danach gemacht hat, zum Ausdruck bringen.

Betäubung IV

*Blüte des Primären
genuines Nein
dem Gebrauchs-chimären
dem Entwicklungs-sein,
kosmisch unkausale
Arbeitsaversion
dämmernd das Totale
einer Vorregion.*

*spürt man nicht im Haupte
manchmal Lücken feil,
etwa als belaubte
sich ein tiefer Teil,
oder eine Wallung
eine Woge weit
von Systementballung
durch Unendlichkeit?*

*ist es Traum des Kranken:
ewig Grenzenlos,
sind es Zwangsgedanken,
ist der Zwang doch groß,
wenn als Sternbild glühte:
herbstorionschwer,
wenn als Blume blühte*

wie Päonie wär.

Um dieses Gedicht zu verstehen, ist es nötig, zunächst einen Überblick über die fünf Gedichte des ganzen Zyklus' zu gewinnen. Schon im ersten Gedicht wird von einer Betäubung durch Aconite, ein giftiges Arzneimittel, gesprochen, wodurch die Seele in Panik gerät. Denn sie fürchtet, dass das Ich gefährdet wird. In dem zweiten und dritten wird weiter dargestellt, dass das alles von der Seele gewollt wird, die „in Kraut, in pythischer Nacht/ wie von Mord gesunken,/ wie mit Tod verbracht“. In dem fünften Gedicht dieses Zyklus' wird der Wunsch geäußert, dass das Leben so wie in dieser Stunde der Grenzüberschreitung „unkategorial“ bleiben soll, obwohl sie mit „Zersetzung/ Misch- und Mordkomplex“ einhergeht. Nun kommen wir zu dem vierten Gedicht.

In diesem Gedicht wird zuerst von einer „Vorregion“ gesprochen. Dazu schreibt Anton Reininger: „Durch das von Benns essayistischem Werk vermittelte Vorverständnis läßt sich mühelos erschließen, daß in der zweiten Strophe nur jener Ausdruck «dämmernd das Totale/einer Vorregion» durch zwei weitere metonymisch erweitert wird. Die Lücke im Haupte, «etwa als belaubte sich ein tiefer Teil», ist die biologistische Metapher für den geographisch-historischen Begriff «Vorregion»⁸. Meines Erachtens ist das Wort „Vorregion“ eine Metapher für den Bereich des Unbewussten. Das Wort „Region“ bedeutet *durch bestimmte Merkmale gekennzeichnetes, größeres Gebiet; territoriale Einheit in der Verwaltungsgliederung eines Staates*⁹. Aus dieser Erklärung lässt sich erschließen, dass die Region ein verwaltetes Gebiet ist. So ist die Vorregion ein Gebiet, das außer Reichweite der Verwaltung liegt. Im Kontext des Gedichts kann man sagen, dass es sich um das Unbewusste handelt, das ein Mensch nicht beherrschen kann. Im Wörterbuch *Psychologie* steht auch unter dem Begriff *unbewußt*: *Allgemeinste und umfassendste Bezeichnung für alle psychischen Vorgänge, die - aus welchen Gründen auch immer - selbst nicht vom erlebenden Individuum aufgefaßt bzw. wahrgenommen werden können, weil sie (a) z.B. als physiologische Prozesse (Ausschüttung eines Hormons) grundsätzlich nicht über Rezeptoren wahrnehmbar sind oder aber (b) wegen ihrer hypothetischen Beschaffenheit (z.B. determinierende Tendenzen, Einstellungen u.ä.) nicht zum phänomenalen Erlebnisbereich gehören können*¹⁰.

Der Ausdruck „ein tiefer Teil“ basiert auf der Schichtentheorie der Tiefenpsychologie, nach der das Bewusstsein oben, während das Unbewusste tief unten liegt. Diese Kenntnisse entspricht der Metapher UNTEN IST TIEF. Der Ausdruck „die Lücke im Haupte“ ist auch eine Metapher, die auf der Basis anderer Metaphern entstanden ist. Das Haupt ist eine Metonymie für das Gehirn, und das Gehirn ist wiederum eine Metonymie für das Bewusstsein. Daher steht diese Metapher eng mit dem Wort *Bewußtseinsstrom* in Verbindung. Im Wörterbuch *Psychologie* wird dieser Begriff so erklärt: „Mit Bewußtseinsstrom (stream of consciousness) bezeichnet JAMES die Erfahrung eines beständigen Flusses von Eindrücken und Ideen über das Hier und Jetzt hinaus. Der Bewußtseinsstrom bildet einerseits die Grundlage des Identitätsgefühls, andererseits ist eine Gliederung in thematische Zusammenhänge bzw. raum-zeitliche Abschnitte

⁸ Anton Reininger, S.155, Fußnote 44.

⁹ Brockhaus 2005

¹⁰ Digitale Bibliothek. Wörterbuch Psychologie, S. 2762

erforderlich, um sich im Fluß der Erfahrungen und Ideen nicht zu verlieren.“¹¹ Auch in dieser Erklärung findet sich die konzeptuelle Metapher: DAS BEWUSSTSEIN IST EIN STROM. Wenn wir an die fast pausenlosen Gedanken und Eindrücke im Wachzustand denken, ist der Strom sicher eine passende Metapher. Wenn wir uns für eine bestimmte Zeitspanne vom Bewusstsein ab- und dem Unbewußten zuwenden, dann hört der Strom kurz auf. In diesen Momenten entsteht eine Lücke im Bewusstsein.

Mit diesen Metaphern hat das Ich die Voraussetzung für die Grenzüberschreitung ins Unbewusste dargestellt. Dass das Unbewusste zum Vorschein kommt, wird mit anderen Metaphern zum Ausdruck gebracht, nämlich „Blüte des Primären“. In dieser Metapher DAS PRIMÄRE IST ETWAS, DAS BLÜHT sind zwei weitere Metaphern versteckt, nämlich DAS UNBEWUSSTE IST DAS PRIMÄRE, das aus der Tiefenpsychologie stammt, sowie DIE BLÜTE IST MANIFESTATION DES LEBENS. Die Blüte ist nach dem Duden ein *in mannigfaltigen Formen u. meist leuchtenden Farben sich herausbildender Teil einer Pflanze, der der Hervorbringung der Frucht u. des Samens dient*. So ist die Blüte nicht nur Farbe und Form, sie verspricht auch Früchte und Samen für ein neues Leben. Da diese Blüte dem Primären entspringt, besteht zwischen beiden eine Mutter-Kind-Beziehung. Als Kind bringt die Blüte bestimmte Eigenschaften der Mutter, des Primären, hervor. Das heißt, das Unbewusste zeigt sich dem Bewusstsein. Da die Blüte das Wachstum, die Entfaltung der Pflanze zeigt, sollte das Wort „dämmernd“ auch einen neuen Anfang beinhalten. So ist festzustellen, dass in dieser Strophe das Unbewusste anfängt, sich zu regen, dem Bewusstsein zu erscheinen. Diese Metapher wird in der zweiten Strophe mit einigen Vergleichen ergänzt *„etwa als belaubte sich ein tiefer Teil, oder eine Wallung, eine Woge weit von Systementballung durch Unendlichkeit?“* „Sich belauben“ bedeutet: Laub bekommen; Laub ist ein Teil des Baums. Der Baum kann hier auch als eine Metapher betrachtet werden. „Da er in der Erde wurzelt, seine Zweige aber zum Himmel weisen, ist er wie der Mensch selbst ein Abbild des »Wesens zweier Welten« und der zwischen oben und unten vermittelnden Schöpfung.“¹² Wenn der Baum sich belaubt, bedeutet das, dass der Baum voller Leben ist. Wenn der tiefe Teil sich belaubt, das bedeutet, dass die Verbindung zwischen diesem Teil und dem oberen Teil wieder hergestellt ist. In Bezug auf die Tiefenpsychologie kann dies als Verbindung zwischen dem Unbewussten und dem Bewusstsein angesehen werden. Und das Wort *Systementballung* kann bedeuten: das System wird entlastet von Ballungszentren, das System wird aufgelöst. Es ist wichtig zu bemerken, dass das System ein Ergebnis des menschlichen Denkens ist. Das Denken gehört Jung zufolge eher zum Bereich des Bewusstseins. Wenn man diesen Bereich verlässt, dann gilt das System nicht mehr. Das Wort *Wallung* kommt von *wallen* mit der Bedeutung: wogen. Das heißt *Wallung* und *Woge* sind beide verwandt. Eine Wallung von Systementballung durch die Unendlichkeit bedeutet also: das System wird aufgerührt, und man verliert sich dadurch in die Unendlichkeit. Man kann auch sagen, dass man mit der Unendlichkeit vereinigt ist. Diese Vereinigung bedeutet einerseits den Verlust des Denksystems als Stützpunkt für ein menschliches Dasein, andererseits jedoch ein unbegrenztes Aufgehen im Unbewussten. Man kann sich vorstellen, dass das ein zwiespältiges Gefühl sein muss, da mit dem Verlust des Denkens das „Ich“, das eher dem Bereich des Bewusstseins angehört, verschwinden wird, wodurch man zuerst wohl einen Schock erleidet, um dann aber ein glückliches Gefühl zu empfinden, denn in dem

¹¹ Ebd., S. 463

¹² Knaurs Lexikon der Symbole, S. 128

Unbewussten genießt die Seele die grenzenlose Freiheit, die Heimkehr ins Unendliche.

Die Gedanken zu diesem Erlebnis nach der Grenzüberschreitung hat das Ich mit vier Konditionalsätzen formuliert. Wenn es ein Traum des Kranken ist, ist es ewig grenzenlos. Wenn es Zwangsgedanken sind, ist der Zwang groß, so groß wie Orion und Päonie. Anton Reininger meint: „«Sternbild» und «Blume» bezeichnen als Kosmos und schöne Natur den Bereich, der von aller sozialen Zurichtung und Verfügung frei ist.“¹³ Auch hier müssen Einwände erhoben werden. Der Orion ist zwar ein Sternbild im Kosmos, ist aber nicht der Kosmos. Er wird mit „Herbst“ und „schwer“ verbunden. Im Herbst sieht man den Orion nicht, aber er existiert. Das Wort „schwer“ betont seine Größe. Und die Päonie ist berühmt für ihre großen, schönen Blüten, die im Frühling aufblühen. Beide, sowohl der Orion als auch die Päonie sind Image-Metaphern für den „Zwang“, die „Zwangsgedanken“. So bekommen die Zwangsgedanken die Größe und Schönheit von beiden, die nicht zu übersehen sind. Und diese Zwangsgedanken beziehen sich wieder auf die Erlebnisse des Ich im Unbewussten. Wenn diese Erlebnisse Zwangsgedanken sind, sind sie doch beeindruckend schön. Eine andere Metapher, die eine mögliche Meinung zu diesen Erlebnissen zum Ausdruck bringt, ist DIE ERLEBNISSE IM UNBEWUSSTEN SIND TRAUM DES KRANKEN. Das Wort „Kranken“ bringt die Ansicht zu Tage, dass solche Erlebnisse als krankhaft betrachtet werden. Der Traum des Kranken kann nur krankhafte Visionen sein. Auch das Wort *Zwang* ist in der Psychopathologie eine Bezeichnung für das immer wiederkehrende Phänomen, von Vorstellungen (Zwangsvorstellungen beziehungsweise Obsessionen), Gedanken, Gefühlen oder Impulsen beherrscht zu werden, um (zum Teil ritualisierte) Zwangshandlungen ausführen zu müssen.¹⁴ So weisen die beiden Wörter *Zwangsgedanke* und *Kranke* als ein Reimpaar darauf hin, dass diese Erlebnisse als Symptom einer Krankheit betrachtet werden. Wie C. G. Jung betätigt hat, ist es ein Symbol der Psychose, „dass Bewusstsein und Ichpersönlichkeit von Inhalten aus den unbewussten Bereichen der Psyche überflutet werden und darin untergehen.“¹⁵ Aber diese Erlebnisse sind mächtig und grenzenlos. So ist das Erlebnis als Zwang so schön und schwer, dass man nicht umhin kann, ihm nachzugeben. Mit diesen Gedanken hat Binn seinen Zweifel daran deutlich zum Ausdruck gebracht, dass es krankhaft sei, das Unbewußte in der Unendlichkeit zu erleben.

Zusammenfassend bilden diese drei Strophen einen ganzen Prozess eines Erlebnisses im Unbewussten. Jede Strophe entspricht einer Phase in diesem Prozess:

1. Das Unbewusste kommt zum Vorschein.
2. Empfindungen beim Erleben des Unbewussten.
3. Nachdenken über das Erlebnis im Unbewussten.

Zwar wird beim Nachdenken keine klare Aussage gemacht, der Zweifel an den allgemeinen Auffassungen ist dennoch zu spüren. Wie Jung festgestellt hat, liefert das Unbewusste nicht nur Inhalte für die geistig Kranken, sondern vielfach auch Inhalte „der Visionen und Halluzinationen schöpferischer Geister.“¹⁶ Dass man im

¹³ Anton Reininger, S:154

¹⁴ Brockhaus 2005.

¹⁵ C. G. Jung: Der Mensch und seine Symbole. Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau 1984. S.260

¹⁶ Jacobi: Die Psychologie von C. G. Jung, S.42

Unbewussten unglaubliche Bilder sehen kann, die dem Künstler Inspirationen liefern, diese Idee findet sich auch in Benns Gedichten *Die hyperämischen Reiche* (1928): *die hyperämischen Reiche,/ Palmen und Muschelmeer,/ Vorwelten, wallungsweiche,/ strömen die Bilder her.* Hyperämie: [zu griech. haima = Blut] (Med.): *vermehrte Ansammlung von Blut, Blutfülle in bestimmten Organen od. Körperabschnitten.* Die hyperämischen Reiche sind dann eine Welt im Rauschzustand. Wenn man sich in diesen Zustand versetzt, genießt man die unerschöpfliche Quelle des Unbewussten. Aber „es erscheint sogar als riskiertes Experiment oder als zweifelhaftes Abenteuer, sich dem unsicheren Pfad, der in die Tiefen des Unbewußten führt, anzuvertrauen. Er gilt als ein Pfad des Irrtums, der Zweideutigkeit und des Mißverständnisses.“¹⁷ So wird verständlich, weshalb Benn seine schöpferischen Erlebnisse im Unbewussten stets verschlüsselt in seinen Gedichten darstellt.

2.2. Versteckte Metaphern in Bezug auf die Seele

Außer den oben genannten Metaphern werden in mehreren Gedichten von Benn auch versteckte Metaphern von der Seele verwendet, wie z.B. DER KÖRPER IST DAS GEFÄNGNIS DER SEELE; DIE SEELE IST GEFÄHRTE DES KÖRPERS. Sie sind so verschlüsselt, dass man bei der Interpretation dieser Gedichte zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen kommen könnte. Unter diesen Gedichten sind vor allem zwei zu nennen: *Die Gefährten*(1937) und *Die Gitter* (1950).

● DER KÖRPER IST DAS GEFÄNGNIS DER SEELE

Die Gitter

*Die Gitter sind verkettet,
ja mehr: die Mauer ist zu -:
du hast dich zwar gerettet,
doch wen rettetest du?*

*Drei Pappeln an einer Schleuse,
eine Möwe im Flug zum Meer;
das ist der Ebenen Weise,
da kamst du her,*

*dann streiftest du Haar und Häute
alljährlich windend ab
und zehrtest von Trank und Beute,
die dir ein Anderer gab,*

*ein Anderer – schweigt – bitter
fängt diese Weise an –
du rettetest dich in Gitter,
die nichts mehr öffnen kann.*

¹⁷ Ebd., S.192

Nach Benno von Wiese handelt es sich hier um „ein ‚vergittertes‘ Ich“¹⁸, das mit seinem Gedicht außerhalb der Anpassung an ihre Wirklichkeit bleibt. „Mit der, sei es freiwillig, sei es erzwungenen ‚Vergitterung‘ des lyrischen Subjektes hängt die Unverständlichkeit zusammen, die gerade der spezifisch modernen Lyrik so oft zum Vorwurf gemacht wird.“¹⁹ In *Selected Poems* steht zu diesem Gedicht:

Benn's favourite Bible quotation was the lament of Jeremiah (Lamentation 3⁷): 'God has walled me in, so that I cannot escape, and has laid heavy chains about me.' In this he found a confirmation of the loneliness and isolation of his existence as a man and a poet, and of the tragic experiences of his long life.

In this poem the *verkettet* railings and walls, which have enclosed the poet, appear both as salvation from the oppressive environment and as destiny. With the same feelings about existence Benn wrote in a discussion of the novel *Sackgassen* by Thea Sternheim: 'Du willst ein Ich sein, gut, aber das heißt, du bist ummauert, eingemauert, die Gitter zu' (1952, *GW* IV, p.305)...²⁰

Hiermit hat Wodtke zwar mit Zitaten aus der Bibel und Benns Werken bestätigt, dass es ein vergittertes Ich gibt, aber sich damit begnügt, es mit dem Dichter selbst zu identifizieren. Bei Benno von Wiese wird zu schnell eine Ausrede gefunden, dass die „Unverständlichkeit“ einfach eine Eigenschaft dieses Gedichts sein soll. Meines Erachtens liegt das Kernproblem für das Verstehen des Gedichts in der Frage: „*Du hast dich zwar gerettet,/ doch wen rettest du?*“ „Wer bin ich?“ Diese Frage wurde seit tausend Jahren gestellt, aber wer weiß eine Antwort? Daher kann das Ich in diesem Gedicht nur eine ausweglose Situation von sich selbst schildern.

Das Gedicht heißt „Die Gitter“, beginnt und endet auch mit dem Wort „Gitter“. In der ersten Strophe scheinen die Gitter ein Schutz vor Gefahr zu sein, weil es hier um eine Rettung geht. In der letzten Strophe steht aber: „*du rettest dich in Gitter, die nichts mehr öffnen kann.*“ Schließlich sind diese Gitter Metonymie von einem Gefängnis geworden. Außer diesem „Ich“ gibt es im Gedicht noch „einen Anderen“, der das Ich ernährt. Was das Ich genau weiß, ist, dass es aus den Ebenen kam und immer älter wird. Das ganze hört sich bitter an. Um diese Bitterkeit besser zu verstehen, muss man verstehen, warum das Ich in diese Situation geraten ist, wovor es sich gerettet hat. Dafür müssen wir die zweite Strophe genauer studieren.

In dieser Strophe wurde gesagt, dass das Ich aus den Ebenen kommt. Es kann sich noch an eine Melodie der Ebenen erinnern: *drei Pappeln an einer Schleuse, eine Möwe im Flug zum Meer*. Nach Wodtke beschreiben diese Verse „the life of the poet in brief images: his place of origin was the north German plain, his life was conditioned by many changes and dependent on a vague anderer, ...It can only be presumed that here Benn is referring to God as the creator and preserver of mankind.“²¹ Das ist sicher eine Vermutung. Aber meines Erachtens hat dieses Bild noch eine weitere metaphorische Bedeutung. Auch muss der andere nicht unbedingt Gott sein.

¹⁸ Benno von Wiese: Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur. August Bagel Verlag Düsseldorf, 1963. S.281.

¹⁹ Ebd. S.282

²⁰ Gottfried Benn. Selected Poems. Edited by Friedrich Wilhelm Wodtke. Oxford University Press 1970, S.223

²¹ Selected Poems, S.223

Die beiden Verse mit Pappeln und Möwen stellen eher ein Bild dar, das aus ruhenden und sich bewegenden Elementen besteht. Die Pappeln und die Schleuse sind still, unbeweglich, während die Möwe fliegt und das Meer stets voller Kraft und Bewegung ist. Im Vergleich zu der Schleuse existiert das Meer ewig. Die Schleuse ist ein Übergangsbereich des Schiffs. Schon das Wort Übergang assoziiert den Tod. Pappeln symbolisieren in Benns Gedichten auch das Totenreich. Als Pflanzen können sie nur das Leben akzeptieren, wo sie aufgewachsen sind, während die Möwe noch die Möglichkeit hat, nach eigenem Instinkt den Lebensort zu wechseln. So macht sich eine Möwe auf den Weg von der Ebene zum Meer. Auch das Ich wollte nicht dort bleiben. Es ging zu dem „Anderen“, der es ernährt. Es hat in Gittern, sogar hinter der Mauer einen Schutz erhalten, wodurch es sein Leben vor dem Tod gerettet hat. In diesen Gittern begann es alljährlich Haare und Häute windend abzustreifen. Haare und Häute sind als Synekdoche für den menschlichen Körper zu verstehen. Die Häute abstreifen, das evoziert die jährliche Häutung der Schlange. Das Wort „Beute“ evoziert die Jagd der Tiere. Im Zusammenhang mit der Häutung der Schlange im letzten Vers sind Trank und Beute Metonymien für das Trinken und Fressen der Schlange. Daraus ergibt sich eine konzeptuelle Metapher: DAS ICH IST EINE SCHLANGE. Die Schlange streift jedes Jahr die alte Haut ab, was ein neues Leben symbolisiert. Daher ist aus dieser Metapher zu schließen, dass das „Ich“ sein Leben immer wieder in diesen Gittern verbringt. Dass es weiter lebt, ist einem Anderen zu verdanken. Dieser Artikel „ein“ verdient eine besondere Aufmerksamkeit, da er besagt, dass das Ich nicht mit einem bestimmten Anderen zusammen verbunden ist, sondern mit einem unbestimmten. Allerdings ist es ihm gleich, wer dieser Andere ist, denn er bedeutet stets die Gitter für das Ich. So besteht für das Ich keine Chance, herauszukommen, das bedeutet, dass sich das Ich in die Gitter gerettet hat, die nicht zu öffnen sind.

Mit der konzeptuellen Metapher DER KÖRPER IST DAS GEFÄNGNIS DER SEELE wird gesagt, dass das „Ich“ eigentlich die Seele des Menschen ist. Dementsprechend ist der Andere der Körper. Dass die Seele den Körper als einen Anderen betrachtet, bedeutet, dass sie sich nicht mit ihm identifizieren kann, obwohl sie zwei in einem sind. Was die Bitterkeit noch verstärkt, ist das Wort zwischen den Gedankenstrichen „*schweige*“. Das ist eine Aufforderung des Ich an sich selbst, denn es weiß, dass es lieber nicht darüber sprechen soll, was man nicht ändern kann. Hier wird das Wort „Weise“ noch einmal benutzt, das an die Weise aus der zweiten Strophe erinnert. Da hat die Möwe die Möglichkeit, zum Meer, das die Ewigkeit symbolisiert, zu fliegen, während das Ich hier immer im vergänglichen Körper gefangen bleibt.

Nach dieser Analyse können wir sagen, dass der Körper der Ernährer der Seele ist, die sich nicht mit ihm identifizieren kann. Er ist für sie das Gefängnis und kann ihr kein ewiges Leben versprechen. Hier hat Benn eine konventionelle Metapher für die Beziehung von Seele und Körper verwendet. Jedoch hat er diese Metapher mit der Vorstellung verbunden, dass die Seele immer wieder im Körper zum Leben kommt, was eine Aussicht auf ein freies Leben in der Ewigkeit unmöglich macht. Als Benn dieses Gedicht schrieb, war er 64 Jahre alt. Wenn man an den Tod, an die Wiedergeburt der Seele denkt, und zwar im Zusammenhang mit der Metapher DER KÖRPER IST EIN GEFÄNGNIS DER SEELE, wie kann man sich dann nicht bitter fühlen?

❖ DIE SEELE IST DER GEFÄHRTE DES KÖRPERS.

Die Gefährten

*Bis du dich selbst vergißt,
so treiben es die Mächte,
im Labyrinth der Schächte
verwandelt bist.*

*Ein wechselndes Gefühl,
spärliche Fackelbrände,
du tastest und die Wände
sind fremd und kühl.
Einsamer Gang wie nie,
die letzten, die Bewährten
der Jahre, die Gefährten
du ließest sie,*

*Für wen und welche Macht?
Du siehst der Ufer keines
und nur das Leid ist deines,
das sie entfacht,*

*Und was sie sagen will,
fühlst du vielleicht nach Jahren,
doch eh' du es erfahren,
ist der Gefährte still.*

Bis jetzt wurde das Gedicht bei den Benn-Forschern nicht sehr beachtet. Anton Reininger schreibt zu diesem Gedicht: „Erstmals taucht bei Benn die Erfahrung der Entfremdung als Folge der Kunstübung auf“.²² Im *Buch der Könige Orpheus und Eurydike* hat Klaus Theweleit das Gedicht erwähnt, und zwar als Beweise für Benns Beziehungen zu Frauen: „Die beiden Gedichte, in denen Benn die Beziehungen zu Tilly Wedekind und Ellinor Büller-Klinkowström 1937 begraben hat, heißen *Die Gefährten* und *Auf deine Lider senk' ich Schlummer*.“²³ In diesem Zusammenhang lässt sich annehmen, dass sich auch der Titel dieses Gedichts auf Benns Lebensgefährten beziehen kann. In der mittleren Strophe ist auch von Gefährten die Rede, die von dem „Du“ „gelassen“ wurden, allerdings steht am Ende des Gedichts auch „der Gefährte“, der das Ich bis zum Ende begleitet. Daher ist es noch zu früh, zu behaupten, dass das Gedicht eine Widmung an die Liebe sei. Das Wort „Gefährte“ bezieht sich ursprünglich auf eine Reise, eine Fahrt. Die Gefährten sind dann Menschen, die einen auf einer Reise oder Fahrt begleiten. Im Sinne von Lebensgefährten steht eine Metapher hinter diesem Wort: DAS LEBEN IST EINE REISE. Auf dieser Reise hat ein Menschen seine Familie und Freunde als Begleitung; aber wer ist „der Gefährte“, der bis zum Ende dieser Reise für uns da ist? Um dieses Rätsel zu lösen, werde ich einige konventionelle Metaphern bei der Analyse zur Hilfe heranziehen.

²² Anton Reininger, S.307

²³ Klaus Theweleit: *Buch der Könige Orpheus und Eurydike*. Basel; Frankfurt am Main: Stromfeld /Roter Stern 1988. S.138

- ✧ DER TOD IST EINE VERWANDLUNG;
- ✧ DAS LEBEN IST EIN LABYRINTH;
- ✧ DAS LEBEN IST FEUER;
- ✧ DAS STERBEN IST EIN GANG INS JENSEITS.

Es scheint, dass es zwischen dem Titel und dem ersten Vers eine Kluft gäbe. In der Wirklichkeit sind sie jedoch durch die Metapher DAS LEBEN IST EINE REISE verbunden. Denn die Gefährten beziehen sich bereits auf diese Metapher. Diese Reise wird solange dauern, bis man sich selbst vergisst. Nach der menschlichen Kenntnis verliert man das Bewusstsein, wenn man stirbt. Das Wort „*verwandelt*“ weist dann auf den Tod hin. Dass man beim Tod eine Verwandlung erlebt, ist auch eine Vorstellung vom Tod des Menschen. Die Metapher DAS LEBEN IST EIN LABYRINTH betont die Unüberschaubarkeit des Lebens, die durch das Wort „*Schächte*“ verstärkt und erweitert wird, denn die Schächte befinden sich unter der Erde, sie sind dunkel und kalt. Was noch schlimmer ist, wenn man nicht ahnt, wohin die Wege führen und was einen in der Dunkelheit erwartet. Die Verbindung von „Labyrinth“ und „Schächte“ verleiht deshalb dem Leben mehr Rätsel und mehr Schwere, was wieder mit Angst und Leiden verbunden ist. Diese Situation wird anschließend in der zweiten Strophe dargestellt. Der Schlüssel hier ist die Metapher DAS LEBEN IST FEUER. Sie bezieht sich auf die zweite Zeile „*spärliche Fackelbrände*“. Die Fackel ist eine Metonymie des Feuers. Mit der Metapher LEBEN IST FEUER kann man folgern, dass das Leben bald endet. Das Ich befindet sich deshalb in der letzten Phase seines Lebens. Mit einer Fackel in der Hand geht es in der Dunkelheit tastend voran. Die Umgebung ist ihm fremd und kühl. Wenn das Leben das Feuer ist, das Wärme und Licht bedeutet, ist der Tod mit der Kälte verbunden. Auch die Fremdheit ist selbstverständlich, da niemand den Tod kennt.

In dieser letzten Phase wird das Ich am einsamsten. Die letzten bewährten Gefährten hat es auch verlassen, ohne zu wissen, warum. Man sieht kein Ufer, sondern spürt nur das Leid. Das Ufer in der vierten Strophe, das im Zusammenhang mit der letzten Phase des Lebens steht, erinnert an die Metapher DAS STERBEN IST INS JENSEITS GEHEN. Das Ufer ist nach dieser Metapher das erwartete Ziel der Reise des Lebens. Leider ist das Ich immer mehr in die Dunkelheit geraten, ohne dieses Ziel zu sehen. Mit der Metapher SEHEN IST WISSEN lässt sich daraus folgern, dass das Ich nicht weiß, wie diese Lebensreise enden wird. Deshalb spricht es bereits am Anfang des Gedichts von den Mächten, die man nicht kennt. Die Mächte stellen immer geheimnisvolle Kräfte dar. Nach dem Ich ist das Leben des Menschen von diesen Mächten gesteuert, bis man stirbt. Dieser Tod wird von einer Macht herbeigeführt. In der letzten Strophe wird diese Macht personifiziert, und diese Macht will etwas sagen. Merkwürdigerweise hat Benn das Wort „*fühlst*“ benutzt. Vielleicht kann das Ich nach Jahren fühlen, was diese Macht ihm sagen will. Das bedeutet, dass man das möglich Gesagte dieser Macht nur mit dem Körper fühlen kann. Weiter hat Benn das Wort „*erfahren*“ verwendet, das mit dem eigenen Erleben verbunden ist. Das alles besagt, dass man nur am eigenen Körper das Ziel der fremden Macht erfahren kann. Diese Hoffnung wird jedoch in der letzten Zeile zerstört: „*doch eh' du es erfahren,/ ist der Gefährte still.*“ Das bedeutet, dass die Erfahrung des Ich von dem Gefährten abhängt. Wenn der Gefährte still ist, kann das Ich nicht mehr erfahren, was die Macht sagen will. Das Wort „*still*“ bedeutet schweigen, kein Wort mehr sagen. Es zählt auch zu den Eigenschaften der Toten. Daraus lässt sich schließen, dass die Erfahrungen des Ich durch den Gefährten gesammelt werden. Mit dem Tod des Gefährten kann das Ich körperlich nichts mehr erfahren. Diese besondere

Beziehung kann nur die Seele mit dem Körper eingehen. Daher hat Benn in diesem Gedicht nicht nur seine Liebesbeziehung zu Frauen „begraben“, sondern anhand einiger konventioneller Metaphern eine Metapher anschaulich dargestellt. DER KÖRPER IST DER GEFÄHRTE DER SEELE. In *Der Mensch und seine Symbole* schreibt M.-L. von Franz:

...Seit Urzeiten hatte die Menschheit eine Ahnung von der Existenz dieses Seelenkernes: die Griechen nannten ihn den inneren Däimon, die Ägypter die stern- oder vogelgestaltige Ba-Seele; die Römer verehrten ihn als den «Genius» des einzelnen Menschen. Viele primitive Völker dachten sich ihn als einen Schutzgeist in Tiergestalt oder als einen in einem Fetisch wohnenden Helfer.

Besonders unverfälscht findet sich dieses Symbol in der Vorstellungswelt gewisser Eingeborener der Labradorhalbinsel, bei den sogenannten Naskapi-Indianern. Diese Waldjäger leben so einsam in Familiengruppen, dass sie keine Stammesbräuche und religiöse Auschauungen oder Riten entwickeln konnten. Daher verlassen sich die Naskapi-Jäger nur auf ihre inneren unbewussten Eingebungen und Träume. Sie lehren, dass die Seele des Menschen nichts anderes sei als ein innerer Gefährte, den sie als «mein Freund» oder als «Mista'peo»=«Grosser Mann» bezeichnen.²⁴

2.3. Erschließung der *Blauen Stunde* mit Metaphern für die Seele

In dem bekannten Gedichtzyklus *Blaue Stunde* (1950) erfährt das Ich wieder etwas Ungewöhnliches im Unbewussten. Diesmal tritt sein Seelenbild vor, um ihm etwas kund zu tun.

Blaue Stunde

I.

*Ich trete in die dunkelblaue Stunde –
da ist der Flur, die Kette schließt sich zu
und nun im Raum ein Rot auf einem Munde
und eine Schale später Rosen – Du!*

*Wir wissen beide, jene Worte,
die jeder oft zu anderen sprach und trug,
sind zwischen uns wie nichts und fehl am Orte:
dies ist das Ganze und der letzte Zug.*

*Das Schweigende ist so weit vorgeschritten
und füllt den Raum und denkt sich selber zu
die Stunde – nichts gehofft und nichts gelitten –
mit ihrer Schale später Rosen – Du.*

²⁴ C.G. Jung: *Der Mensch und seine Symbole*. Walter Verlag 1984, S. 161

II

*Dein Haupt verfließt, ist weiß und will sich hüten,
indessen sammelt sich auf deinem Mund
die ganze Lust, der Purpur und die Blüten
aus deinem angeströmten Ahnengrund.*

*Du bist so weiß, man denkt, du wirst zerfallen
vor lauter Schnee, vor lauter Blütenlos,
totweiße Rosen Glied für Glied – Korallen
nur auf den Lippen, schwer und wundengroß.*

*Du bist so weich, du gibst von etwas Kunde,
von einem Glück aus Sinken und Gefahr
in einer blauen, dunkelblauen Stunde
und wenn sie ging, weiß keiner, ob sie war.*

III

*Ich frage dich, du bist doch eines andern,
was trägst du mir die späten Rosen zu?
Du sagst, die Träume gehn, die Stunden wandern,
was ist das alles: er und ich und du?*

*»Was sich erhebt, das will auch wieder enden,
was sich erlebt, - wer weiß denn das genau,
die Kette schließt, man schweigt in diesen Wänden
und dort die Weite, hoch und dunkelblau.«*

Die erste Strophe im ersten Gedicht fängt mit „Ich“ an, endet mit „Du“. In dieser Strophe hat nur das Ich gehandelt, alles wird aus seinem Standpunkt geschildert. „*Ich trete in die dunkelblaue Stunde*“. Die Stunde gehört zur Dimension der Zeit. Mit dem Wort „treten“ wird Zeit als Raum betrachtet. Das kann man als ein Image Schema betrachten. Die Farbe Blau bildet nach Ansichten von Goethe mit Gelb „die in ewigem Schweigen ruhenden Pole Finsternis und Licht...»man (kann) sagen, daß Blau immer etwas Dunkles mit sich führe«, und gerade in seiner höchsten Reinheit sei es gleichsam »ein reizendes Nichts«²⁵ Das Wort „Dunkelblau“ evoziert uns den nächtlichen Himmel. So ist diese Stunde ein dunkler Raum. Die konzeptuellen Metaphern LEBEN IST LICHT; TOD IST DUNKELHEIT lassen vermuten, dass diese Stunde eine Metonymie des Todes ist. In dieser Stunde schließt sich die Kette zu. Hier wird die Kette personifiziert und sie agiert, was die Szene ganz unheimlich macht. Eine fremde Macht lässt sich erahnen. Draußen ist der Flur. Gegenüber des eingeketteten Raums ist der Flur ein Raum der Freiheit, in diesem Kontext, auch ein Raum des Lebens. Dieser Anfang wirkt beängstigend. Was wird in dem Raum geschehen? Das Ich sieht ein Rot auf einem Munde und eine Schale später Rosen. Das Rot auf einem Munde ist sicher die Farbe der Lippen. Rot ist die Farbe des Blutes und deshalb die Farbe des Lebens. Neben

²⁵ Margarete Bruns: Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos. Philipp Reclam jun. Stuttgart. 3. Auflage 2001 S. 138, 139. Goethe, Materialien, S.710

diesem Rot ist eine Schale später Rosen zu sehen. Späte Rosen deuten an, dass sich die Jahreszeit im Wechsel befindet. Der Herbst kommt. Diese Jahreszeit ist eine Metapher des nahen Todes. Das Leben der Rosen wird also bald enden. Wenn man beide Bilder zusammen betrachtet, ergibt sich eine Metapher: DER MENSCH IST DIE ROSE. Die Rosen verschwinden bald auf dem Feld, die Person mit dem Rot auf dem Mund auch. So wird nach der kurzen Pause, die der Bindestrich verursacht, ausgerufen: „Du!“ Diese Verbindung von dem „Du“ und „späte Rosen“ wiederholt sich in diesem Gedicht zweimal, was ihre metaphorische Verbindung noch stärkt.

In der nächsten Strophe wird die Anrede „wir“ benutzt. „Wir“ wissen beide, dass dies das Ganze und der letzte Zug ist. Das Ganze ist eine abgeschlossene Einheit. Und der letzte Zug kann der letzte Schritt, die letzte Bewegungsmöglichkeit auf dem Schachbrett, oder der letzte Genuss eines Getränkes sein. Danach endet das Spiel oder der Genuss. So evozieren sowohl *das Ganze* als auch *der letzte Zug* das Ende. „Wir“ wissen beide, dass das Ende des Lebens da ist. Was man angesichts dieser Situation zu den anderen sagt oder sagen kann, ist für „uns“ nichts. „Wir“ lassen uns nicht täuschen, nicht trösten.

Das Schweigende ist so weit vorgeschritten und füllt den Raum und „denkt sich selber zu“. Hier wird das Schweigende personifiziert. Es ist schon so weit vorangeschritten, dass es den Raum füllt und sich selber zudenkt. Hier darf man nicht vergessen, dass dieser Raum eigentlich die Zeit ist, die dunkelblaue Stunde, die Zeit des Todes. In dieser Zeit ist der Tod gekommen und er nimmt diese Stunde ganz für sich selbst in Anspruch, während diese Stunde eigentlich gar nichts gehofft und nichts gelitten hat. Für sie ist der Tod nichts. Das Jetzt ist für sie nur die Zeit der späten Rosen, sonst nichts. Hier kommt das „Du“ wieder nach dem Bindestrich. Nur ist diesmal statt des Ausrufezeichens ein Punkt hinter ihm gesetzt, was eine vorläufige Abgeschlossenheit des Geschehens andeutet, mit einer ruhigen, aber gespannten Stimmung, denn man kann nicht wissen, was danach kommt.

In dem zweiten Gedicht muss das Ich zusehen, was mit „Du“ geschieht. „Dein Haupt verfließt, ist weiß und will sich hüten“. Das Wort „verfließt“ bedeutet hier verschwommen. Denn in der Dunkelheit ist der Umriss des Hauptes nicht mehr klar. Es ist nur deutlich zu sehen, dass es jetzt weiß ist und die Absicht hat, sich in Acht zu nehmen. In diesem Moment *sammelt sich auf deinem Mund die ganze Lust, der Purpur und die Blüten aus deinem angeströmten Ahnengrund*. Das Wort „Lust“ ist vor allem ein Begriff für alle inneren Bedürfnisse und Verlangen. Die Farbe Weiß ist ein Symbol für den Tod. Was hier schwer zu verstehen ist, ist der *angeströmte Ahnengrund*. Das Wort „angeströmt“ evoziert Ströme in Massen. Da das Wort „Grund“ mit dieser Vorstellung verbunden ist, deutet es vor allem auf einen Grund von Gewässern hin. Aber dieser Grund ist ein Ahnengrund, ein Grund für die Ahnen, die sich hier aufhalten. So können wir aus diesen drei Wörtern schließen, dass die Ahnen tief unter der Erdoberfläche bleiben. Der Ursprungsbereich ist der Grund eines Gewässers, und der Zielbereich ist ein Grund der Ahnen. Dieser Ahnengrund hat dem Mund Purpur und Blüten gegeben. Purpur ist die Farbe des Lebens. Die Blüten stehen auch für schönes junges Leben. Also sind beide Symbole des Lebens. Die ganze Lust hier bezieht sich auf den Purpur und die Blüten aus dem Ahnengrund. Das weist darauf hin, dass das ganze Lebensbedürfnis und Verlangen aus dem Ahnengrund kommt. So ist der Mund wegen der symbolhaften Farbe Rot der Ort, wo der Lebenswunsch der Ahnen versammelt auftritt. Auch der Reim „Mund“ und „grund“ verstärkt diese Verbindung. Die Lippen sind dementsprechend zwei Ufer dieses Grundes. Das weist wiederum darauf hin, dass sich diese Ahnen in

dem „Du“ befinden. So entsteht aus diesen vier Zeilen ein drastisches Bild: Während der Tod das Haupt ergriffen hat, blüht das volle Leben auf dem Mund. Während der Tod von außen kommt, strömt das Leben aus dem tiefen Inneren. Es lässt sich folgern, dass mit dem Ende des Körpers von dem „Du“ gleichzeitig ein Leben beginnt, das mit den Ahnen verbunden ist, die im Körper verborgen sind.

Beim Angriff des Todes wirst „Du“ weiß. Dementsprechend werden weiter *Schnee* und *totweiß* eingesetzt. Schnee ist weiß und kalt und symbolisiert den Winter, den Tod. Auch blütenlos ist ein Symbol für Leblosigkeit. Jetzt ist nicht nur das Haupt weiß, sondern auch der ganze Körper Glied für Glied. Nur sind die Lippen rot. Statt rot hat Benn hier Korallen benutzt, um ein Bild hervorzurufen, das mit Korallen verbunden ist. Die Korallen sind lebendige Lebewesen, rot und groß. Sehr wichtig ist, dass sie eine Einheit aus vielen einzelnen bilden. Aber sie sind nicht einfach groß, sondern „wundengroß“, so groß wie die Wunden. Wunde ist wiederum eine Image-Metapher für den Mund, rot und mit einer Öffnung. Aus der Wunde kommt das Blut, und auf dem Mund erscheint das Leben der Ahnen. So zeigt sich das Leben aus dem Ahnengrund als eine Wunde auf dem Körper vom „Du“. Als der Mund nicht mehr als Sprechorgan eingesetzt wird, kommen die Ahnen hier zum Vorschein. Es lässt sich folgern, dass im Schweigen des Menschen die Ahnen ins Leben gerufen werden. Weiter lässt sich sehen, dass das „du“ nicht nur weiß, sondern auch weich ist. Weich ist ein Zeichen der Kraftlosigkeit. Das heißt, die Lebenskraft geht verloren. Hier spricht das Ich von einem Glück aus Sinken und Gefahr in einer blauen, dunkelblauen Stunde, von dem das „Du“ Kunde gibt. Da wir wissen, dass diese blaue Stunde dem Tod gehört, ist zu erraten, dass nach der konzeptuellen Metapher STERBEN IST SINKEN mit dem Glück eigentlich das Sterben, aber nicht das Erotische gemeint ist. Das Ich weiß, dass das „Du“ in der blauen Stunde von dem Sterben Kunde gibt. Aber wenn diese Stunde geht, weiß keiner, ob sie war. Wenn der Tod nah ist, befindet man sich im Sterben. Das Sterben geschieht in einem Augenblick. Dann ist diese Zeit spurlos verschwunden. Nur die Betroffenen kennen den ganzen Vorgang in der Zeit, ohne uns mitteilen zu können, wie es war.

Nachdem das „Ich“ gesehen hat, was mit dem „Du“ geschehen ist, fängt ein Dialog von beiden an. Ich: „*Du bist eines andern, was trägst du mir die späten Rosen zu?*“, Du: „*Die Träume gehen, die Stunden wandern, was ist das alles: er und ich und du?*“ Dieser Dialog ließ viele Forscher glauben, dass es sich hier um eine Liebesaffäre des Ich geht. Bereits Ende der fünfziger Jahren hat Reinhold Grimm in seiner Dissertation *Untersuchung zur poetischen Funktion der Farbe*²⁶ festgestellt, dass diese Frau Benns tote Frau sei. Diese Meinung wurde lange Zeit von der Literaturwissenschaftlern akzeptiert. 1981 schreibt Wolfgang Kaußen anhand neu veröffentlichter Briefe von Gottfried Benn an Oelze in seiner Arbeit *Spaltungen. Zu Benns Denken im Widerspruch*, dass es sich um eine außereheliche Beziehung gehandelt habe. Ein Hinweis auf diese Interpretation wäre das Wort „blaue Stunde“, denn das ist eine Redewendung für außereheliche Liebeserlebnisse. 1989 vertritt Anton Reiningger in seinem Buch 'Die Leere und das gezeichnete Ich' immer noch die Meinung, dass dieses Gedicht ein Liebesgedicht ist: „die ihm zugrundeliegende Situation ist eine Begegnung zwischen einem Mann und einer Frau, die einem anderen angehört.“²⁷ Jürgen Schröder teilt zwar diese Meinung, will jedoch betonen, dass Benn die persönliche Liebeserfahrung als

²⁶ Erschienen 1958, deren Hauptteil *Gottfried Benn, die farbliche Chiffre in der Dichtung* 1961 aufgelegt wurde.

²⁷ Anton Reiningger, S.416

„poetische(n) Sprengsatz benutzt. Deshalb soll die poetologische und selbstreflexive Dimension des Gedichts beachtet werden.“²⁸ Bennis eigene Äußerung hat diese Ansicht auch verstärkt. Fritz J. Raddatz schreibt noch in seinem Artikel *Eros und Tod* über die von Benn selbst zugegebene Hintergrundgeschichte von diesem Gedicht:

Nun ist aber derlei unerlaubte indiskrete Biographie-Kritik; vielmehr geht es um tiefste Lebensstrukturen, die wesentlich das Werk prägen. Das große Gedicht «Blaue Stunde», wie das «Lebe wohl - » genannte, wären nicht zu enträtseln, hätte Benn selber es nicht in diesem Zusammenhang gerückt, es als einen «in Verse gefangenen erotischen Anfall» bezeichnet, «eines Akademikers und Olympiers unwürdig» - «aber Sie wissen, wie sehr ich die Unwürde liebe»:

«Kleines Abschiedslied an eine der seltsamsten und gefährlichsten Affären meines Lebens. Die Frau der «Blauen Stunde», der Liebesstellen aus «Spät», vieler Sätze aus den «Arien», die Frau, die über den Sätzen von den Dämonen schwebt aus der Darmstädter Rede. Eine leere, ungebildete gemeine Person, die weder orthographisch schreiben, noch manierlich mit Messer u. Gabel essen konnte, obschon sie Kellnerin in einem der elegantesten First-class-Etablissements des Westens hier ist. Keine sexuelle Hörigkeit von mir, das wäre ja harmlos und uninteressant; sondern eine unheimliche innere Verbundenheit, deren Quellen weit zurückreichen müssen in kaum erahnbares psychisches Magma, in eine von grauen Vorzeiten verschleierte Doppelung meines Gen, das ich liebte u haßte u. dem ich verfallen war....: - Interessiert mich. War hingerissen und litt....²⁹

Es kann möglich sein, dass diese Affäre aus Bennis Leben sich wirklich in diesem Gedicht widerspiegelt. Wie er im oben zitierten Brief geschrieben hat, ist diese Frau „eine vor grauen Vorzeiten verschleierte Doppelung“ seines Gen. In ihr hat er sich selbst erkannt. Interessanterweise hat Jung in seiner Theorie über die Tiefenpsychologie einen Begriff „Anima“ verwendet, das ein Seelenbild eines Mannes darstellt.

»Jeder Mann trägt seine Eva in sich«, sagt der Volksmund. Nach dem innerpsychischen Gesetz ist – wie vorher schon gesagt – alles latente, Ungelebte, Undifferenzierte in der Psyche, alles, was sich noch im Unbewußten befindet, daher auch die »Eva« des Mannes ebenso wie der »Adam« der Frau, projiziert. Demzufolge erlebt man seinen eigenen andersgeschlechtlichen Urgrund, nicht anders wie z.B. den eigenen Schatten, *am anderen*. Man wählt einen anderen, man bindet sich an einen anderen, der die Eigenschaften der eigenen Seele darstellt.

Auch hier müssen wir, wie beim Schatten und überhaupt bei allen unbewußten Inhalten, zwischen einer inneren und einer äußeren Erscheinungsform von Animus und Anima unterscheiden. Der inneren begegnen wir in unseren Träumen, Phantasien, Visionen u.a. Material des Unbewußten, wo sie einzeln oder zugleich einem ganzen Bündel von gegengeschlechtlichen Zügen unserer Psyche Ausdruck verleihen; der äußern (*sic*) jedoch, wenn ein Mensch des anderen Geschlechtes aus unserer Umwelt zum Projektionsträger nur eines Stückes unserer unbewußten Psyche oder unseres ganzen unbewußten Seelenanteils wird und wir nur nicht merken, daß es gleichsam unser eigenes Innere ist, das uns derart von außen entgegentritt.³⁰

²⁸ Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 29, 1985, S: 491-513; hier S.510

²⁹ Fritz J. Raddatz: Essays 2 Rowohlt Reinbek bei Hamburg, 1990 S.253

³⁰ Jolande Jacobi: Die Psychologie von C.G.Jung. S.116

In dieser Hinsicht kann man sagen, dass mit dem „anderen“ in dem dritten Gedicht wirklich ein anderer Mann gemeint sein kann, dem diese Frau gehört. Für Benn ist sie jedoch derzeit sein Seelenbild. Denn nach Jungscher Theorie kann ein Mann auf dem Weg zu seinem Selbst noch andere Seelenbilder, wie z.B. den Weisen, haben. Wegen der Doppeldeutigkeit dieser Frau bekommen die späten Rosen auch eine gemischte Bedeutung von Liebe und Tod, was wieder ein gemischtes Glück bedeutet.

Zum Schluss wird in Anführungszeichen gesagt: *»Was sich erhebt, das will auch wieder enden,/ was sich erlebt, - wer weiß denn das genau,/ die Kette schließt, man schweigt in diesen Wänden/ und dort die Weite, hoch und dunkelblau.«* Dass diese vier Zeilen in Anführungszeichen stehen, was ein Zitat vortäuscht, besagt, dass diese Worte nicht von den auftretenden Personen in diesem Zyklus stammen. Es scheint ein zusammenfassender Kommtar zu sein, der von einem Weisen stammen soll, der eine Einsicht in Leben und Tod hat. Aber wenn wir diese Worte mit dem Wort des „Du“ vergleichen, werden wir sehen, dass das „Du“ genau so weise ist wie dieser Weise. In Bezug auf Leben und Tod, auf das Ich eines Menschen haben sie die gleiche Meinung. In dem ersten Vers ergibt sich mit „sich erheben“ und „enden“ ein Bild, das etwas mit Anfang und Ende darstellt. Es bedeutet: was anfängt, das wird auch enden. So ist das Gesetz der Natur, oder das Tao im Universum. Das Wort „sich erleben“ bedeutet: *eine bestimmte Feststellung in Bezug auf die eigene Person machen, sich als etw. Empfinden.* Dazu steht der Vers: wer weiß denn das genau. Beide Verse zusammen zu betrachten kann man sagen, dass es hier um Leben und Tod geht. Wenn man geboren ist, muss man sterben. Selbst nach einem ganzen Leben weiß man nicht, was man ist. Es geht wieder um die Frage „Wer bin ich?“. Denken wir an die „Verdopplung“ des Gens, an Anima, ist es dann leicht festzustellen, dass diese Worte eigentlich auch von dem Ich stammen. Das Ganze ist daher eine Selbstbeobachtung des Ich. Der Form nach wird der Anfang und das Ende des Zyklus durch das Wort „Kette“ zusammengeschlossen. Trotzdem gibt es doch einen kleinen Unterschied, denn das Ich am Anfang ist noch vom Leben umgeben, das vom Flur symbolisiert wird, während es sich am Ende nah am Totenreich befindet: *die Kette schließt, man schweigt in diesen Wänden und dort die Weite, hoch und dunkelblau.* Diese Wände sind aber nicht die Wände des geschlossenen Zimmers, sondern des Körpers. Nach der konzeptuellen Metapher ist der Körper ein Behälter, ein Raum, in dem die Seele bleibt. So geht man mit der ersten Zeile des Zyklus in die dunkelblaue Stunde, um in der letzten Zeile durch die Geste eines Beobachters aus dieser Stunde hinauszugehen. Insofern hat Ulrike Draesner recht, wenn sie meint: „Von außen blickt das Ich auf sich selbst.“³¹ Auch Angelika Overath stellt fest, „daß es nicht um das Erlebnis der Begegnung mit einem anderen, einem wirklichen Gegenüber ging, sondern um ein Selbst-Erlebnis.“³² Das Du „konnte beschrieben werden als ein Teil des Ich (ein Teil freilich, der es übergreift)“³³, der zur Erscheinung kommt. Als Unterstützung hat Overath Benn selbst zitiert:

„Ich stieß [...] auf ein neues ›Problem der Lyrik‹, es heißt: ›das Du‹ im Gedicht. [...] Das Du im Gedicht ist durchaus zweideutig keineswegs immer an eine andere Person gerichtet.

³¹ Ich bin nicht innerlich. Annäherung an Gottfried Benn. Hrsg. von Jan Bürger. Klett-Cotta Stuttgart 2003 S.29

³² Angelika Overath: Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht. J.B. Metzler. Stuttgart, 1987. S.172

³³ Ebd., S.173

Der lyrische Prozeß teilt sich vielfach in einen 1) dichtenden und 2) einen sich selbst anredenden andichtenden Faktor. Dieser zweite ist das objektivierte, das Gesehene, das ansprechbare Ich, also der Partner. Dieser erlebt in sich selbst das dualistische Gefühl (.) Zwischen diesen beiden spielt das Gedicht. Daher ist es durchaus möglich, daß als Ursprung des Gedichts nicht die Liebe stand, sondern das sich selbst erlebende (?), lyrische Ich.³⁴

Dieses Phänomen, dass man sich selbst beobachtet, erlebt, anspricht, lässt sich mit der Jungschen Theorie erklären. Das „Ich“ vertritt nach Jungscher Theorie das Bewusstsein, obwohl das „Ich“ an beiden Bereichen, nämlich dem Bewusstsein und dem Unbewussten, teilhat. Nach Jung kommen alle psychischen Vorgänge von der Seele, sowohl die bewussten, als auch die unbewussten. An beiden Bereichen hat das Ich seinen Anteil. Da sich die Psyche nur auf die Seele bezieht, aber nicht auf den Körper, reflektiert sie immer über sich selbst, wenn sie sich selbst betrachtet. Der Betrachter und der Betrachtete ist nämlich derselbe. Für die Erklärung des Du in diesem Gedicht ist der Jungs Begriff „Anima“ hilfreich. So ist das Ganze ein Erlebnis des Ich mit seinem Seelenbild. So ein Erlebnis findet, wie auch Overath behauptet, im Unbewussten statt. Insofern ist das ganze Gedicht eine Metapher: INS UNBEWUSSTE GEHEN IST STERBEN. Diese Metapher basiert auf anderen Metaphern wie DAS UNBEWUSSTE IST EIN TOTENLAND. Diese Metapher findet sich auch in der Jungschen Theorie: „das Unbewußte entspricht dem mythischen Totenland, dem Lande der Ahnen.“³⁵ Der Vermittler des Unbewussten in uns ist die Anima, denn nach Jung schafft die Seele, die Anima, die Beziehung zum Unbewußten. „In gewissem Sinne ist es auch eine Beziehung zur Kollektivität der Toten“³⁶. Damit wird auch die Erscheinung vom „Du“ in dem zweiten Gedicht des Zyklus erklärt. Insofern lässt sich der Zyklus *Blaue Stunde* als ein Eintauchen ins Unbewusste lesen. Die Voraussetzung dafür ist, dass man schweigt und sich von der Umgebung zurückzieht, dann entwickelt es sich von sich selbst. Die Kette in dem ersten Gedicht kann demnach als ein Symbol der Absperrung verstanden werden, oder eine Metapher der Grenze, die zwischen dem Bewusstsein und dem Unbewussten liegt. Wenn das Ich sich dem Inneren zuwendet, schaltet das Bewusstsein automatisch ab. Die Blaue Stunde lässt sich in diesem Zusammenhang auch anders interpretieren. Sie evoziert die Abenddämmerung, das ist eine Übergangszeit zwischen Tag und Nacht, zwischen Licht und Dunkel. Alles wird nicht mehr so klar. In dem zweiten Gedicht wird diese Verschwommenheit auch dargestellt. Nur kann man nicht lange in diesem Zustand bleiben. Er verschwindet auch wie Träume und Stunden, sowie das Du in dem dritten Gedicht schön formuliert. Träume sind eine Äußerungsform des Unbewussten. Sie können daher als eine Metonymie des Unbewussten betrachtet werden. Die Stunden sind ein Symbol der Vergänglichkeit. Der Aufenthalt im Unbewussten ist nach dem Du das gleiche Phänomen. Das geht bald vorüber. Sobald diese Zeit im Unbewussten vorbei geht, hat man das Gefühl, dass man geträumt hat. Es ist schwer zu sagen, ob alles wahr ist, was man in diesem Zustand erlebt. Im Gedicht wird das Ende des unbewussten Zustands mit den Anführungszeichen gekennzeichnet. Sie sehen wie eine Kette aus, das um das Wort eines Ich gelegt wird. Im klaren Bewusstsein beurteilt das Ich seine Erlebnisse im

³⁴ G. Benn: Dichter über ihre Dichtungen, S.318f. (vom Herausgeber datiert auf 1953).

³⁵ C. G. Jung: Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung. Walter Verlag 1984, S.195

³⁶ Ebd.

Unbewussten. Jenseits dieser Grenze bleibt das Unbewusste, das mit der Weite, mit dunkelblau verbunden ist. Diese Eigenschaften evozieren den nächtlichen Himmel und das nächtliche Meer, die beide weit und geheimnissvoll sind.

Insofern hat Benn mit diesen drei kurzen Gedichten ein Erlebnis im Unbewussten dargestellt, wobei er die Metapher vom Tod verwendet. Bei diesem Erlebnis kommt das Seelenbild aus dem Unbewussten zur Erscheinung, um von etwas Kunde zu geben. Dieses Etwas ist das Nichts, das gleichzeitig Leben und Tod ist, was in dem zweiten Gedicht dargestellt wird. Dazu sagt Benn in seiner *Akademie-Rede*:

Die mystische Partizipation, durch die in früheren Menschheitsstadien saughaft und getränkeartig die Wirklichkeit genommen und in Rauschen und Ekstasen wieder abgegeben wurde, durchstößt die Bewußtseinsepoche und stellt neben die Begriffsexzuberationen eines formalistischen Späthirns die prälogische Substanz des Halluzinatorischen und gibt sowohl gestaltende Bewegung wie Realitätsandrang und auch Gewicht. Also der Körper, plötzlich, ist das Schöpferische, welche Wendung, der Leib transzendiert die Seele... was erleben wir denn nun in diesen Rauschen, was erhebt sich denn in dieser schöpferischen Lust, was gestaltet sich in ihrer Stunde, was erblickt sie, auf welche Sphinx blickt denn ihr erweitertes Gesicht? Und die Antwort kann nicht anders lauten, sie erblickt auch hier am Grunde nur Strömendes hin und her, eine Ambivalenz zwischen Bildern und Entformen, Stundengötter, die auflösen und gestalten, sie erblickt etwas Blindes, die Natur, erblickt das Nichts. Dies Nichts, das wir hinter allen Gestalten sehen, allen Wendungen der Geschichte, den Begriffen, hinter Stein und Bein.³⁷

Nach Overath werden diese Rausche vom Wort ausgelöst, in diesem Zyklus von dem Wort „Blau“. Die Blaue Stunde ist bei Benn „die schöpferische Stunde der Sprachwerdung“³⁸, und die dunkelblaue Weite ist „die ungegenständliche leere blaue Materie der Dichtungen“³⁹. Diese Erklärung finde ich jedoch nicht ausreichend. Denn Benn verbindet zwar das Wort mit der schöpferischen Lust, aber das bedeutet nicht, das das Wort der einzige Auslöser ist, der das Ich in den Rausch setzen kann. Das wurde bereits erläutert.

³⁷ Gottfried Benn: GW. Bd.II, S.1001

³⁸ Angelika Overath: Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht. Metzler Verlag, Stuttgart 1987, S.177

³⁹ Ebd., S.178

Kapitel 3 Die Seele weiß tiefe Dinge

„Die Kunst,/ das große Wesen,/ unvergänglich.“ Diese Zeilen stammen aus Benns Oratorium *Das Unaufhörliche*. Während alles im Unaufhörlichen vergänglich ist, gehört die Kunst zur Ewigkeit und der Künstler, der einsam leidet, wird unsterblich: „Das Leidende wird es erstreiten,/ das Einsame, das Stille, das allein/ die alten Mächte fühlt, die uns begleiten -:/ und dieser Mensch wird unaufhörlich sein.“

Diese Einstellung zu Kunst und Künstlern findet ihren Niederschlag in vielen Gedichten Benns. Die Unsterblichkeit der Kunst und Künstler verbindet sie direkt mit Gott oder dem Absoluten. Anfang der dreißiger Jahre des letzten Jahrhunderts schreibt Benn in seiner biographischen Schrift *Fanatismus zur Transzendenz*:

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

...Ich sehe eigentlich mehr, dass die Religionen der Götter zunichte gehn, während der Sozialismus längst nicht alle Tränen trocknet, und dass nur *die Kunst* bestehen bleibt als die eigentliche Aufgabe des Lebens, seine Idealität, seine Metaphysische Tätigkeit, zu der es uns verpflichtet.¹

Es ist deutlich zu sehen, dass bei Benn durch Transzendenz Religion und Kunst verbunden werden. Diese Verbindung wird durch viele Metaphern zum Ausdruck gebracht. Das zeigt sich besonders deutlich in den Metaphern für das Gedicht, einen wichtigen Vertreter der Kunstwerke in Benns Gedichten, sowie in den Metaphern für Künstler und den Schaffensprozess der Kunstwerke.

3.1. Metaphern in Bezug auf das Gedicht

*Wenn je die Gottheit, tief und unerkennlich,
in einem Wesen auferstand und sprach,
so sind es Verse, da unendlich
in ihnen sich die Qual der Herzen brach;
die Herzen treiben längst im Strom der Weite,
die Strophe aber streift von Mund zu Mund,*

¹ G. Benn: GW. Bd.III, S.1691-1692

*sie übersteht die Völkerstreite
und überdauert Macht und Mörderbund.*

Dies sind Zeilen aus Benns Gedicht *Verse* (1941). Hier werden Gedichte mit Gottheiten verbunden, indem das Gedicht als Ort bezeichnet wird, wo die Gottheit „auferstand und sprach“. Da *Verse* eine Synekdoche des Gedichts ist, ergibt sich die Metapher: GEDICHTE SIND DER EINZIGE MÖGLICHE ORT, WO DIE GOTTHEIT AUFERSTAND UND SPRACH. Als Grund wird angegeben, dass *in ihnen sich die Qual der Herzen brach*. Da die Herzen eine Synekdoche der Menschen sind, sind *Verse* dementsprechend der Ort, wo sich die Qual der Menschen brach. Daraus lässt sich schließen, dass die Gottheit nur deshalb in den Versen erschien, weil die Menschen ihr Leiden in Gedichten zum Ausdruck brachten. Es ergibt sich somit die Metapher: GEDICHTE SIND ORTE DES LEIDENS DER MENSCHEN. Das bedeutet, dass die Gottheit dort ist, wo das Leiden der Menschen ausgedrückt wird. In diesem Sinne sind Gedichte auch mit der Unsterblichkeit verbunden.

Weitere Metaphern sehen wir in folgenden Gedichten:

Gedichte

*Im Namen Dessen, der die Stunden spendet,
im Schicksal des Geschlechts, dem Du gehört,
hast du fraglosen Aug's den Blick gewendet
in eine Stunde, die den Blick zerstört,
die Dinge dringen kalt in die Gesichte
und reißen sich der alten Bindung fort,
es gibt nur ein Begegnen: im Gedichte
die Dinge mystisch bannen durch das Wort.*

*Am Steingeröll der großen Weltruine,
dem Ölberg, wo die tiefste Seele litt,
vorbei am Posilipp der Anjouine,
dem Stauferblut und ihrem Racheschritt:
ein neues Kreuz, ein neues Hochgerichte,
doch eine Stätte ohne Blut und Strang,
sie schwört in Strophen, urteilt im Gedichte,
die Spindeln drehen still: die Parze sang.*

*Im Namen Dessen, der die Stunden spendet,
erahnbar nur, wenn er vorüberzieht
an einem Schatten, der das Jahr vollendet,
doch unausdeutbar bleibt das Stundenlied -,
ein Jahr am Steingeröll der Weltgeschichte,
Geröll der Himmel und Geröll der Macht,
und nun die Stunde, deine: im Gedichte
das Selbstgespräch des Leides und der Nacht.*

Unanwendbar

*Du wolltest nichts, als das Gebot vollenden,
zu dem zwei Völker sich in dir vereint;
aus fernen Stunden, Gipfeln und Geländen,
Hirtengeräten, Jagdzeug, Säerhänden,
stieg eine Sehnsucht, die die Tat verneint -:
»zurück, zurück, wo still die Wasser stehn
und Glück um Glück zum Strand die Rosen wehn.«*

*Anschauen, Prüfen, Bildersammeln -: Worte,
darin Zusammenhang, erfahrener Sinn;
ordnendes Sein: Gedichte -: reine Horte
groß unanwendbaren Geblüts, die Pforte
in die Erinnerung, den Anbeginn -,
»zurück, zurück, wo still die Wasser stehn
du bist Erinnerung an Urgesehn.«*

Gedicht

*Und was bedeuten diese Zwänge,
halb Bild, halb Wort und halb Kalkül,
was ist in dir, woher die Dränge
aus stillem trauernden Gefühl?*

*Es strömt dir aus dem Nichts zusammen,
aus Einzelnem, aus Potpourri,
dort nimmst du Asche, dort die Flammen,
du streust und löschst und hütest sie.*

*Du weißt, du kannst nicht alles fassen,
umgrenze es, den grünen Zaun
um dies und das, du bleibst gelassen,
doch auch gebannt in Mißvertraun.*

*So Tag und Nacht bist du am Zuge,
auch sonntags meißelst du dich ein
und klopfst das Silber in die Fuge,
dann läßt du es – es ist: das Sein.*

Aus den letzten Zeilen von *Gedicht* (1955) lassen sich die Metaphern erkennen:

- ✧ DAS GEDICHT IST EIN HANDWERK
- ✧ DAS GEDICHT IST DAS SEIN
- ✧ DAS GEDICHT IST EIN PRODUKT DER ZWÄNGE IM DICHTER
- ✧ DAS GEDICHT IST EIN PRODUKT DER TRAUER
- ✧ DAS GEDICHT IST EIN KIND DES NICHTS

- ✧ DICHTER SIND HÜTER DER SPRACHE²
- ✧ SPRACHE IST EIN LEBEWESEN

Aus dem Gedicht *Unanwendbar* (1941) ergeben sich die Metaphern:

- ✧ GEDICHTE SIND ORDNENDES SEIN
- ✧ GEDICHTE SIND REINE HORTE UNANWENDBAREN GEBLÜTS
- ✧ GEDICHTE SIND PFORTEN IN DIE ERINNERUNG AN URGESCHEHEN
- ✧ GEDICHTE SIND PFORTEN IN DEN ANBEGINN

In *Gedichte* (1941) lassen sich folgende Metaphern entdecken:

- ✧ DICHTEN IST EIN MYSTISCHES BEGEGNEN MIT DINGEN
- ✧ DER DICHTER IST EIN BEAUFTRAGTER VON GOTT UND GESCHLECHT
- ✧ DAS WORT IST DIE WAFFE DES DICHTERS ZUM BANNEN DER DINGE
- ✧ GEDICHTE SIND DAS SELBSTGESPRÄCH DES LEIDES UND DER NACHT
- ✧ GEDICHTE SIND GERICHTE DES SCHICKSALS

Alle diese Metaphern sind in mehreren Punkten übereinstimmend: die Gedichte haben ihren Ursprung im Absoluten, sie sind unsterblich, haben göttliche Macht. Allerdings sind sie auch ein Produkt des Leidens und unanwendbar im materiellen Leben. Der Dichter spürt den Drang des Schöpfens in sich, das heißt, dass das Dichten ein seelisches Bedürfnis des Dichters ist, daher wird er immer bereit sein, sich in den Zustand zu versenken, in dem er Gedichte schaffen kann. Wenn Gedichte als unsterblich verstanden werden, ist das Bedürfnis des Dichtens ein Streben nach der Unsterblichkeit oder ein Beweis für die göttliche Kraft der Gedichte. Im *Ursprung des Bewusstseins* stellt Julian Jaynes fest, dass die Poesie die Sprache der Götter ist. „Meine These lautet ohne Umschweife: Die ersten Dichter waren die Götter.“³

„Der Beweis dafür läßt sich naturgemäß nur indirekt führen. Er stützt sich auf den Umstand, daß in allen Fällen von bis ins subjektive Zeitalter hineinreichender Bikameralität die betreffenden Individuen, sobald sie im Namen oder als Sprachrohr ihrer Gottkomponente sprachen, dies in gebundener Rede taten.“⁴ Weiter meint Jaynes, dass mit der Zeit die Menschen die Stimme der Musen nicht mehr hören könnten, und dass die hilflosen Dichter nur müheselig der Form der Poesie nachahmen könnten. Das Erlebnis von Benn beweist jedoch, dass es auch in der modernen Zeit möglich ist, diese Stimme zu hören. Im Essay *Probleme der Lyrik* (1951) schreibt Benn direkt von dem Rätselhaften des Dichtens: „...das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat, er weiß nur seinen Text noch nicht. Das Gedicht kann gar nicht anders lauten, als es eben lautet, wenn es fertig ist.“⁵ Dieser Gedanke findet seinen Niederschlag u.a. auch in seinem Gedicht *Leben – niederer Wahn* (1936):

*Form nur ist Glaube und Tat,
die erst von Händen berührten,*

² Neue Deutsche Hefte 3, 1989, S.367-381; hier S.379

³ Julian Jaynes: S.440

⁴ Ebd.

⁵ GW. Bd.II, S.1070

*doch dann den Händen entführten
Statuen bergen die Saat.*

So wie Benn in einem Essay *Gespräch* über einen der Gesprächspartner Thom gesagt hat: „Ich halte mich an Rodins hartes Wort, dass es überhaupt keine Kunst gibt, sondern nur ein Handwerk.“⁶ Aus der gleichen Idee wird das Dichten in Benns Gedichten metaphorisch mit Bildhauerei verbunden: DICHTEN IST BILDHAUEREI. Diese Metapher findet sich bereits in seinem frühen Gedicht: *Der junge Hebbel*.

*Ihr schnitzt und bildet: den gelenken Meißel
in einer feinen weichen Hand.
Ich schlage mit der Stirn am Marmorblock
die Form heraus.
Meine Hände schaffen ums Brot.*

Ganz eindeutig verbindet er die beiden Kunstformen im *Gedicht*:

*So Tag und Nacht bist du am Zuge,
auch sonntags meißelst du dich ein
und klopfst das Silber in die Fuge,
dann läßt du es – es ist: das Sein.*

Dieses Sein besteht nicht nur aus der Form, sondern auch aus dem Wort. In Benns Gedichten stellt das Wort auch eine Verbindung mit dem Absoluten dar. Bereits 1925 wird das Wort im Gedicht *Staatsbibliothek* mit der göttlichen Welt verbunden:

*Hades, Mutterhort
für die Schöpfungsstunde
traumbeladenes Wort.*

In diesen Zeilen wird das Wort zu Hades, Schöpfung und Traum in Verbindung gesetzt. Und daraus ergeben sich die Metaphern:

- a. DAS WORT IST BEHÄLTER DES TRAUMS
- b. HADES IST MUTTERHORT DES WORTES

Auch das Reimpaar „hort“ und „Wort“ verbindet den Hades mit dem Wort. Die Beziehung zwischen Hades und Traum lässt sich mit der Metapher herstellen, die in den letzten Kapiteln erarbeitet wurde, nämlich DAS UNBEWUSSTE IST EIN TOTENLAND.

Im Gedicht *Schöpfung* (1929) wird das Wort wiederum mit der Schöpfung verbunden. Es scheint zusammen mit dem Ich von Gott geschaffen zu sein.

Schöpfung

Aus Dschungeln, krokodilverschlammten

⁶ GW. Band III, 1643

*Six days – wer weiß, wer kennt den Ort -,
nach all dem Schluck- und Schreiverdammt:
das erste Ich, das erste Wort.*

*Ein Wort, ein Ich, ein Flaum, ein Feuer,
ein Fackelblau, ein Sternenstrich –
woher, wohin – ins Ungeheuer
von leerem Raum um Wort, um Ich.*

Es ist auffällig, dass die Schöpfung hier nicht als heilig dargestellt wird. Das erste Ich und das erste Wort entstehen nämlich aus Dschungeln. Was sie umgibt, ist alles schrecklich. Bei dieser „Schöpfung“ haben „das Wort“ und „das Ich“ die gleiche Stellung. Beide sind vergänglich und leicht. Es scheint eine hoffnungslose Situation zu sein, in die das Ich geworfen ist. Den Versen aus der zweiten Strophe lässt sich entnehmen, dass das Ich hier zählbar ist. Das weist darauf hin, dass das Ich hier metonymisch für den Menschen steht, der keinen Paradies findet und daher ängstlich und hoffnungslos dahinlebt. Ebenso verhält es sich mit dem Wort. Wort und Ich gehen *ins Ungeheuer von leerem Raum*, woher sie auch gekommen sind. Diese trostlose Vergänglichkeit wird in den ersten zwei Zeilen mit folgenden Metaphern zum Ausdruck gebracht:

- c. EIN WORT IST EIN ICH
- d. EIN WORT IST EIN FLAUM
- e. EIN WORT IST EIN FEUER
- f. EIN WORT IST EIN FACKELBLAU
- g. EIN WORT IST EIN STERNENSTRICH

Ein Flaum bezeichnet das Federkleid der Vögel, ein Fackelblau bezieht sich auf die Flammen der Flackel. Beide können nicht lange existieren. Ein Feuer und ein Sternenstrich haben auch ein Ende. Andererseits stehen Feuer, Fackelblau und Sternenstrich mit Licht eng zusammen. Auch der Flaum ist glänzend. Nur durch das vergängliche „Ich“ wird hier eher die Vergänglichkeit der Lichtträger betont. Nach mehr als zehn Jahren ändert sich das im Gedicht *Ein Wort* (1941).

Ein Wort

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

*Ein Wort -, ein Glanz, ein Flug, ein Feuer,
ein Flammenwurf, ein Sternenstrich -,
und wieder Dunkel, ungeheuer,
im leeren Raum um Welt und Ich.*

Es ist deutlich, dass bestimmte Verse bereits im Gedicht *Schöpfung* zu lesen sind. Allerdings handelt es sich hier nicht um eine Selbstzitation, denn die Stellung von Wort

und Ich ist in beiden Gedichten sehr unterschiedlich. Das zeigt sich vor allem in der zweiten Strophe, wo das Wort den leeren Raum um Welt und Ich erhellt, während in der *Schöpfung* Wort und Ich im leeren Raum stehen. Das Wort im Gedicht *Ein Wort* bringt dem Ich Erkenntnisse des Lebens, und das Ich sieht durch das Wort den Sinn des Lebens sehen. In diesem Moment ist das Wort die größte Macht im Himmel. Daher entstehen die Metaphern:

- h. DAS WORT IST EIN TRÄGER VON LEBEN UND SINN
- i. DAS WORT IST AUGENBLICKLICH GOTT SELBST
- j. DAS WORT IST ETWAS AUS CHIFFREN

Da Chiffren Geheimnisse in sich verbergen, ergibt sich eine andere Metapher parat:

- k. DAS WORT IST ETWAS MIT GEHEIMNISSEN

Zusammen mit den Metaphern *h* und *i* ergibt sich:

- l. DAS WORT IST TRÄGER DER WAHRHEIT

In *Gottfried Benns Phantasiewelt* hat Sahlberg bei der Analyse dieses Gedichts gefragt: „Um welches Wort, um welchen Satz geht es? Da dieses Wort, bzw. dieser Satz das ›Sein‹ erschaffen, muß es sich um das Wort Gottes handeln...“⁷ Diese Feststellung wird von den obigen Metaphern gut unterstützt. So wird auch verständlich, warum das Ich zwar immer noch die Leere und das Dunkel um sich ertragen muss, sein Lebensraum jedoch nicht mehr so trostlos ist wie noch in dem Gedicht *Schöpfung*.

Ein zweiter Unterschied der beiden Gedichte liegt in den Metaphern der zweiten Strophe des jeweiligen Gedichts. Zwar sind die Metaphern für das Wort in der *Schöpfung* zum großen Teil in *Ein Wort* vorhanden, „ein Ich“ ist jedoch weggelassen, wodurch die Betonung auf das Licht gelegt wird. Ferner wird hier statt „Flaum“ das Wort „Glanz“ verwendet. „Fackelblau“ wird von „Flammenwurf“ ersetzt.

- l. EIN WORT IST EIN GLANZ
- m. EIN WORT IST EIN FLAMMENWURF

Mit Hilfe der Metaphern LICHT IST WISSEN; LICHT IST LEBEN lässt sich feststellen, dass das Wort Welt und Ich augenblicklich Wissen und Leben bringt. In diesem Sinne hat Theo Meyer recht, wenn er sagt: Das Wort ist für das der Unendlichkeit, Sinnleere und Bedrohlichkeit des kosmischen Raumes ausgesetzte Ich eine lebenserhaltende Kraft, eine Möglichkeit der Selbstbehauptung vor dem Nichts.⁸ Da das Gegenteil von Licht Dunkel ist, und Dunkel das Unwissen bedeutet, befinden sich die Welt und das Ich meistens im Unwissen. Man kann nur auf das Wissen warten, denn:

- ◇ EIN WORT IST EIN FLAMMENWURF

⁷ Oskar Sahlberg: *Gottfried Benns Phantasiewelt »Wo Lust und Leiche winkt«*. – 1. Aufl. – München: edition text + kritik GmbH, München 1977, S.164

⁸ Theo Meyer: *Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn*. Böhlau Verlag Köln Wien 1971, S.362

✧ EIN WORT IST EIN STERNENSTRICH

Der Sternenstrich evoziert einen fliegenden Kometen, bei dem eine strahlende Linie des brennenden Sterns zu sehen ist. Mit dem Wort „Flammenwurf“ wird angedeutet, dass es jemanden gibt, der die Flammen geworfen hat. Nur bleibt dieser Agierende anonym. Die geniale Dichtkunst Benns zeigt sich besonders deutlich, wenn man diese zwei Metaphern mit den ersten zwei in dieser Strophe zusammen betrachtet:

- n. EIN WORT IST EIN FLUG
- o. EIN WORT IST EIN FEUER

Denn sowohl Flammenwurf als auch Sternenstrich stellt ein fliegendes Feuer da. Daher sehen wir nur Flammen, die plötzlich da sind, und die „Strahlen“ der Sterne, die am Himmel vorbeiziehen, um bald wieder zu verschwinden. Da diese Strahlen nur im Dunkel zu sehen sind, entsteht folgendes Bild: In der Dunkelheit erscheint plötzlich ein Licht, um bald wieder zu verlöschen. Bei diesem Licht sehen wir uns und unsere Umgebung, und wenn das Licht wieder erlöscht, bleiben wir im Dunkel. Dies lässt sich als eine Image-Metapher für eine geistige Inspiration verstehen. Da der Himmel eine Metapher für das Reich ist, in dem sich Gott bzw. Götter befinden, und das Nichts in Benns Gedichten „heiliges Dunkel“ (*Das Unaufhörliche*) genannt wird, ist der Ursprung dieser Inspiration recht offensichtlich. Wenn das Ich dieses göttliche Licht sieht, erkennt es das Leben und dessen Sinn. Indem das Ich das Gesehene in Verse verwandelt, werden diese Erkenntnisse weitergegeben. Wenn man die Metapher DIE NACHT IST DAS UNBEWUSSTE berücksichtigt, kann man aus diesen Zeilen schließen, dass diese Inspiration in unserem Unbewussten stattfindet. Es geschieht im Unbewussten der Seele, die tiefere Einsichten hat. In diesem Sinne sieht man das Licht nicht in der Außenwelt, sondern im Inneren. Nach Steincke ist das Wort die Brücke zwischen Innenwelt und Außenwelt. Es ist „Ariadnefaden, der den Weg kennzeichnet, dessen Verschlingungen das Wort aus seinem göttlichen Ursprung durchlaufen muß, um das Bewusstsein hell werden zu lassen, wie es Jaspers gesagt hat.“⁹ In Benns *Gedicht* (1941) ist diese Idee auch deutlich zum Ausdruck gebracht:

*Im Namen Dessen, der die Stunden spendet,
im Schicksal des Geschlechts, dem Du gehört,
hast du fraglosen Aug's den Blick gewendet
in eine Stunde, die den Blick zerstört,
die Dinge dringen kalt in die Gesichte
und reißen sich der alten Bindung fort.*

Das Ich hat nämlich den Blick nach außen abgewandt, um nach innen zu schauen. Das macht das Ich *im Namen dessen, der die Stunden spendet*. Wer ist das? Wer kann die Stunden spenden? Hartmut Böhme meint, dass es Saturn (Chronos) ist, der Gott der Zeit. Meines Erachtens ist dieser Gott nur ein für die Zeit zuständiger Gott, so wie z.B. Pluto der Gott des Meeres ist. Die Existenz der Zeit hingegen wird nicht von ihm festgelegt. Das kann nur von dem höchsten, dem Absoluten im Universum kommen. Daraus lässt sich folgern, dass der Dichter hier im Namen Gottes, des Absoluten dichtet. Folgerichtig

⁹ Neue Deutsche Hefte 3, 1989, S.375

sind Dichter und Wort eng mit Gott verbunden. Beim Schaffen des Gedichts empfängt der Dichter die Worte des Absoluten, von Gott, um Gott wieder in Gedichten sprechen zu lassen. Dieses Mysterium zeigt sich nicht nur im Dichten, sondern auch in anderen Kunstformen. Aniela Jaffé schreibt zum Thema *Bildende Kunst als Symbol*: „Keiner hat den mystischen Hintergrund der Kunst deutlicher gesehen und leidenschaftlicher davon gesprochen als Kandinsky. Für ihn liegt die Bedeutung der grossen Kunstwerke nicht «im Äussern, im Äusserlichen, sondern in der Wurzel aller Wurzeln – im mystischen Inhalt der Kunst.» Darum soll, so sagte er, «das offene Auge des Künstlers auf sein inneres Leben gerichtet werden, und sein Ohr soll dem Munde der inneren Notwendigkeit stets zugewandt sein. Dies ist der einzige Weg, das Mystischnotwendige zum Ausdruck zu ringen.» Für Kandinsky ist die Welt «ein Kosmos der geistig wirkenden Wesen», er empfand seine Bilder als geistigen Ausdruck des Kosmos, als eine Sphärenmusik der Farben und Formen.¹⁰ Weiter zitiert sie Paul Klee: «Meine Hand ist ganz Werkzeug einer ferneren Sphäre. Mein Kopf ist es auch nicht, was da funktioniert, sondern etwas anderes, ein höheres, ferneres Irgendwo.»¹¹ In Benns Gedicht *Trunkene Flut* (1927) wird die mystische Kunstschöpfung phantastisch zum Ausdruck gebracht.

3.2. Metaphern in Bezug auf den Schöpfungsprozess der Kunstwerke

Trunkene Flut

*Trunkene Flut,
trance- und traumgefleckt,
o Absolut,
das meine Stirn deckt,
um das ich ringe,
aus dem der Preis
der tiefen Dinge,
die die Seele weiß.*

*in Sternenfieber,
das nie ein Auge maß,
Nächte, Lieber,
daß man des Tods vergaß,
im Zeiten-Einen,
im Schöpfungsschrei
kommt das Vereinen,
nimmt hin – vorbei.*

*dann du alleine
nach großer Nacht,
Korn und Weine
Dargebracht,*

¹⁰ Jung: Der Mensch und seine Symbole, S.262

¹¹ Ebd., S.263

*die Wälder nieder,
die Hörner leer,
zu Gräbern wieder
steigt Demeter,*

*dir noch im Rücken,
im Knochenbau,
dann ein Entzücken,
ein Golf aus Blau,
von Tränen alt,
aus Not und Gebrest
eine Schöpfergestalt,
die uns leben läßt,
die viel gelitten,
die vieles sah,
immer in Schritten
dem Ufer nah
der trunkenen Flut,
die die Seele deckt
groß wie der Fingerhut
sommers die Berge fleckt.*

Die bisherigen Interpretationen stimmen darin überein, dass dieses Gedicht von dem Schaffensprozess in der Kunst handelt. Allerdings fehlen genaue Erklärungen dazu. Meines Erachtens haben uns dabei die Metaphern eine große Hilfe geleistet. In diesem Gedicht sieht man vor allem eine Schöpfungsarbeit, die durch eine Vereinigung vollendet wird. An dieser Vereinigung sind drei Aspekte beteiligt: das Absolute, das Ich und Demeter. Eine andere Besonderheit ist, dass entsprechend des Verses „*das meine Stirne deckt*“ diese Vereinigung im Gehirn des Ich stattfindet. Die Stirn steht metonymisch für das Gehirn, das Gehirn ist wiederum eine Metonymie für das Denken. Das Wort *decken* hat u.a. die Bedeutung begatten, in diesem Kontext ist es eine Image-Metapher für den Empfang der Inspiration des Absoluten. Das Absolute wurde bereits im Mittelalter mit dem Gottesbegriff verbunden. Nach Jung ist die Ahnung vom Absoluten „der Psyche immanent“.¹² So wie im Gedicht steht, weiß die Seele tiefe Dinge. Für das Ich kann das Absolute durch diese Begattung tiefe Dinge erkennen lassen, was eine Schöpfung mit sich bringt. Zum Wesen des Schöpferischen steht bei Neumann „eine mehr philosophische Definition, die uns das Einmalige und Neue der Schöpfungsvorgänge im Geist erläutert. »Das Synthetische des schöpferischen Prozesses besteht gerade darin, daß Transpersonales, das heißt ewig Seiendes, und Personales, das heißt einmalig Seiendes, zusammentreten, wodurch das Einzigartige geschieht, daß im Einmaligen, Geschaffenen und Vergänglichem das Ewigschaffende und Bleibende gegenwärtig wird.«“¹³ Dies Geschaffene, in dem das Sein gegenwärtig wird, ist nach Heidegger das Kunstwerk, aber nicht das Ding, das der Mensch selbst für einen bestimmten Zweck produziert. Folglich ergibt sich die Metapher: SCHÖPFUNG IST EINE VEREINIGUNG VOM ABSOLUTEN UND DEM ICH. Das Kunstwerk,

¹² Jacobi: Die Psychologie von C. G. Jung, S.145

¹³ Detlef-Ingo Lauf: Symbole. S.90

durch das Absolute gezeugt, kann im Rahmen der Theorie von Lakoff und Turner als mit dem Absoluten in einer Kind-Vater-Beziehung stehend interpretiert werden und erbt somit auch bestimmte Eigenschaften des Absoluten. So wie Heidegger in *Ursprung des Kunstwerks* festgestellt hat, hat das Sein in dem Kunstwerk seine Ankunft. Das Kunstwerk trägt deshalb die Wahrheit.

In der zweiten Strophe entsteht wieder die Metapher SCHÖPFUNG IST ZEUGUNG DURCH ZWEI LIEBENDE. Da diese Vereinigung von beiden Seiten gewollt wird, spielt die Liebe eine bedeutungsvolle Rolle, nämlich die Liebe zwischen der Seele und dem Absoluten. Dabei ist der Mann, nämlich das Absolute, der Gebende, und die Frau, nämlich das Ich, die Empfangende. Dass sich in der letzten Strophe das Ich mit dem Schöpfer identifiziert, lässt daraus schließen, dass für die Vereinigung eine Frauengestalt vonnöten ist, die Fruchtbarkeit verspricht. Diese Rolle übernimmt Demeter. Sie kommt von den Gräbern, die die Unterwelt symbolisieren, zu dem Ich. Demeters Wesen ist somit ambivalent. Sie verkörpert sowohl den Tod, als auch das Leben. Nach dem griechischen Mythos ist sie eine mächtige Mutter- und Erdgöttheit. Sie ist die göttliche Wesenheit, „die das Leben, den Lebensunterhalt gibt und der die Toten gehören (W. Burkert)“¹⁴. Die einst für Demeter veranstaltete Eleusis-Kultfeier wird nach Kloft entsprechend auch „als Begegnung mit dem eigenen Unbewußten oder als Einbindung in einen kosmischen Gesamtzusammenhang und naturhaften Kreislauf“¹⁵ gedeutet. Im Gedicht wird in Zusammenhang mit Demeter auch eine Opferszene dargestellt. Demeter kommt, um die Opfer zu empfangen. Nach der Schöpfungsarbeit geht sie wieder zurück in die Unterwelt. Mit Hilfe der Metapher DAS UNBEWUSSTE IST EIN TOTENLAND lässt sich Demeter als die Anima des Ich identifizieren. Folgerichtig ist die Schöpfung eine Vereinigung vom Absoluten und der Seele des Ich im Unbewussten.

Nach der Schöpfung geht Demeter wieder zurück in die Unterwelt, ins Unbewusste. Da geschieht etwas Sonderbares. Mit der weggehenden Demeter im Auge spürt das „Ich“ plötzlich eine große Freude. *Ein Golf aus Blau* ist entstanden. „*dir noch im Rücken,/ im Knochenbau,/ dann ein Entzücken,/ ein Golf aus Blau.*“ *Rücken* und *Knochenbau* beziehen sich auf den Körper, während *Entzücken* und *Blau* sich auf die seelischen Empfindungen beziehen. Ein Golf ist ein Einschnitt des Meeres ins Festland, eine Meeresbucht. Blau ist die Farbe des Nichts, des Himmels, des Meeres. In der Psychologie von Jung ist das Meer auch eine Metapher für das Unbewusste. Wenn das Unbewusste das Meer ist, dann ist das Festland das Bewusstsein. Der Golf stellt dann das Eindringen des Unbewussten ins Bewusstsein dar.

In dieser Hinsicht ist die Zeit für die Schöpfung auch nicht zufällig gewählt. Die Zeugung findet, wie in der zweiten Strophe dargestellt, in der Nacht statt. Die Nacht ist die Zeit der Vereinigung der Liebenden. Sie ist auch die Zeit der Dunkelheit. Die Nacht steht wie auch das Meer metaphorisch für das Unbewusste. Wie bereits im zweiten Kapitel erläutert wurde, steht der Übergang ins Unbewusste mit der Lust und dem Tod in enger Beziehung. Es beginnt mit dem Rausch. In diesem Zusammenhang sind in diesem Gedicht die beiden Wörter „trunken“ und „Sternenfieber“ zu beachten. „Trunken“ weist auf den Alkoholrausch hin und das Fieber deutet auf den sexuellen Rausch der Liebenden hin. Im Rauschzustand wird das Bewusstsein schwächer und durchlässiger. Es herrscht das Unbewusste vor und wird wie in diesem Gedicht eine

¹⁴ Hans Kloft: *Mysterienkulte der Antike. Götter Menschen Rituale*. Verlag C. H. Beck. München, 2003 S.18

¹⁵ Ebd., S.22

trunkene Flut.

Im Gedicht wird die trunkene Flut an zwei Stellen erwähnt, einmal am Anfang, einmal am Ende, und zwar mit dem gleichen Reimpaar. Dadurch wird folgendes miteinander in Verbindung gebracht: die trunkene Flut, der Traum und die Trance, das Absolute und die Seele. Nach obigen Erläuterungen findet die Vereinigung vom Absoluten und der Liebe im Unbewussten statt und Traum und Trance sind zwei Wege zum Unbewussten. In der letzten Strophe wird gesagt, dass das Ich als Schöpfer immer am Ufer der trunkenen Flut geht. Da das Ufer eine Grenze darstellt, lässt sich folgern, dass das Ich immer nah am Unbewussten ist, um die Schöpfungsarbeit zu vollenden. Interessanterweise erinnert diese Metapher DAS UNBEWUSSTE IST TRUNKENE FLUT an die Metapher DAS BEWUSSTSEIN IST EIN STROM. Aufschlussreich ist auch die Form des Gedichts, die man mit der Metapher DER KREIS IST VOLLENDUNG beschreiben kann. Denn das Gedicht beginnt mit den gleichen Reimen, mit denen es auch endet. Da das Vollendete zur Ewigkeit gehört, ist das Gedicht als ein vollendetes Kunstwerk göttlich.

Eine andere Vollendung findet sich in der Schöpfergestalt, die im Gedicht bei der Entstehung des Golfs erscheint. Sie ist *von Tränen alt, aus Not und Gebrest*. Nach der Theorie von Jung kann diese Schöpfergestalt das Selbst sein. Dieses Selbst unterscheidet sich vom Ich. Für Jung ist das Ich nur das Subjekt des Bewusstseins, das Selbst aber das Subjekt der gesamten, also auch der unbewussten Psyche eines Menschen. „In diesem Sinne wäre das Selbst eine (ideelle) Größe, die das Ich in sich begreift“¹⁶. Im Unterschied zum Ich ist das Selbst ein Archetypus. Es manifestiert sich in Träumen, Mythen und Märchen »in der Figur der übergeordneten Persönlichkeit wie König, Held, Prophet, Heiland etc...«¹⁷ Aus dieser Analyse ergibt sich, dass die identischen Reime zu Anfang und Ende des Gedichts noch eine weitere Bedeutung haben könnten. Der Kreis, den sie bilden, kann auch als Ganzheitssymbol des Selbst aufgefasst werden.

Hier muss man fragen, wie es geschehen kann, dass nach der Schöpfung des Kunstwerks das „Ich“ sein Selbst entdeckt? Eine Erklärung von Neumann kann hier eine Hilfe leisten. Er meint, dass das Schöpferische sowohl das Bewusstsein als auch das Unbewusste und deren Beziehung ergreift und wandelt. „Damit wird eine gesamte Umwandlung oder Veränderung der psychischen Situation erlangt, die wie bei jedem schöpferischen Prozeß eine Neuorientierung der subjektiven und objektiven Bezogenheit zu sich selbst und zur Umwelt darstellt. Sie hat einen starken Einfluß auf das Selbst, das im erfolgreichen Wandlungsvorgang plötzlich transparent und zuweilen auch je nach Stärke tiefgreifender Emotionen merklich wahrnehmbar zu werden vermag. Das heißt, wir erkennen das Selbst, wenn auch nicht in einer bildhaften Form, so doch als eine unbedingte Evidenz unseres eigensten Seins, das sich mit offener Wirklichkeit aufdrängt.“¹⁸

Wenn wir diese Schöpfergestalt als das Selbst des „Ich“ verstehen, wird verständlich, dass mit den nächsten Versen eigentlich die gleiche Person, die das „Ich“ repräsentiert, dargestellt wird. Dieses „Ich“ hat viel gelitten, vieles gesehen, war immer dem Ufer der trunkenen Flut nah. Dieser Idee entspricht die Metapher: DER KÜNSTLER IST DER LEIDENDE. Und dieser Leidende ist auch der Schöpfer, der unsterblich ist. Nah am

¹⁶ C.G.Jung: Psychologische Typen. Walter Verlag, Olten 1971, S.471

¹⁷ Ebd., S.513

¹⁸ Detlef-Ingo Lauf: Symbole. S.86

Ufer der trunkenen Flut kann man als nah am Unbewussten deuten. Wenn diese trunkene Flut die Seele „deckt“, wird die Seele mit in den Rauschzustand gerissen. In den letzten Zeilen beschreibt Benn die Seele als groß wie „der Fingerhut, der sommers die Berge fleckt“. Dass hier das Wort „Fingerhut“ steht, könnte daher kommen, dass sich die Endung des Wortes „ut“ mit der des Wortes „Flut“ reimt. Gleichwohl steht sie für Zartheit und Schönheit. Sie „fleckt sommers die Berge“. Das heißt, sie wächst auf dem Berg. Berg und Blumen haben somit eine Mutter-Kind-Beziehung. Die Blumen sind zart und schwach, haben aber den Berg als Mutter und Schutz. Der Berg ist wiederum „ein weltweit verbreitetes Symbol der Gottesnähe. Er erhebt sich über die alltägliche Ebene der Menschheit und reicht in die Nähe des Himmels.“¹⁹ So ist die Seele in der Nähe Gottes, des Himmels, über der sterblichen Welt der Menschheit. Entsprechendes finden wir in der ersten Strophe: die Seele weiß tiefe Dinge.

Ein weiterer Vers ist in Betracht zu ziehen: „eine Schöpfergestalt, die uns leben läßt“. Warum kann diese Schöpfergestalt uns leben lassen? Benn sagt: „Kunst ist die Arterhaltung eines Volkes, seine definitive Vererbbarkeit. ...von Novalis stammt die außerordentliche Formulierung: „Kunst als die progressive Anthropologie.“²⁰ Und Jung hat dazu geschrieben: „Der schöpferische Prozeß, soweit wir ihn überhaupt zu verfolgen vermögen, besteht in einer Belebung der im Unbewussten ruhenden ewigen Symbole der Menschheit und in ihrer Entwicklung und Ausgestaltung bis zum vollendeten künstlerischen Werk. »Wer mit Urbildern spricht, spricht wie mit tausend Stimmen, er ergreift und überwältigt. Zugleich erhebt er das, was er bezeichnet, aus dem Einmaligen und Vergänglichen in die Sphäre des immer Seienden, er erhöht das persönliche Schicksal zum Schicksal der Menschheit, und dadurch löst er auch in uns alle jene hilfreichen Kräfte, die es der Menschheit je und je ermöglicht haben, sich aus aller Fährnis zu retten und auch die längste Nacht zu überdauern...Das ist das Geheimnis der Kunstwirkung.«“²¹

Bis hier lässt sich sagen, dass das Kunstschaffen durch die Verbindung des Menschen mit dem Absoluten geschieht. Die Kunstwerke tragen daher die Wahrheit in sich und die Künstler gelangen dadurch zum Selbst. Die Metaphern, die in diesem Umfeld wirken, sind vor allem folgende:

- ✧ SCHÖPFUNG IST VEREINIGUNG VOM ABSOLUTEN UND EINEM ICH.
- ✧ SCHÖPFUNG IST ZEUGUNG DURCH ZWEI LIEBENDE MANN UND FRAU
- ✧ KÜNSTLER SIND SCHÖPFER
- ✧ KÜNSTLER SIND GELIEBTE DES ABSOLUTEN
- ✧ KUNSTWERKE SIND KINDER DER ABSOLUTEN
- ✧ KUNSTWERKE SIND TRÄGER DER WAHRHEIT
- ✧ DAS UNBEWUSSTE IST MUTTER DER KUNSTWERKE
- ✧ DAS UNBEWUSSTE IST TRUNKENE FLUT

Wie bereits festgestellt assoziieren diese Metaphern Künstler und den Ursprung der Kunstwerke mit dem Unbewussten und dem Absoluten. Diese Verbindung besteht auch im Gedicht *Der Sänger* (1925), das, vor allem dessen erste Strophe, meines Erachtens

¹⁹ Knaurs Lexikon der Symbole, S.133 Verlag Droemer Knaur, 1998

²⁰ GW. Bd.II, S.855

²¹ Jacobi: Die Psychologie von C. G. Jung. S.33

bis jetzt noch nicht richtig verstanden wird.

*Keime, Begriffsgenesen,
Broadways, Azimuth,
Turf- und Nebelwesen
Mischt der Sänger im Blut,
immer in Gestaltung,
immer dem Worte zu
nach Vergessen der Spaltung
zwischen ich und du.*

Zu dieser Strophe schreibt Anton Reininger: „Die Lexeme stehen untereinander in keiner erkennbaren semantischen Beziehung: ihr Verhältnis zueinander bestimmt sich nur negativ; sie gehören den verschiedensten Wirklichkeitsbereichen an, die einander ausschließen. Aber ihre einfache Aufzählung ist keineswegs eine außergewöhnliche Tatsache, die mit den allgemeinen Normen der deutschen Literatursprache in ein spannungsvolles Verhältnis träte, denn sie ist logisch gerechtfertigt durch die syntaktische Konstruktion. Die VP («mischt im Blut») erhält in sich die Potentialität eines solchen Verfahrens, sie verlangt mehrere Objekte, deren semantische Verträglichkeit dadurch gesichert ist.“²² Für Marco Meli zeugen die Substantive der ersten drei Zeilen des Gedichts „von der Vorliebe Benns für überraschende Assoziationen, die sich nur dank ihres euphonischen Charakters herzustellen scheinen; und doch sind sie nicht ohne Bedeutung.“²³ Seiner Meinung nach sind diese sechs Dinge verschiedene Aspekte des modernen Lebens, wie Wachstum, Evolution, Mythologie, Zivilisationskultur in Amerika. Theo Meyer sieht in diesen Versen „ein montagetechnisches Ineinanderblenden disparater Bereiche der modernen Wirklichkeit...In der montageartigen Verschränkung einer Vielfalt von Begriffen aus ursprünglich völlig heterogenen Bereichen zeigt sich eine polyperspektivische Optik, die das Einzelmotiv in einer Motivtotalität aufhebt.“²⁴ Meines Erachtens beziehen sich die zwei Substantive in der jeweiligen Zeile jedoch immer auf zwei Welten. „Keime“ sind eine Bezeichnung in der Biologie und Medizin bei Tieren und beim Menschen für das befruchtete Ei und die ersten Entwicklungsstadien des Embryos. Das Wort „Begriffsgenesen“ bedeutet die Entstehung neuer Begriffe. So treten *Keime* und *Begriffsgenesen* jeweils für die physische und geistige Welt ein. Das Wort „Broadways“ kommt zwar aus der amerikanischen Kultur, verweist jedoch im Unterschied zu „Azimuth“ auf die horizontale Richtung. Denn Azimuth ist der Winkel auf dem Horizontalkreis zwischen dem Südpunkt und dem Schnittpunkt des Vertikalkreises eines Gestirns mit dem Horizont. Es verweist auf die Bindung von der horizontalen und der vertikalen Richtung zu einem Gestirn, zum Himmel. Daraus ergeben sich zwei Symbole für zwei Bezugssysteme. Während „Broadways“ auf der Ebene der Erde bleiben, verbindet „Azimuth“ die Ebene und den Himmel. Weil der Himmel metonymisch für Gott oder die Götterwelt steht, weist das Wort „Azimuth“ auf die Verbindung mit der göttlichen Welt hin. Das Turfwesen und Nebelwesen bezieht sich jeweils auf eine Seite des Sängers. Das verrät uns vor allem das Wort „Wesen“.

²² Anton Reininger: Die Leere und das gezeichnete Ich. S.206

²³ Interpretationen: Gedichte von Gottfried Benn. Hrsg. von Harald Steinhagen. Reclam, Stuttgart 1997, S.90

²⁴ Theo Meyer: Kunstproblematik und Wortkombination bei Gottfried Benn. Böhlau Verlag, Köln Wien 1971 S.274

Beide Wörter beziehen sich auf das Eigentliche, das Kennzeichnende am Sänger. Mit „Turf“ assoziiert man vor allem die Schnelligkeit des Rennens, die Leidenschaft der Beteiligten, die Hitze, den deutlich kämpferischen Geist, während der Nebel Langsamkeit, Feuchtigkeit und Kälte, das Verhüllende und Rätselhafte, das Zurückhaltende evoziert. Insofern mischt der Sänger das Physische und das Geistige, das Irdische und das Göttliche, die Leidenschaft und die Kälte, Einfachheit und Geheimnis, Engagement und Zurückgezogenheit in seinem Blut. Während Keime, Broadways und Turfwesen zu der materiellen Welt zählen, deuten Begriff, Azimuth und Nebelwesen die geistige Welt an. Der Sänger ist *immer in Gestaltung, immer dem Wort zu*. Beide Wörter „Gestaltung“ und „Wort“ scheinen auf eine dichterische Tätigkeit zu verweisen. Allerdings ist es sinnvoll zu fragen, warum der Sänger dies *immer* tut. Die Antwort erschließt sich nicht gleich. Was man hier herauslesen kann, ist, dass für die Kunst des Sängers das Wort, das in diesem Kontext auf die Gedichte verweist, das Wichtigste ist. Allerdings kann sich der Sänger erst nach Überwinden der *Spaltung zwischen ich und du* der Gestaltung widmen. Nach Marco Meli bezieht sich die Spaltung auf das Verhältnis zwischen Ich und Welt, zwischen „prälogischem und rationalem Ich“²⁵, die die Grundlage des menschlichen Bewusstseins bilden. Das Wort „prälogisch“ betrifft das primitive, natürliche, gefühlsmäßige Denken. So ist das prälogische Ich ein primitiv denkendes Ich, das eher ins Bewusstsein gehört. Auch die Spaltung zwischen Ich und Welt führt auf das Bewusstsein zurück. Wegen des Bewusstseins entsteht die Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen Ich und Welt, was eine Spaltung zwischen dem Menschen und der Umgebung, zwischen Innen und Außen, verursacht. Allerdings darf man nicht vergessen, dass es innerhalb des Menschen eine andere Spaltung gibt, nämlich die zwischen dem Bewusstsein und dem Unbewussten, nach der Theorie von Jung dem „Ich“ und „Anima oder Animus“, in Benns Gedichten zwischen *ich* und *du*. Insofern ergibt sich aus diesen acht Zeilen, dass der Sänger sich der inneren Welt im Unbewussten hingibt, um ein Kunstwerk schaffen zu können.

„Im Bewusstsein“ impliziert bereits eine unbewusst verwendete Metapher, nämlich: DAS BEWUSSTSEIN IST EIN RAUM. Das gleiche gilt auch für das Unbewusste. Daher entsteht für beide die Metapher: DAS BEWUSSTSEIN UND DAS UNBEWUSSTE SIND ZWEI RÄUME. Um aus dem Raum des Bewusstseins in den Raum des Unbewussten zu gehen, ist eine Grenze zu überschreiten. Wenn man sich im Unbewussten befindet, verliert man sein Ich. Dieser „Ich-lose“ Zustand ist die Ekstase, nämlich das Heraustreten aus dem Ich, nach Benn „Ich-Zerfall“. Im Essay *Zur Problematik des Dichterischen* schreibt Benn, dass es „nur einen Durchbruchversuch“ gibt: „Die Schwellungen, die phallischen und die zentralen.“²⁶ Ähnlich wie diese Schwellungen finden sich noch Wörter wie „Wallungen“, „Hyperämie“, „Kongestion“ usw. in Benns Werken. Einmal spricht Benn noch von einer „Wallungstheorie“. Er beschreibt diese Theorie auch als „eine Lehre durch die Welt, uralt“, und „in Indien sehr zu Hause“. Als Beispiel nennt er Yoga. All das bedeutet, dass man durch körperliche Veränderungen ins Unbewusstsein übergeht, wo die Schöpfung stattfindet. So sagt Benn: „...der Schwellungscharakter der Schöpfung ist evident, in den Fluten, in den Phallen, in der Ekstase, im Produktiven wird es aufgenommen vom lyrischen Ich“.²⁷ In mehreren Gedichten von Benn wird dieser Zustand mit Hilfe von

²⁵ Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn, S.91

²⁶ GW. Bd.II, S.644

²⁷ GW. Bd.III, S.1912

verschiedenen Drogen herbeigeführt. Im Gedicht *Der Sänger* wird zum Beispiel geschrieben, dass nach Einnahme von Koffein *fahle Hyperämien* entstehen. Weiter wird die Hyperämie auch mit der Kunst verbunden. Das Unbewusste wird dementsprechend als „die hyperämischen Reiche“²⁸ betrachtet.

*Ihnen ein Lied zur Feier,
kunstverkündender Mann,
wie sieht meine Leier
Ihre Wände an:
die hyperämischen Reiche,
Palmen und Muschelmeer,
Vorwelten, wallungsweiche,
strömen die Bilder her.*

Diese hyperämischen Reiche sind das Meer und die Vorwelten, aus denen die Bilder, die der Künstler braucht, entstehen. Daraus ergeben sich die Metaphern:

- ✧ DAS UNBEWUSSTE SIND DIE HYPERÄMISCHEN REICHE
- ✧ DAS UNBEWUSSTE IST DAS MEER
- ✧ IM UNBEWUSSTEN SIND VORWELTEN
- ✧ DAS MUSCHELMEER IST URSPRUNG DER BILDER

Da die Muschel eine uralte Tierart und in Bennis Gedichten eine Metapher für den Künstler ist und Künstler Schöpfer sind, verbindet das Wort „Muschel“ die uralte Welt, wo sich alles noch am Beginn der Entwicklung befindet, mit dem Künstler. Die Kunstwerke sind dann Produkte dieser Urwelt. Daher werden die folgenden Metaphern auf eine andere Weise bestätigt:

- ✧ GEDICHTE SIND PFORTEN IN DIE ERINNERUNG AN DAS URGESCHEHEN
- ✧ GEDICHTE SIND PFORTEN IN DEN ANBEGINN

So bringt der Rausch das Unbewusste und das Dichten in Verbindung. Daher muss der Sänger erst die Spaltung zwischen Ich und Du vergessen, um sich dem Wort zuzuwenden. Selbst das Wort ist traumbeladen, und der Hades ist der Mutterhort des Wortes, da Hades eine Metapher für das Unbewusste ist. Ferner empfängt das Ich im Gedicht *Trunkene Flut* die Saat des allgemeinen Kunstwerks im Liebesfieber, im trunkenen Zustand. In Bezug auf diese empfangenen Bilder schreibt Benn: „Ein wundervoller Satz aus einem Roman von Thornton Wilder kennzeichnet die Lage: ‚Wir kommen aus einer Welt, in der wir unglaubliche Maßstäbe der Vollkommenheit gekannt haben und erinnern uns undeutlich der Schönheiten, die wir nie festzuhalten vermochten, und kehren wieder in jene Welt zurück.‘ Deutlich neigt sich Platon herüber: endogene Bilder sind die letzte uns gebliebene Erfahrbarkeit des Glücks“.²⁹ Daher ist es verständlich, dass in Bennis Gedichten immer wieder von Rausch und Trance gesprochen wird. In diesem Sinne wäre die Feststellung von Oskar Sahlberg meines Erachtens fehl am Platz, wenn er sagt: Im Innersten war er (Benn) ein archaischer

²⁸ G. Benn: Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1982, S.213

²⁹ GW. Bd. II, S.905

Priester, der die Botschaft der Ekstase verbreiten wollte.“³⁰ Ekstase bedeutet für Benn eine wichtige Voraussetzung für eine künstlerische Schöpfungsarbeit, die gleichzeitig unglaubliches Glück mitbringt. Das Ich in seinen Gedichten kann sich entweder absichtlich in diesen Zustand versetzen oder es wird dazu gebracht, durch eine Melodie, durch den Duft der Blumen, oder auch durch Koffein. Koffein steht bei Benn als Symbol für verschiedene Betäubungsmittel, die in seinen Gedichten den Künstler zum schöpferischen Prozess führen können. Nach Benn ist das Koffein ein chemischer Stoff mit „Gehirnwirkung“. Er ist eine Art „Verwandler des Bewusstseins“.³¹ Durch das Dämmern des Bewusstseins geht man „zu Wurzel, Kalk und Stein.“³² Das durch den Rausch verursachte Eintauchen ins Unbewusste bringt „eine Wirklichkeit rein aus Gehirnrinde“³³ hervor. „Das Ich zerfällt“³⁴, „ein Allgefühl“³⁵ entsteht. Die Schöpfung kann beginnen.

Allerdings lässt sich in Benns Gedichten noch eine andere Seite des Kunstschaffens entdecken. Während im Gedicht *Trunkene Flut* der Schöpfungsprozess nach der Vereinigung mit dem Absoluten bereits vorüber ist, wird in anderen Gedichten später bei klarem Verstand eine handwerkliche Arbeit durchgeführt. Im Gedicht *Der junge Hebbel* kommt bereits das Wort „Stirn“ vor. Die Stirn ist, wie bereits erwähnt, eine Metonymie für das Gehirn, für das Denken. Das Denken ist eine Funktion des Bewusstseins. Auch im *Gedicht* scheint das Dichten zunächst eine reine Handarbeit zu sein, denn es heißt dort: *und klopfst das Silber in die Fuge*. Die vorige Zeile jedoch: *auch sonntags meißelst du dich ein* deutet auf etwas anderes. Dem Titel nach geht es hier um das Schreiben von Gedichten, wobei der Dichter sich selbst ins Gedicht einmeißelt. Der Dichter wird somit selbst ein Teil des Werks. Er hinterlässt seine Spuren im Werk, und tat dies bewusst. Diesbezüglich nennt Benn in *Probleme der Lyrik* Valéry als Vorbild, „bei dem die Gleichzeitigkeit der dichterischen mit der introspektiv-kritischen Tätigkeit an die Grenze gelangt, wo sich beide durchdringen.“³⁶ In diesem Sinne kann das Bewusstsein beim Schaffensprozess in der Kunst auch eine wichtige Rolle spielen. Zusammen mit dem Unbewussten bildet es zwei sich ergänzende Gegensätze. C. G. Jung meint, dass der schöpferische Prozeß aus zwei wichtigen Schritten besteht: Erstens sollten die im Unbewussten ruhenden ewigen Symbole der Menschheit belebt und zweitens zum vollendeten künstlerischen Werk entwickelt und ausgestaltet werden. Im Essay *Dorische Welt III* schreibt Benn, dass „zwischen Rausch und Kunst Sparta“ treten muss, „Apollo, die große züchtende Kraft“³⁷. In dem Artikel *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* schreibt er:

„Form und Zucht steigt als Forderung von ganz besonderer Wucht aus jenem triebhaften, gewalttätigen und rauschhaften Sein, das in uns lag und das wir auslebten, in die Gegenwart

³⁰ Oskar Sahlberg: Gottfried Benns Ekstasen in: Gottfried Benn zum 100. Geburtstag: Vorträge zu Werk u. Persönlichkeit / von Medizinerin u. Philologen in der Staats- u. Universitätsbibliothek Hamburg Cal von Ossietzki. Hrsg. von W. Müller-Jensen... Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1988 S.133

³¹ GW. Bd.II, S.894

³² Ebd. S.896

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd. S.897

³⁶ Bd.II, S.1060

³⁷ Bd.II, S.849

auf. Gerade der Expressionist erfuh die tiefe sachliche Notwendigkeit, die die Handhabung der Kunst erfordert, ihr handwerkliches Ethos, die Moral der Form. Zucht will er, da er der Zersprengteste war; und keiner von ihnen, ob Maler, Musiker, Dichter, wird den Schluß jener Mythe anders wünschen, als dass Dionysos endet und ruht zu Füßen des klaren delphischen Gottes.“³⁸

Ein gutes Beispiel für seine Bemühungen um ein vollkommenes Gedicht ist das Gedicht *Welle der Nacht* (1940). Es besteht aus zwei Strophen, deren Entstehungszeiten zwanzig Jahre auseinander liegen, „...ich hatte die erste Strophe, sie gefiel mir, aber ich fand keine zweite, endlich dann, nach zwei Jahrzehnten des Versuchens, Übens, Prüfens und Verwerfens, gelang mir die zweite“.³⁹ Man könnte sagen, dass dieses Gedicht, auf jeden Fall die zweite Strophe, ein reines Produkt des Bewusstseins ist. Das stellt sicher einen klaren Widerspruch zu seiner Hyperämie-Theorie dar. Allerdings lässt sich eine gute Erklärung bei Julian Jaynes finden. Nach ihm könnten die frühen Menschen Verse von Musen direkt bekommen. Als die Beziehung der Menschen zu Göttern immer lockerer, mussten sich die Dichter in ekstatische Besessenheit versetzen können, um Gedichte zu schreiben. Als schließlich das Dichterwort im gleichstimmigen Musengesang nicht mehr unmittelbar gegeben wurde, war nur noch die Form des Gedichts übrig. „In mühseliger Nachahmung der alten göttlichen Redeweise werden Dichtungen jetzt von Menschen mit Bewußtsein aufgeschrieben und redigiert und korrigiert und neu geschrieben...“⁴⁰ Dass man sich endlich mit dem Geschriebenen zufrieden geben kann, zeigt andererseits, dass man eine Erwartung in sich hegt, die am Ende doch erfüllt wird. „Das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat“, der Autor „weiß nur seinen Text noch nicht. Das Gedicht kann gar nicht anders lauten, als es eben lautet, wenn es fertig ist. Sie wissen ganz genau, wann es fertig ist, das kann natürlich lange dauern, wochenlang, jahrelang, aber bevor es nicht fertig ist, geben Sie es nicht aus der Hand.“⁴¹ In diesem Fall hat das Suchen nach dem fertigen Gedicht bei Benn lange Jahre gedauert, allerdings hat es sich erwiesen, dass sich diese Bemühungen gelohnt haben.

3.3. Erschließung des Gedichts *Welle der Nacht* durch Metaphern in Bezug auf Kunst im Schatten Gottes

Für viele ist *Welle der Nacht* ein Rätsel. Manche Kritiker meinen, dass dieses Gedicht ein Produkt der absoluten Kunst sei, der „Wortkunst des Absoluten“.⁴² Für sie bedeutet das, dass alles, was der Dichter in diesem Gedicht niedergeschrieben hat, nichts zu tun hat mit der Welt außerhalb der autonomen Kunst. Nach Ulrich Meister ist das Gedicht „die extreme Möglichkeit des bildhaften absoluten Objektgedichts“⁴³, weil es sich nicht um „reflexive oder programmatische Aussage“ des Ich handelt. „Das absolute Gedicht begnügt sich mit der Definition des neuen Subjekts. Die Einsicht in das, was von

³⁸ GW. BIII, S.1845

³⁹ GW. Bd.II, S.1060

⁴⁰ Jaynes, S.455

⁴¹ GW, Bd.II, S.1070

⁴² GW, Bd.II, S.890

⁴³ Ulrich Meister: Sprache und lyrisches Ich. Zur Phänomenologie des Dichterischen bei Gottfried Benn. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1983, S.120

diesem Subjekt zu sagen wäre, nämlich das 'Unsagbare', ist das Absolute. Seine Phänomenologie erschöpft sich in Wissen und Schweigen: '(...) du (...) weißt das Sein und schweigst'⁴⁴. Das ist die nihilistische und künstlerische Konsequenz in der Dichtung des Absoluten.⁴⁵ 1951 spricht Benn in seiner Rede *Probleme der Lyrik* wieder über das absolute Gedicht: „...das absolute Gedicht, das Gedicht ohne Glauben, das Gedicht ohne Hoffnung, das Gedicht an niemanden gerichtet, das Gedicht aus Worten, die Sie faszinierend montieren.“⁴⁶ Für Moritz Schramm bedeutet dies, dass „sich das absolute Gedicht von jedem Referenzwert, jeder Intentionalität und jeder kommunikativen Funktion gelöst“⁴⁷ hat. Mit ausführlichen Belegungen kommt Schramm schließlich zu der Schlussfolgerung, dass *Welle der Nacht* kein absolutes Gedicht sei, weil „eine inhaltsleere, absolute Dichtung“⁴⁸ nicht vorliege. Meines Erachtens ist die absolute Dichtung nicht der Inbegriff einer inhaltsleeren Dichtung, sondern die Dichtung, die dem Absoluten entspringt. Obwohl Benn in seinen Prosawerken immer wieder sagt: „Gott ist Form“⁴⁹, „Alle Ewigkeit will Kunst. Die absolute Kunst, die Form“⁵⁰, muss er doch zugeben, dass es keine isolierte Form gibt.

„Form, isoliert, ist ein schwieriger Begriff. Aber die Form ist ja das Gedicht. Die Inhalte eines Gedichtes, sagen wir Trauer, panisches Gefühl, finale Strömungen, die hat ja jeder, das ist der menschliche Bestand, sein Besitz in mehr oder weniger vielfältigem und sublimem Ausmaß, aber Lyrik wird dann daraus nur, wenn es in eine Form gerät, die diesen Inhalt autochthon macht, ihn trägt, aus ihm mit Worten Faszination macht. Eine isolierte Form, eine Form an sich, gibt es ja gar nicht. Sie ist das Sein, der existenzielle Auftrag des Künstlers, sein Ziel. In diesem Sinne ist wohl auch der Satz von Staiger aufzufassen: Form ist der höchste Inhalt.“⁵¹

Anhand der Metaphern, die oben dargelegt wurden, lässt sich feststellen, dass ein Gedicht als wahres Kunstwerk einen tiefen Sinn in sich birgt. Es bringt uns die Aufhellung in der Dunkelheit, es gibt uns das Wissen. Denn

- ✧ KUNSTWERKE SIND KINDER DES ABSOLUTEN
- ✧ KUNSTWERKE SIND TRÄGER DER WAHRHEIT

Daher ist es verständlich, dass die Menschen kunstbedürftig sind. „Bild, Vers, Flötenlied“, wie Benn die Künste immer wieder zusammen genannt hat, gehören zum Menschenleben, einschließlich Geburt und Tod. Im *Saal der kreißenden Frauen* (1912) wird zum Beispiel die Geburt eines Kindes von einem Chor begleitet: „Aus elf Betten mit Tränen und Blut/ Grüßt es ein Wimmern als Salut./ Nur aus zwei Augen bricht ein Chor/ von Jubilaten zum Himmel empor.“

Auch der Tod wird bei Benn oft mit Musik in Verbindung gesetzt. Als Beispiel soll

⁴⁴ Gottfried Benn: Gedichte. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1982, S.411

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ GW. Bd. II, S.1088

⁴⁷ Zeitschrift für Deutsche Philologie. Band 2001, S.571-589; hier S: 571

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ GW. Bd.III, S.2031

⁵⁰ GW. Bd.II, S.856

⁵¹ GW. Bd.II, S.1071-1072

hier das erste Gedicht aus dem Zyklus *Betäubung* (1925) angeführt werden.

*es stehen Krüge, Tische
vor Schatten, traumgewillt,
Schlafdorn und Mohnkelch, frische,
daraus das Weiße quillt
der Lippe zu -: die Grenze,
an der die Flöte klingt,
eröffnet ihre Kränze
und Wein und Asche sinkt.*

In dieser Strophe wird eine Szene geschildert, in der man sich durch Einnahme der Betäubungsmittel Schlafdorn und Mohn auf den Todesweg begibt. Die beschriebene Grenze ist der Übergang zum Totenreich und Asche steht metaphorisch für den toten Menschen. Auch hier wird der Übergangsbereich mit Musik identifiziert. Es ist *die Grenze, an der die Flöte klingt*.

Die besondere Bedeutung der Kunstwerke für den Menschen erklärt sich an seinem Ursprung. Ein Kunstwerk kommt aus dem Absoluten, dem Nichts, aus dem alles Leben entstammt und wohin das Leben wieder zurückgeht. So hat die Kunst auf den Menschen eine besondere Wirkung. Am Beispiel der Dichtung hat Benn 1955 in dem Essay *Soll die Dichtung das Leben bessern* diese Wirkung dargestellt: „Sie hebt die Zeit und die Geschichte auf, ihre Wirkung geht auf die Gene, die Erbmasse, die Substanz – ein langer innerer Weg.“⁵² Das heißt, dass ein Gedicht, obwohl es als ein Werk der reinen Kunst an niemanden gerichtet ist, dennoch eine Wirkung auf die Menschen hat, die es wahrnehmen. Das Wort „aufheben“ bedeutet einerseits, etwas nicht mehr bestehen lassen, andererseits aber etwas aufbewahren. Deshalb ist Benns Wort so zu verstehen, dass die Dichtung uns aus der Zeit nimmt. Und wenn wir außerhalb der Zeit stehen, sind wir im ewigen „Nun“, wie Meister Eckhart formuliert hat, und in diesem „Nun“ ist all die Zeit aufbewahrt, denn „in der Ewigkeit gibt es kein Gestern noch Morgen, da gibt es nur ein gegenwärtiges Nun.“⁵³ In dieser Hinsicht haben wir alle die Möglichkeit, mittels der Dichtung zeitweise in die Ewigkeit zu gelangen. Die Ewigkeit tritt uns auch ihrerseits mit Bildern entgegen, so wie im folgenden Gedicht:

Welle der Nacht

*Welle der Nacht -, Meerwidder und Delphine
mit Hyacinthos leichtbewegter Last,
die Lorbeerrosen und die Travertine
weh'n um den leeren istrischen Palast,*

*Welle der Nacht -, zwei Muscheln miterkoren,
die Fluten strömen sie, die Felsen her,
dann Diadem und Purpur mitverloren,
die weiße Perle rollt zurück ins Meer.*

⁵² GW. Bd. II, S.1157

⁵³ D.T.Suzuki: Der westliche und der östliche Weg. Weltperspektiven. Ullstein. Frankfurt am Main 1974, S.56

Edgar Lohner betrachtet das Gedicht als Beispiel für Benns absolute Gedichte. Ihm zustimmend stellt Hunter G. Hannum fest, dass dieses Gedicht wie Musik eine sehr direkte Wirkung habe.⁵⁴

Laut Schramm haben erst gegen Ende der 60er Jahre einige Forscher versucht, dieses Gedicht nicht mehr als Beispiel für eine absolute Dichtung zu lesen, deren Elemente vor allem durch klangassoziative Bezüge miteinander verknüpft sind.⁵⁵ Hanspeter Brode beispielsweise meint, „dass hinter der ausdrucksorientierten Oberfläche sehr konkrete rationale Tiefenstrukturen existieren“.⁵⁶ Anfang dieses Jahrhunderts hat Schramm einen Beitrag zur weiteren Forschung dieses Gedichts geleistet, indem er über einzelne Motive und intertextuellen Bezüge eine „begrifflich fassbare Inhaltsebene“⁵⁷ erschloss. Dadurch widersprach er Anton Reiningers Annahme von 1989, die einzelnen Motive in dem Gedicht seien „logisch nicht explizit miteinander verbunden“⁵⁸. Für Schramm geht es in der ersten Strophe des Gedichts um die Schöpfung der Kunst aus dem Unaufhörlichen, während in der zweiten Strophe Aufstieg und Untergang eines Kulturkreises thematisiert sind. Nach meiner Auffassung hat dieses Gedicht aus der Perspektive der Metapher mehrere Schichten. Weil die Welle eine Metonymie des Meeres ist, impliziert der Titel folgende Metaphern:

- ❖ DIE NACHT IST DAS NICHTS
- ❖ DIE NACHT IST DAS TOTENREICH
- ❖ DAS MEER IST DAS TOTENREICH
- ❖ DAS MEER IST DIE EWIGKEIT
- ❖ DAS UNBEWUSSTE IST EIN TOTENLAND
- ❖ DAS MEER IST DAS UNBEWUSSTE
- ❖ LICHT IST LEBEN
- ❖ DUNKELHEIT IST TOD
- ❖ INS UNBEWUESSTE GEHEN IST STERBEN

Für die metaphorischen Implikationen spielt die Nacht eine sehr wichtige Rolle, denn die Nacht ist eine Metapher für das Nichts und das Unbewusste, und das Meer ist in diesem Gedicht eine Metapher für die Nacht. Aus diesen Metaphern ergeben sich drei Schichten, die durch traumhafte Bilder verbunden sind:

- das Meer (der Ort, wo sich alles im Gedicht abspielt)
- die Ewigkeit (durch die Nacht und das Meer evoziert)
- das Unbewusste (durch Nacht und Meer metaphorisch identifiziert)

Obwohl beide Strophen in einem Abstand von zwanzig Jahren entstanden sind, werden sie durch eine innere Logik und die äußerliche Form vereint. Das Wort „Welle“ kommt außer im Titel noch zweimal vor, immer am Anfang einer Strophe. Beide Strophen sind

⁵⁴ Vgl. Denken in Widersprüchen, S.297

⁵⁵ Zeitschrift für Deutsche Philologie. Band 2001, S.571-589; hier S.573

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd., zitiert nach Schramm, S.573

durch Komma verbunden, wie Wellen, die wieder und wieder hochschlagen, um wieder zu sinken. Es liegt nah, dass die Wellen eine Image Metapher für den Aufstieg bzw. den Untergang darstellen. Wenn die Welle der ersten Strophe untergeht, geht die Welle der zweiten Strophe auf. Auch die Reime spielen hier eine wichtige Rolle. In beiden Strophen wechselt sich das Reimschema abab und cdcd wellenartig ab. Diese Wellen sind zwar gleichmäßig, jedoch verschieden. Am Versanfang steht hinter „Welle der Nacht“ zudem ein Bindestrich, der jeweils eine nachdenkliche Pause einführt, die eine Spannung schafft und die Erwartungen weckt. Gleichzeitig ist der Bindestrich auch ein Weg, der uns in eine unbekannte Welt führt. Langsam und unwiderruflich erscheinen uns Bilder aus den vergangenen Welten: von den Wellen der Nacht herübergebracht.

Das erste Bild: *Meerwidder und Delphine mit Hyacinthos leichtbewegter Last.*

Das zweite Bild: *die Lorbeerrosen und die Travertine weh'n um den leeren istrischen Palast.*

Ausführlich stellt Schramm fest, dass sowohl Meerwidder und Delphine als auch Hyacinthos, Lorbeerrosen und die Travertine als Anspielungen auf die Kunst zu deuten sind, denn er glaubt, dass Hyacinthos in der Antike sowohl für Vergänglichkeit als auch für Kunst steht. Dessen „leichtbewegtes“ Reiten auf den Wellen des Meeres paraphrasiert Schramm als Kunst, die „in einer spielerischen Bewegung“⁵⁹ hervortritt. Ferner findet er einen Beleg für Meerwidder und Delphinen als Reittiere knabenhafter Gestalten auf Sarkophagreliefs des 2. und 3. Jahrhunderts, was ihm einen Beweis liefert, dass es hier um eine Beziehung der Kunst auf den Tod geht. Meerwidder und Delphine stehen somit als Symbol für die Kunst. Schramm denkt das Wort „Lorbeerrosen“ als zwei voneinander getrennte Wörter. Beide beziehen sich auf die Kunst. Auch Travertine sind ein bevorzugtes Werk- und Dekorationsgestein, welche „für das Ausprägen von Kunst stehen“⁶⁰. Insofern hat Schramm, anders als Leroy, der hier eine „dicht gedrängte Überschau über die Weltgeschichte“⁶¹ sieht, in diesen vier Zeilen das Ausprägen und das Vergehen von künstlerischen Produkten aus dem „Unaufhörlichen“ herausgelesen, „was auch auf den Aufstieg und die Vergänglichkeit einer Kultur, nämlich in diesem Fall der Antike verweist“⁶². Meiner Meinung nach ist dabei die metaphorische Bedeutung des leeren istrischen Palastes noch nicht ausreichend beachtet. Schramm hat zwar angemerkt, dass damit der römische Kaiser Diokletian in Split thematisiert wird, der, nachdem er im Jahr 305 wegen einer schweren Krankheit abdanken musste, das Ende seines Lebens zurückgezogen in seinem Palast verbrachte, wo er tatenlos den endgültigen Sieg des Christentums durch Konstantin beobachten musste⁶³, aber für ihn steht dies nur für das Ende der Antike. Meines Erachtens ist der Untergang der Antike gleichzeitig ein Untergang der alten Götterwelt, die mit Menschen eng verbunden waren. Allein Hyacinthos ist bereits ein gutes Beispiel dafür. Hyacinthos ist nach dem griechischen Mythos ein schöner Jüngling aus Sparta, den Apoll liebte und später durch einen unglücklichen (von dem eifersüchtigen Zephir gelenkten) Diskuswurf tötete. Aus

⁵⁹ Vgl. Zeitschrift für Deutsche Philologie. Band 2001, S.577

⁶⁰ Ebd. S.579

⁶¹ Ebd., zitiert nach Schramm, S.581

⁶² Ebd.

⁶³ Siehe Schramm, S.580

seinem Blut entspross die nach ihm benannte Blume »Hyazinthe«⁶⁴. Erhard Kaufmann meint, dass dieser Junge im apollinischen Kreis als Reiter auf dem Delphin oder als zweiter Apollon bekannt ist⁶⁵. Das Fabeltier Meerwidder taucht auch früher in Goethes *Faust II* auf, als "fabelhafte Meerwesen, auf denen Psylen und Marsen, ebenso fabelhafte Völker, im großen Prunkzug der klassischen Walpurgisnacht reiten"⁶⁶. Delphine hängen in antiken Mythen eng mit Apoll (griechisch **Apollon**, lateinisch **Apollo**), Poseidon, Aphrodite (Venus) zusammen und in der kretisch-mykenischen Kultur galt der weiße Delphin⁶⁷ als gottähnlich. Als Seelenführer trägt er Verstorbene auf seinem Rücken. So sind Meerwidder, Delphine und Hyacinthos Symbole der Götter in den antiken Mythen, aber auch Symbole der mythischen Welt, die inzwischen als versunken und verschwunden betrachtet wird.

Die Lorbeerrosen sind Oleander, ein blühender Strauch am Mittelmeer, und der Travertin ist ein Kalkstein, der als Dekoration Verwendung fand. Beides sind Symbole für ein schönes, genussvolles Leben. Das Wort *wehen* deutet hingegen an, dass beide flüchtig sind und alles Schöne mit dem Wind vergeht. So entsteht eine Image-Metapher: Das Wehen der schönen Blumen und des Schmucks deutet auf Verfall und Vergänglichkeit des schönen weltlichen Lebens hin. Das Wort *leer* verstärkt diese Stimmung. Durch das Reimpaar „Last“ und „Palast“ wird dieser Verfall mit dem Untergang der Götterwelt verbunden. Zusammen mit dem Verschwinden der Götter geht das ruhmreiche Leben des Kaisers zu Ende. Der Verfall des Palastes wird dadurch zu einer Image Metapher für den Untergang der Antike. Das Wort „wehen“ und „leichtbewegtes“ geben beiden Bildern eine leichte Bewegung. Es ist ein Bild der Rückkehr ins Nichts.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass diese Strophe mit Trauer beladen ist, nicht nur wegen des Untergangs der Antike, sondern auch wegen des Verlustes der Götterwelt.

Das dritte Bild: *zwei Muscheln miterkoren,/ die Fluten strömen sie, die Felsen her,*
Das vierte Bild: *dann Diadem und Purpur mitverloren,/ die weiße Perle rollt zurück ins Meer.*

Diese Bilder stellen zwei gegensätzliche Bewegungen dar, die eine vom Meer aus, die andere hin zum Meer. Es ist deutlich zu sehen, dass die Nacht mehr gibt als sie zurücknimmt. Das Geben wird durch zwei Verben evoziert: *miterkoren* und *hinströmen*. Die Vorsilbe *mit* zeigt uns, dass außer diesen zwei Muscheln noch etwas anderes erkoren wurde. Oder sagen wir, dass diese zwei Muscheln eigentlich nicht das Wichtigste sind, was aus dem Meer kommt, und dass sie nur eine Wesensart dessen sind, was aus dem Meer geschickt wird. Dass es sich hier um zwei Muscheln handelt, dazu gibt es kaum eine überzeugende Erklärung in der Forschungsliteratur. Schramm meinte, dass sich die „zwei“ auf „Diadem und Purpur“ beziehen könnte. Es handele sich dabei um zwei Arten von Muscheln, denn Diadem stelle seiner Meinung nach eine spätere Entwicklungsstufe als die Perlen dar und Purpur sei auch eine Anspielung auf die Purpurschnecke. Nach meinem Verständnis erinnert das Wort „zwei“ an Noah, der auf

⁶⁴ Brockhaus, 2005

⁶⁵ Zeitschrift für deutsche Sprache Band 20, 1964, S.141-177; hier S.161

⁶⁶ Adelheid Petruschke: Stundenblätter. Lyrik von der Klassik bis zur Moderne. Klett Verlag, Stuttgart 1984, S.89

⁶⁷ Herder-Lexikon: Symbole, Freiburg 1978

Befehl Gottes jeweils ein Paar von einer Tierart mit in die Arche nahm, wo sie die Sintflut überlebten. Nach dieser Annahme sollten die zwei Muscheln auch ein Paar sein. Bei dieser Auswahl spielt das Meer eine aktive Rolle. Da diese zwei Muscheln überhaupt erwähnt werden, müssen sie eine bestimmte symbolische Bedeutung tragen, die sie trotz ihrer Einfachheit so nennenswert macht. Im Lexikon der Symbole steht: Die Muschel „als Wasserwesen verbindet die Sexualsymbolik mit dem Begriff von Zeugung und Fruchtbarkeit“⁶⁸. Da die Perle in der Muschel entsteht, haben beide eine Mutter-Kind-Beziehung. Und die lange Qual der Muschel, die eine Perle auf die Welt bringt, erinnert an die Qual des Künstlers, der Kunstwerke schafft. Als Beweise können folgende Metaphern, die oben erarbeitet wurden, angeführt werden:

- ✧ GEDICHTE SIND DAS SELBSTGESPRÄCH DES LEIDES UND DER NACHT
- ✧ GEDICHTE SIND ORT DES LEIDENS DER MENSCHEN
- ✧ DER KÜNSTLER IST DER LEIDENDE
- ✧ DER KÜNSTLER IST DER SCHÖPFER

Nach dem Image-Schema Muschel-Qual-Perle ergeben sich die Metaphern: EIN KUNSTWERK IST DIE PERLE; KÜNSTLER SIND MUSCHELN; DICHTEN IST LEIDEN; KUNSTWERKE SIND ERGEBNISSE DER QUAL. Allerdings steht die Muschel durch die Symbolik der Perle auch als Symbol für Maria: „Der göttliche Blitz aus dem Himmel ist in die ganz reine Muschel, die Gottesgebärerin Maria, eingegangen, und eine überaus kostbare Perle ist aus ihr entstanden, wie geschrieben steht: Sie hat die Perle, Christus, aus dem göttlichen Blitz geboren« (Zitat nach Johannes Damascenus, geb. 675 n. Chr.).⁶⁹ Daraus lässt sich ersehen, dass die weiße Perle im Gedicht eine Metapher für das göttliche Kind sein kann. Wichtig ist auch, dass sie weiß ist. Die Farbe Weiß hat in der Symbolik eine Sonderstellung inne. „Es ist Ausdruck des Absoluten“⁷⁰ und „als Abglanz des göttlichen Lichts“ ist es „Verklärungsfarbe und Auferstehungsfarbe (Matthäus 17,2; 28,3)“⁷¹. Insofern überkreuzen sich in der Perle Kunst und Religion. Beide haben ihren Ursprung in der Ewigkeit. Im Bild rollt „die weiße Perle“ zurück ins Meer. Ihr Rollen zeigt eine von selbst gehende Fortbewegung, und man weiß nicht, wer oder was den Antrieb gegeben hat. Allerdings ist ihr Ziel das Meer, das metaphorisch für die Ewigkeit steht.

Und die Felsen, die sind von Fluten hergeströmt. Hier spielen die Felsen eine passive Rolle. Wozu sind sie hergeschickt? Nach der Bibel sind Felsen das Material, aus dem das Volk geschaffen wird, so steht in Jesaja 51,1: »der Fels, aus dem das Volk gehauen wurde«⁷². Nach diesem Ausdruck haben Felsen und Völker eine Mutter-Kinder-Beziehung. Die Völker haben dann bestimmte Eigenschaften vom Felsen geerbt. Ihre Wurzeln liegen im Meer, im Nichts und jeder Mensch hat dadurch eine Verbindung mit dem Nichts. Doch die Menschen stehen fest im Leben, auf dem Boden des Lebens. Außerdem sind Felsen stark und mächtig. Für Menschen existieren sie ewig. Sie stehen am Meer und bilden eine Grenze zwischen dem Meer und dem Land. Andererseits stellt diese Grenze auch eine Verbindung von Land und Meer dar. Im

⁶⁸ Knaurs Lexikon der Symbole, S. 718

⁶⁹ Ebd., S. 810

⁷⁰ Ingrid Riedel: Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie. Kreuz Verlag Stuttgart 1983, S.179

⁷¹ Ebd. S.181

⁷² Knaurs Lexikon der Symbole, S. 23

Zusammenhang mit dem Christentum könnten die Felsen eine Metapher für die Religion sein, die den Menschen Rückhalt bietet und die Verbindung mit der Ewigkeit schafft. Das Wort „herströmen“ deutet an, dass diese Szene vom Land aus wahrgenommen wird. Man sieht sie zu sich kommen, wie ein Wunder.

Ferner ist zu bemerken, dass „*Diadem und Purpur*“ mit „*verloren*“ verbunden sind. Purpur ist eine Farbe, die Menschen aus den Purpurschnecken herstellen. Im Römerreich war die Herstellung von Purpur Staatsmonopol. Das Diadem ist ein altes Herrschafts- und Hoheitszeichen. Beide symbolisieren zusammen Macht und Reichtum. Das Wort „verloren“ deutet auf eine Hilflosigkeit hin. Eigentlich wollte die Nacht die beide nicht hergeben, aber sie konnte es nicht verhindern, dass sie von den Menschen weggenommen wurden. Auf die ganze Strophe zurückblickend lässt sich feststellen, dass es hier um ein Geheimnis geht. Das Wort „miterkoren“ verrät uns, dass der Agierende fehlt. Wer hat das getan? Und wozu? Und mit dem Wort „mitverloren“ wird darauf hingewiesen, dass dem Meer die Rolle des Besitzers zugeschrieben wird, wodurch es personifiziert wird. Das Reimpaar „miterkoren“ und „mitverloren“ erlaubt die Assoziation, dass es auch das Meer ist, das die Muscheln ausgewählt hat. Mit der Hilfe der Metapher DAS MEER IST DIE EWIGKEIT lässt sich folgern, dass alles, was in diesen Bildern geschieht, von Gott gewollt ist.

Nach dieser Analyse ergibt sich aus diesen zwei Strophen eine Abwechslungsgeschichte der Religionen in der menschlichen Geschichte. Es erinnert uns an die Welt, in der Götter und Menschen noch zusammen lebten, an die Sintflut, nach der die Menschheit sich mit Gott versöhnt hatte. Die Völker sind dann von Gott auf die Welt gesetzt. Jesus ist geboren und wieder zum Gottvater gegangen, während die normalen Menschen um Reichtum und Macht kämpfen, die vergänglich sind.

Sicher können wir auch diese Bilder noch auf einer anderen Ebene interpretieren. Denn die Nacht und das Meer können Metaphern für das Nichts sein. Sie können aber auch Metaphern für das Unbewusste sein. Während das Meer eher die Räumlichkeit des Unbewussten evoziert, bringt die Nacht die Dunkelheit, die Ungewissheit des Unbewussten zum Ausdruck. Aus dem Unbewussten steigen Bilder auf, die symbolmächtig sind. Nach der Theorie von Jung ist der Inhalt solcher Bilder zum größten Teil bewusstseinstranzendent, so dass wir ihn rational nicht voll erfassen können. Denn „ein echtes Symbol kann nie restlos gedeutet werden. Seinen rationalen Anteil können wir dem Bewusstsein erschließen, seinen irrationalen uns nur »zu Gemüte führen«.“⁷³ Daher können sich die Bilder in diesem Gedicht im Unbewussten zeigen. Die Vergangenheit ist durch sie wieder hochgekommen, es sind die Erinnerungen an das Frühe, an den Anbeginn. Obwohl das alles ins Vergessen geraten ist, ist es nicht verlorengegangen, sondern in der Ewigkeit geblieben. Dort gibt es kein Gestern und Morgen. Es ist immer das Jetzt. Als Brücke zu dem Unendlichen werden diese Bilder wahre Kunstwerke, indem sie vom Dichter empfangen und in Worte verwandelt sind. In dieser Hinsicht wäre es nicht angebracht, Kunst als „Ersatzreligion“⁷⁴ zu betrachten, wie Hohmann in seiner Kritik an Benns Gedichten formuliert hat. Das Wort „Religion“ wird in der christlichen Theologie häufig gedeutet

⁷³ Jacobi: Die Psychologie von C.G.Jung, S.100

⁷⁴ Werner L. Hohmann: Vier Grundthemen der Lyrik Gottfried Benns. Gesehen unter der Wirkung der Philosophie Nietzsches. Verlag die blaue eule, Essen 1986, S.39

als Zurückbindung an Gott. Das bedeutet, dass die Religion deshalb entstanden ist, weil es nötig ist, die Menschen an Gott zurückzubinden. Sie ist ein Produkt der Notwendigkeit und ihre Existenz weist auf die Gefahr hin, dass die Bindung zwischen Mensch und Gott abbricht. Religion ist dann eine Erinnerung an Gott, eine Ermahnung an die Macht Gottes. Deshalb hat sich die Religion seit ihrer Entstehung das Ziel gesetzt, Menschen zu bekehren. Aber die wahre Kunst hat kein Ziel, sie ist autonom. Ihr Dasein ist ein Beweis für die Verbindung von Menschen und dem Absoluten.

Kapitel 4 Die Identität – ein Zaubergeräet

Zeit seines Lebens beschäftigt sich Benn in vielen Gedichten mit Göttern. Die Einstellungen zu den Mythen und zu Gott sind jedoch schwankend. Bald steht in seinem Gedicht, dass es keine Götter gibt, dann wieder, dass die Götter leben. Im Gedicht Orphische Zelle wird behauptet, dass die mystischen Kulte der Antike in den Erinnerungen der westlichen Menschen erhalten geblieben sind. Im Oratorium Das Unaufhörliche (1931) wird behauptet, dass alles, einschließlich der Götter Gott gehöre. Allerdings wird Gott kaum im positiven Sinne direkt beim Namen genannt. In den Gedichten steht oft „Er“, oder es wird von der Gottheit gesprochen, die in den Versen die Wahrheit vermittelt, von der Schöpfung, die im Traum des Ich aufgeht, vom göttlichen Wort, das das Erkennen des Ich ermöglicht. Dass sich die gottlosen Menschen auf sich selbst verlassen müssten, darüber beklagt sich aber das „verlorene Ich“ immer wieder. Dieses Schwanken zeugt von dem Leiden eines Menschen, der nicht einfach an Götter und Gott glauben kann. Insofern ist Benn für diejenigen, die stets nach der Wahrheit suchen, ein Vorbild. Hier geht es nicht um Sieg und Niederlage. Dieses Suchen trotz Verzweiflung über ständiges Scheitern zeugt von dem Bedürfnis eines Menschen, über die letzten Dinge nachzudenken. Dies ist wiederum ein Beweis dafür, dass sich der nach dem Absoluten suchende Mensch nicht mit der Evolutionstheorie zufrieden geben kann. Wie bereits im zweiten Kapitel erläutert wurde, hat für ihn jeder Mensch eine unsterbliche Seele, die nicht nur tiefe Dinge weiß, die man nicht wissenschaftlich beweisen kann, sondern auch sich nach dem Höheren sehnt. Dies lässt sich anhand der Metaphern aus Benns Gedichten leicht herauslesen.

4.1. Allgemeine Metaphern in Bezug auf Götter in Benns Gedichten

Zeit seines Lebens hat Benn viele Gedichte geschrieben, in denen Götter in verschiedener Weise vorkommen, wie z.B. Dionysos, Apollo, Demeter, Nike, Schicksalsgöttinnen, Niobe, Orpheus usw. Obwohl er weiß, dass die antike Welt untergegangen ist, kann er nicht umhin, zu fragen, ob die Götter wirklich gestorben seien. Im Gedicht Wer Wiederkehr in Träumen weiss (1940) sagt das Ich eindeutig:

*Starben die Götter? Nein, sie leben her!
Sie haben noch ihr Tier und ihre Reben
und nehmen Opfer über und vergeben,
wohnen im Hain und wandeln auf dem Meer.*

Diese optimistische Einstellung ist jedoch in Benns Gedichten selten zu treffen. Anhand einiger Gedichte, in denen auch von Göttern die Rede ist, vor allem *Leid der Götter* (1933), werden folgende Metaphern benutzt:

- ✧ STROPHEN SIND UNSTERBLICHKEIT
- ✧ GÖTTER SIND STERBLICHE LEBEWESEN
- ✧ GÖTTER SIND GRUND UND BODEN
- ✧ GÖTTER SIND FAXEN
- ✧ GÖTTER SIND SÜSSER WAHN
- ✧ GÖTTER SIND UNTERGEORDNETE GOTTES

*Mit Schlangenhaar die Lende
An Zweig und Thyrsenstab
In Trunkenheit und Ende
Und um ein Göttergrab –
(Wer bist du – alle Mythen, 1924)*

*Götter und Tiere - alles Faxen.
Schöpfer und Schieber, ich und du –
Bruch, Katafalk, von Muscheln wachsen
die Augen zu.
(Regressiv, 1927)*

*Aber die Götter,
das ist doch Grund und Boden.*

*Chor:
Die Welten sinken und die Welten steigen
aus einer Schöpfung stumm und namenlos
die Götter fügen sich, die Chöre schweigen -:
ewig im Wandel und im Wandel groß.
(Das Unaufhörliche, 1931)*

*Dann über Einsamkeit,
Spieler und Spötter,
naht die Unsterblichkeit:
Strophen und Götter.
(Widmung, 1934)*

*Aber Eines ist die Wirklichkeit der Götter,
vielleicht aus trüben Quellen,
aber wenn sie da ist:
voll Erinnerung an Jene –*

*den Namen nenne ich nicht.
(Der Gedanke, 1952)*

Leid der Götter

*Wohin können Götter weinen,
das Meer nimmt die Tränen nicht auf,
sie drohen den Ufern, den Steinen
und die Flüsse verlören den Lauf.*

*Wohin könnten Götter klagen,
sie haben doch Alles gemacht
und können zum Schluss nicht sagen:
vertan – verdacht -.*

*Und dann die vielen Stunden,
an denen niemand Teil
und für die sie nichts gefunden:
nicht Form, nicht Formen-heil.*

*Sie sind ja nicht allmächtig,
sie ringen einander ab,
und sind nicht immer trüchtig,
sie nehmen Wünsche ins Grab,*

*sie möchten im Sommer sterben,
da stirbt es sich leicht und froh,
und müssen im Dunkel verderben
schneehin und anderswo,*

*ach, satt der ewigen Quadern,
der Bronzen nah u. Fern,
sehnen sie die alternden Adern
auf ihren Händen gern,*

*denn ihr grosses Land heisst Schweigen,
bis sie als süsster Wahn
von den Säulen niedersteigen,
weil andere Zeichen nahn.*

In seinem Buch *Die Antike im Werk Gottfried Benns* ist Wodtke nach ausführlicher Analyse zu dem Ergebnis gekommen, Benn habe in der Antike „die bedeutungsvollsten und schönsten Mythen und Symbole gefunden, die er in seiner Dichtung in Bilder und Chiffren für die Problematik des modernen Menschen, des Künstlers und seiner ‚Ausdruckswelt‘ verwandelt“¹. Dieser Feststellung liegt meiner Meinung nach die Idee zugrunde, dass die angeführten Götter als ein Hilfsmittel in Benns Gedichten eingesetzt werden, um bestimmte Probleme der modernen Menschen und besonders des Künstlers

¹ Friedrich Wilhelm Wodtke: *Die Antike im Werk Gottfried Benns*. Limes Verlag Wiesbaden 1963, S.165

zu deuten. Meines Erachtens hat er dabei die Bedeutung der antiken Mythen für das Ich in Benns Gedichten nicht genügend gewürdigt.

In Benns Gedicht *Sieh' die Sterne, die Fänge* (1927) finden sich die Verse:

*wenn du die Mythen und Worte
entleert hast, sollst du gehn,
eine neue Götterkohorte
wirst du nicht mehr sehn...*

Das Wort „entleeren“ bedeutet, etwas leer zu machen. Und leer bedeutet: in Bezug auf Worte und Mythen Sinn und Inhalt vermissen lassend. Dass man die Mythen entleert, bedeutet metaphorisch, dass man sie als ein Gefäß betrachtet hat. Es handelt sich nämlich um eine konzeptuelle Metapher: MYTHEN SIND EIN GEFÄSS MIT INHALT. Im Gedicht werden die Mythen mit Worten gleichgesetzt, die Sinn und Bedeutung enthalten. Wenn der Inhalt nicht mehr da ist, hat das Ich kein Interesse mehr an dem Gefäß. Es ist ersichtlich, dass das Ich in den Mythen nach einem Sinn sucht. Was ist der Sinn dieser Suche? Diese Frage betrifft sicher nicht nur das Ich in Benns Gedichten, sondern jeden Menschen, der ähnliche Einstellungen zur Götterwelt in Mythen hatte und hat. Eine Antwort findet man im Gedicht *Theogonien* (1925), in dem besagt wird, dass Götter der *Knechtschaft und Qual* der Menschen einen Sinn geben.

*von den Dingen der Welt
ziehn Melancholieen
an der Sterne Zelt,
weben Götter und Drachen,
singen Brände und Baal,
sinnvoll zu machen
Knechtschaft und Qual.*

Ferner wird in *Primäre Tage* (1930) die Götterwelt als eine mögliche Zuflucht der Menschen nach dem Tod dargestellt.

*Vielleicht ein Übergang, vielleicht das Ende,
vielleicht die Götter und vielleicht das Meer*

Für die Lebenden sind Götter auch eine Instanz, von der erwartet wird, dass sie zuhören und helfen können. Leider kann das Ich aus Benns Gedichten keine Götter mehr finden. In dieser Situation kann das Ich nur sich selbst helfen, wie das Gedicht *Mann-*, das 1933 erschien, in dem Jahr, als die Hitlerdiktatur in Deutschland begann, zum Ausdruck bringt:

*keine Götter mehr zum Bitten
keine Mütter mehr als Schoß -,
schweige und habe gelitten,
samme dich und sei groß!*

An der Anapher in den ersten zwei Zeilen lässt sich die Metapher erkennen:

❖ GÖTTER SIND MÜTTER

Ein Ich, das einsam in einer gottlosen Welt aus sich selbst Kraft schöpfen muss, kann sich nur mit dem Wort „*sammle dich und sei groß!*“ ermutigen. Die Götter geben weder Hilfe noch Antwort. Sie schweigen. In dem berühmten Liebesgedicht *Du mußt dir alles geben* (1929) wird die tiefe Enttäuschung des Ich geäußert, da es nichts mehr von Göttern erwarten kann. 1939 schreibt Benn weiter im Gedicht *Dann gliederten sich die Laute*:

*Doch dann in zögernder Wende
und die Stimmen hielten sich an -,
sprach eine: ich sehe am Ende
einen grossen schweigenden Mann.*

*Der weiss, dass keinen Bitten
jemals ein Gott erscheint,
er hat es ausgeglitten,
er weiss, der Gott verneint.*

*Er sieht den Menschen vergehen
im Raub- und Rassenraum,
er lässt die Welt geschehen
und bildet seinen Traum.*

Dieses Gedicht wurde in dem Jahr geschrieben, als der zweite Weltkrieg ausbrach. Der große Mann im Gedicht steht aber außerhalb des Soges der Weltgeschichte. Vor der Zerstörung des alten Humanismus sind die Menschen völlig allein. Er wendet sich zwar von dem Elend der Welt ab, leidet aber nicht weniger als die anderen, die mitten darin sind. Er kümmert sich nicht sehr um die Welt, ist eher in seiner eigenen inneren Welt versunken. Dort bildet er seinen Traum. In diesem Vers wird das Bewusstsein mit dem Unbewussten in Verbindung gebracht. Denn der Traum ist eine Manifestationsform des Unbewussten. Nach der Theorie von Jung kommen die Bilder im Traum selbst, „man wird geträumt“. Hier steht jedoch das Verb „bilden“ neben dem Traum. Wenn man den Traum bilden kann, entsteht der Traum im Bewusstsein. Er ist dann aktiv hergestellt. In dieser Hinsicht schafft das Ich eine Welt des Traums, während die Menschen um ihn herum sich der wirklichen Weltgeschichte widmen. Warum bildet er den Traum? Weil er weiß, dass der Gott keine Antwort auf seine Fragen gibt. Er muss selbst auf die Suche gehen. Seinen Traum zu erfinden ist seine Suchmethode. Wie durch Betäubung mit Rauschmitteln oder Kokain wird hier auch künstlich eine visionäre Welt erschaffen. Was das Ich dort sucht, ist jedoch nichts Vergängliches. Das Reimpaar der letzten Strophe gibt zu erkennen, dass „die Menschen im Raub- und Rassenraum vergehen“, „die Welt geschieht“, aber im Traum ist etwas anders als all dies. Dieser ist zwar flüchtig, bringt aber Urbilder aus dem tiefen Unbewussten. Wie bereits im letzten Kapitel geschrieben wurde, kann das Ich im Unbewussten tiefe Dinge erleben, die die

Seele schon kennt.

Aus diesen Gedichten ergeben sich die Metaphern:

- ✧ GÖTTER SIND MÜTTER
- ✧ GÖTTER SIND SCHWEIGENDE UND VERNEINENDE INSTANZEN
- ✧ GÖTTER SIND EINE MÖGLICHE ZUFLUCHT DER MENSCHEN NACH DEM TOD
- ✧ GÖTTER SIND SINNGEBER FÜR DIE QUAL DES MENSCHEN
- ✧ GÖTTER SIND SINNGEBER FÜR DIE KNECHTSCHAFT DER MENSCHEN

Wenn die Götter den Menschen nicht helfen, sind die Menschen völlig allein. Das erscheint ihnen noch schlimmer als die Sinnlosigkeit des qualvollen Lebens. Für den jungen Hebbel ist so ein Leben unmöglich, und er „*schreit*“ im Gedicht *Der junge Hebbel* (1913):

*Ich bin mir noch sehr fern.
Aber ich will Ich werden!
Ich trage einen tief im Blut,
der schreit nach seinen selbsterschaffenen
Götterhimmeln und Menschenerden. –*

Aus diesen Zeilen lässt sich eine wichtige Metapher herauslesen:

- ✧ GÖTTER SIND BEDÜRFNISSE DER SEELE

Im Gedicht behauptet das Ich, dass es noch nicht Ich sei. So gibt es seiner Meinung nach zwei Ich in einer Person. Denn „*Ich trage einen tief im Blut,/ der schreit nach seinen selbsterschaffenen/ Götterhimmeln und Menschenerden.* –, Das Ich hat nämlich noch einen anderen im Blut. Dieses hat eine hohe symbolische Kraft. Es „gilt vielfach als das göttliche Lebenselement, das in den Menschenkörpern wirkt.“² In älteren Mythologien gilt Blut als der Sitz der Seele und des Lebens. Das Wort „schreit“ drückt ein starkes Gefühl aus, das man nicht unterdrücken kann und will. Warum hat dieser Mensch so einen starken Wunsch? Denken wir an die Zeit, in der das Gedicht entsteht, dann lässt es sich leicht verstehen. Es ist kurz nach der Zeit, als Nietzsche den Tod Gottes verkündete: „Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet!« So ruft der »tolle Mensch« im 125. Stück von Nietzsches »Fröhlicher Wissenschaft« (1882) aus. Christentum und christlich-jüdisch-abendländische Werte werden dort als Merkmale einer »Sklavenmoral« angesehen, die es zu überwinden gilt. Der »tolle Mensch« hat diesen Schritt für sich vollzogen und ist auf dem Wege zum »Übermenschen«. Und dieser »Antichrist und Antinihilist, dieser Besieger Gottes und des Nichts« ist für Nietzsche der Mensch der Zukunft.“³ Aber das Ich kann diese Gottlosigkeit nicht ertragen wie Nietzsche es tut. Mit der Verbreitung des Christentums ist die mythische

² Knaurs Lexikon der Symbole: S. 171

³ Brockhaus 2005

Welt der antiken Götter untergegangen. Nun gibt es für Nietzsche auch keinen christlichen Gott mehr. Selbst der Übermensch ist immer noch ein Mensch. Mit seiner Schöpfung wird gezeigt, dass die Menschen völlig allein auf der Erde sind. Sie haben kein Bezugssystem nach „oben“ mehr. Dieses einsame Dasein wollte das Ich ändern, indem es selbst eine Welt mit Göttern und Menschen erschafft. Diese Idee bekommt das Ich von dem Anderen in sich, seinem verborgenen, wahren Ich, das der Mensch zwar nicht sehen, aber erahnen kann. Laut M.-L. von Franz ist es der Seelenkern⁴.

Für diesen „inneren Menschen“⁵ gibt es in der Theorie von Jung den Begriff des Selbst. Dazu schreibt Jacobi: „Die Idee des Selbst, das lediglich einen Grenzbegriff, wie etwa bei KANT das »Ding an sich« darstellt, ist also an und für sich schon ein transzendentes Postulat, »das sich zwar psychologisch rechtfertigen, aber wissenschaftlich nicht beweisen läßt«. Dieses Postulat dient eben nur dazu, die empirisch festgestellten Prozesse zu formulieren und zu verknüpfen. Denn das Selbst ist ein Hinweis auf den psychischen Urgrund schlechthin, der nicht weiter begründbar ist. [...] Das Selbst ist aber auch eine psychische Kategorie, als solche eben erlebbar, und wenn wir aus der psychologischen Sprache heraustreten, so dürften wir es auch das »zentrale Feuer«, unseren individuellen Anteil an Gott, oder das »Fünkchen« Meister ECKHARTS nennen. Es ist das urchristliche Ideal vom Reich Gottes, das »inwendig in Euch ist«. Er ist das letzte Erfahrbare in und von der Psyche.“⁶ So hat jeder Mensch ein doppeltes Ich in sich, das eine ist sterblich, an Zeit und Raum gebunden, und das andere über Zeit und Raum erhaben und unsterblich. Im Gedicht bringt das Ich den Willen zum Ausdruck, das wahre Ich, das Selbst zu werden. Dieses Selbst will wie Gott selbst Götter und Menschen schaffen. Damit liefert Benn eine Metapher GÖTTER SIND ETWAS GESCHAFFENES. Das bedeutet, dass die Mythen dichterisch erfunden seien.

Schon in der Antike wurde Mythos dem Logos entgegengesetzt und ihm die Bedeutung der unwahren Erzählung zugewiesen. Nach Jung sind Mythen „früheste Formen der Wissenschaft“⁷. Hans Blumenberg schreibt hingegen: „Der Mythos ist nicht die Vorstufe des Logos, als dessen Noch-nicht-Können, sondern dessen unduldsamster Ausschluß.“⁸ Außerdem sei der Mythos auch kein künstlerisches Produkt. „Er muß als *psychologisches Naturproduct* angenommen werden.“⁹ Als der „deskriptive Befund“¹⁰ sei er als „Wort Gottes“¹¹ anzunehmen. Nach Schellings Wort ist der Mythos *einer der Urgedanken, die sich selbst ins Dasein drängen*. Es wäre also *kein Gedanke, den ein Mensch erfunden haben könnte*¹². Es ist dieser Urgedanke, der die Menschheit trotz der Fortschritte der Wissenschaft von Generationen zu Generationen begleitet. Wenn man über den Ursprung der Welt spricht, stösst man immer auf die Schöpfungsmythen, die eigentlich auch nicht besagen, was eigentlich der Uranfang ist.

⁴ Vgl. C.G. Jung: Der Mensch und seine Symbole, S.161

⁵ Jung: Erinnerungen, Träume, Gedanken, S.225

⁶ Jacobi: Die Psychologie von C.G.Jung, S.133

⁷ Jung: Träume, Erinnerungen S.307

⁸ Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. Suhrkamp. 5. Aufl. 1990. S.649

⁹ Ebd., S.144

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Schelling: Philosophie der Mythologie. 1856. I 482 Zitiert nach Blumenberg, S.165

Der Mythos spricht also nicht vom Anfang der Welt, so wenig wie von ihrer Begrenzung durch den Okeanos, der als Grenzfluß doch noch ein anderes Ufer haben müßte. Er läßt auch nicht nur im Dunkeln, was ohnehin im Dunkel wäre, sondern er erzeugt dieses Dunkel, verdichtet es.¹³

Auch erzählt der Mythos nicht, wie er entstanden ist. Das alles beruht auf einem dunklen Hintergrund. In Benns Gedichten ist das Dunkel eben ein Zeichen des Unaufhörlichen, des Nichts, aus dem alles hervorspringt. Sowie Peitz meint: „Für Benn sind es nicht nur Heldensagen und Schöpfungsmythen, sondern sie bergen etwas Absolutes, sind zwischen Welt und Mensch gestellt [...] Es ist auch keineswegs so, daß in der Moderne von den Dichtern die Mythen aufgegriffen werden, um deren Sinnentleerung zu demonstrieren [...] Vielmehr wird das Erbe fruchtbar gemacht; man bemüht sich um Repräsentation und erstrebt die Verbindung von Unbewußtem mit Bewußtem. In einem Akt von Erkenntnis wird über begriffliche Kontaminationen abstrakt Irrationales anschaulich gemacht. Und so werden im Licht des Bewußtseins die Mythen zu ‚Wahrheiten, die im Bild gesehen sind.‘“¹⁴

Es ist deutlich zu sehen, dass Benn widersprüchliche Gedanken in Bezug auf die Götterwelt hegt. Er kann sagen, dass alles nur erfunden sei, was die Mythen darstellen. Er bedauert zwar, dass die weiße Rasse mythenlos sei, kann aber nicht umhin zu erklären, dass *die Mythe log*¹⁵. Andererseits schreibt er im Gedicht *Kann keine Trauer sein* (1956): *Wir tragen in uns Keime aller Götter*. 1953 behauptete Benn in seiner *Rede im Kolbe-Museum*: „Die Kunst ist die Wirklichkeit der Götter, vielleicht vielfach aus trüben Quellen genährt, aber wenn sie dasteht, trägt sie die Erinnerung an jene.“¹⁶ Dies erinnert wieder an das Gedicht *Trunkene Flut*. Die Beziehung zwischen Menschen und Göttern wird auch im Oratorium *Das Unaufhörliche* kurz erwähnt: „Aber sie lebten mit Blumen/ und Opfern/ Doch die Träume der Menschen vor,/ aus den zerstörten Heiligtumen/ drangen die Chöre/ des Rauschs empor.“ Wodtke stellt in seinem Vortrag auch fest, Benn habe an der „nihilistischen Erkenntnis vom Zerfall aller Göttermythen und religiösen Werte“ lange festgehalten und „dabei doch die dichterische Kraft besessen, die Götter der Antike immer wieder neu zu beschwören.“¹⁷ Ferner stellt er fest, dass erst nach dem Tod ein Gedicht von Benn bekannt wurde, das „die Überzeugung des Dichters von der lebendigen Gegenwart und Weiterwirkung der antiken Götter, ihrer unmittelbaren Anwesenheit in der Natur und in der Seele des Menschen mit ähnlicher Überzeugtheit ausspricht, wie Hölderlin in seinen späten Hymnen oder Rilke in den *Sonetten an Orpheus* und späten Gedichten, an deren orphisch raunenden Tod die Sprache dieses Gedichts merkwürdig erinnert“¹⁸: *Wer Wiederkehr in Träumen weiß* – (1940), das oben angeführt wurde. Meines Erachtens wird diese Zeit zu spät datiert. Bereits 1934 steht im Gedicht *Widmung* der Vers: „Dann über Einsamkeit,/ Spieler und Spötter,/ naht die Unsterblichkeit:/ Strophen und

¹³ Hans Blumenberg: S.144

¹⁴ Denken in Widersprüchen, S.382

¹⁵ Aus: *Verlorenes Ich* (1943)

¹⁶ GW. Bd.III S.2067

¹⁷ Friedrich Wilhelm Wodtke: Die Antike im Werk Gottfried Benns. Limes Verlag Wiesbaden 1963, S.148

¹⁸ Ebd., S.149

Götter:“ Dass die Götter weiter auf die Menschenseelen einwirkten, das wird 1927 im Gedicht *Orphische Zellen* zum Ausdruck gebracht.

In diesem Gedicht wird behauptet, die Erinnerungen an Götter seien nicht nur in den Kunstwerken, in den Heiligtümern zu finden, sondern auch in unserem Gehirn. Das heißt, dass die Erinnerungen an den alten Kult der antiken Götter noch im Gehirn der westlichen Menschen vorhanden sei. Allerdings ist es nicht das Ziel des Gedichts, die alten Kulte ins Gedächtnis zurückzurufen. Laut Wodtke geht es eher um die „existentielle Wiederholung aus der Erinnerung im Sinne der von Benn immer wieder dafür herangezogene Anamnese-Lehre Platons, in der es ihm um ‚Identität‘ mit den neubeschworenen Mythen geht. Dieser Abstieg in die Tiefen der antiken Vergangenheit ist gleichzeitig ein Abstieg in die Tiefen der eigenen Seele und des abendländischen Geistes, in dessen Abgründen ‚orphische Zellen‘ schlummern, die es wiederzuerwecken und durch das dichterisch-magische Wort neu zu beleben gilt, um menschlichem Leben in der Zeit des Nihilismus wieder Sinn und Wert zu geben. Dabei wird der eigentliche Sinn des Lebens [...] darin gesehen, dass das Ich, der Mensch allgemein wie der Dichter im besonderen, sich selbst zum Opfer bringt.“¹⁹ Meines Erachtens sollte Wodtke wohl noch einen Schritt weiter denken: Warum kann das Sich-Selbst-Opfern den Sinn des Lebens ausmachen? Sehr wahrscheinlich hat er dabei das von ihm zitierte Wort von Benn nicht ausreichend bedacht:

„Wir tragen die frühen Völker in unserer Seele, und wenn die späte Ratio sich lockert, in Traum und Rausch, steigen sie empor mit ihren Riten, ihrer prälogischen Geistesart und vergeben eine Stunde der mystischen Partizipation. Wenn der logische Oberbau sich löst, die Rinde, müde des Ansturms der vormondalen Bestände, die ewig umkämpfte Grenze des Bewußtseins öffnet, ist es, daß das Alte, das Unbewußte, erscheint in der magischen Ichumwandlung und Identifizierung, im frühen Erlebnis des Überall und des Ewigseins.“²⁰

Diese „magische Ichumwandlung und Identifizierung“ mit dem Erlebnis des Überall und des Ewigseins ist, so meine ich, gerade der Sinn dieses Gedichts; es ist eine Identifikation des Ich mit dem Mysterium, der durch das Opfern seines Lebens an die Gottheit in die Ewigkeit geht. Hier wird eine Möglichkeit gezeigt, im Unbewussten eine Vereinigung mit dem All zu vollziehen. Aus diesem Grund kann ich Wodtke nicht zustimmen, wenn er in seinem Vortrag sagt, „was Benn also fordert, ist Erneuerung der Antike und des antiken Geistes aus der Innerlichkeit des modernen Menschen, der sich seiner archaischen Ursprünge bewusst werden muß.“²¹

Orphische Zellen

*Es schlummern orphische Zellen
in Hirnen des Occident,
Fisch und Wein und Stellen,*

¹⁹ Wodtke: S.74-75

²⁰ GW I, S.99

²¹ Wodtke: S.76

*an denen das Opfer brennt,
die Esse aus Haschisch und Methen
und Kraut und das delphische Lied
vom Zuge der Auleten,
wenn er am Gott verschied.*

*wer nie das Haupt verhüllte,
und niederstieg, ein Stier;
ein rieselnd Blut erfüllte
das Grab und Sargrevier,
wen nie Vermischungsgelüste
mit Todesschweiß bedrohn,
der ist auch nicht der Myster
aus der phrygischen Kommunion.*

*um Feuerstein, um Herde
hat sich der Sieg gerankt,
Er aber haßt das Werde,
das sich dem Sieg verdankt,
er drängt nach andern Brüsten
nach andern Meeren ein,
schon nähern sich die Küsten,
die Brandungsvögel schrein.*

*nun mag den Sansibaren
der Himmel hoch und still,
eine Insel voll Nelkenwaren
und der Blüte der Bougainville,
wo sie in Höfen drehen
die Mühlen für Zuckerrohr;
nun mag das still vergehen -:
Er tritt als Opfer vor.*

*und wo Vergang: in Gittern,
an denen der Mörder weint,
wo sonst Vergang, ach Zittern
löst schon die Stunde, die eint, -:
ihm beben Schmerz und Schaden
im Haupt, das niemand kennt,
die Brandungsvögel baden,
das Opfer brennt.*

Dieses Gedicht besteht aus fünf Strophen, und es wird darin von einem Myster - einem Einzuweihenden- erzählt, der als Opfer vortritt. Interessanterweise steht der letzte Vers „das Opfer brennt“ auch schon in der vierten Zeile der ersten Strophe. Und in der letzten Zeile steht ein „er“, in der dritten und vierten Strophe jeweils ein „Er“. Dieses „Er“ tritt

in der vierten Strophe als Opfer vor. In der zweiten Strophe kommt noch ein Myster vor während in der letzten Strophe ein Mörder vor Todesangst weint. Was für Beziehungen haben diese Figuren in dieser kurzen Geschichte? Es ist zu erahnen, dass unter der harmonischen Oberfläche etwas Geheimnisvolles verborgen bleibt.

„*Es schlummern orphische Zellen in Hirnen des Occident*“ - mit diesen Wörtern wird die Verbindung der westlichen Menschen und der orphischen Kulte in Verbindung gesetzt. Durch das Verb „schlummern“ werden die orphischen Zellen personifiziert. Sie schlafen nun, um wieder aufzuwachen, so wie etwas Verborgenes, das wieder ans Licht kommt. Diese Zellen befinden sich im Gehirn des Menschen. Die Hirnzellen sind die kleinste Einheit im Gehirn. Occident ist Westen, eine Metonymie für die Bewohner im Westen. Die orphischen Zellen schlummern in Hirnen des Occident bedeutet also nach der Tiefenpsychologie, dass die orphischen Gedanken im Unbewussten der Menschen im Westen verblieben sind. Das Wort „*orphische*“ bezieht sich auf die Orphik, nach deren Lehre „kann ein sittliches Leben der Reinigungen und Enthaltensamkeit den Menschen aus der Materie befreien, in die die Seele verbannt ist, und das Ende der Seelenwanderung bewirken.“²² Helmut Koopmann betrachtet die Orphik als den „Topos des Künstlerischen“²³. Er meint, der Ausdruck „orphische Zellen“ „reflektiert exakt Benns Ansicht der *hyperämischen Theorie des Dichterischen*: In den entwicklungsgeschichtlich älteren Schichten des Gehirns ruht die Kunst als mythischer Ritus, als kultische Opferhandlung, als *Haschisch, Met und Rausch*, Eros und *Vermischungsgelüste*, aber auch als Folge des Drangs nach psychischer Entgrenzung durch den Sexus. Diese mythische Kunstauffassung stellt damit zugleich eine Absage an den Evolutionsgedanken des *Werde* zugunsten der Regression dar, und all das ist ja bereits bei Benn bekannt. Nur tauchen diese Aspekte des Mythos und Benns Kunstauffassung in ‚Orphische Zellen‘ konzentriert auf.“²⁴

Meines Erachtens kann die mythische Szene des Kults zwar eine Manifestation der Kunst sein, aber der Sinn dieser Kunst liegt nicht in der Kunst selbst, denn die Kunstformen dienen dazu, wie bereits im dritten Kapitel erläutert, Menschen mit dem Absoluten zu verbinden, sie zum Absoluten zu führen. Wichtig ist, dass es bei solchen Kulturen nicht nur um Kunst geht, sondern auch um Tod. Denn die Orphik stammt von Orpheus. Der war nicht nur ein Sänger, sondern auch Stifter der Mysterien in Griechenland, so genannt, weil er seiner Gemahlin Eurydike zuliebe in die Unterwelt ging. Die Erinnerung an das Totenreich könnte tief im Unbewussten der Menschheit vorhanden sein, als einer der Archetypen nach der Theorie von Jung. Nach Hans Kloft ist „der legendäre Sänger“ „schon früh mit Dionysos zusammengesehen und verehrt worden.“²⁵ In Orpheus’ Lehre und Dichtung nimmt Dionysos „eine zentrale Rolle“²⁶ ein. Und es ist auch Orpheus, der den Dionysoskult einführt²⁷. Dionysos ist nicht nur ein Gott der Fruchtbarkeit, sondern auch Gott des Todes. „Tod, Gewalt und Unterwelt, das

²² Brockhaus 2005

²³ Aus dem Internet. Helmut Koopmann: Die Mythische Literaturbetrachtung: Mythos, Sprache und Dichtung, S.54

²⁴ Ebd.

²⁵ Hans Kloft: Mysterienkulte der Antike, S.31

²⁶ Ebd, S. 39

²⁷ Lexikon der Antike, S. 4100

chthonische, erdhafte, Element, gehören wesensmäßig zum Gott des Weins dazu.²⁸ Ihm ist es gelungen, seine Mutter Semele aus dem Hades zu erlösen und in den Olymp zu führen. Bei dem Kultritual erleben die Einzuweihenden im Rauschzustand durch das Brennen des Opfers den Abstieg in die Unterwelt und den folgenden Aufstieg in die Unsterblichkeit. Diese Szene wird mit den nächsten sechs Zeilen dieser Strophe dargestellt.

„*Fisch und Wein und Stellen, an denen das Opfer brennt, die Esse aus Haschisch und Methen und Kraut und das delphische Lied vom Zuge der Auleten, wenn er am Gott verschied.*“ Mit dieser Szene wird das Ich in die Vergangenheit geführt. Es ist ein Gang in die Welt, die die schlummernden orphischen Zellen in sich bergen. Wie im zweiten Kapitel erläutert, handelt es sich hier um die Metapher INS UNBEWUSSTE GEHEN IST STERBEN. Interessanterweise wird die Welt des Unbewussten auch mit dem Tod in Verbindung gebracht. Das Ins-Unbewusste-Gehen ist also eine Befreiung vom Bewusstsein, was eine zeitlich und räumlich grenzenlose Existenz ermöglicht. Denn es ist eine Befreiung von Zeit und Raum nach menschlichen Kenntnissen. In den antiken Kulturen hat der Tod des Mysten, der im Rauschzustand stattfindet, die gleiche Funktion. Der Tod bedeutet die Befreiung der Seele aus dem Gefängnis des Körpers, was eine Vereinigung mit dem All ermöglicht.

Um den Rausch herbeizuführen, werden Wörter mit starker Assoziationskraft eingesetzt. Fisch und Wein sind Opfergaben für Götter. Die Esse bedeutet im Althochdeutsch Feuerherd, ist die Brennende, Glühende, verwandt mit Asche. Haschisch ist Rauschgift und Methen ist Met, ein alkoholisches Getränk. Kraut kann vieles sein, wie Heilkräuter, Arzneikräuter, Giftkraut u.a. Es ist ersichtlich, dass an der Stelle, wo das Opfer brennt, die Luft durch brennendes Haschisch und Met und Kraut berauschend wird. Dazu kommt noch die Musik der Auleten. Auleten spielen Aulos, ein antikes griechisches Blasinstrument, das in der orgiastischen Musik der Dionysoskulte Verwendung fand. Delphisch betrifft Delphi, das Heiligtum des Apollon in Phokien²⁹ mit dem berühmtesten Orakel Griechenlands. Delphi ist deshalb eine Metonymie für den Gott Apoll. Dass das Lied hier das delphische sein sollte, kommt wahrscheinlich daher, dass Apoll Gott der Musik ist. Bedenkt man das Orakel in Delphi, hat das Lied wieder etwas Dunkles in sich. Insgesamt ergibt sich aus den Opfergaben, dem berauscheden Feuer und der Musik der Auleten ein mystisches Bild des Dionysoskultes.

Das Rätselhafte in dieser Strophe ist der letzte Vers: *wenn er am Gott verschied.* „*Verschied*“ bedeutet sterben. Aber wer stirbt? Die Antwort lässt sich noch in den weiteren Strophen finden. In der nächsten Strophe wird von einem „*Myste(n)*“ erzählt. Ein Myste ist ein Eingeweihter eines Mysterienkults. Nach W. Burkert wird in allen Mysterienkulturen nicht nur getanzt, sondern auch ein symbolischer Tod vorgeführt. Die bedeutenden Schritte sind etwa „das Verbinden der Augen, Fesselungen, Schläge, Geißelungen, Verwundungen bis hin zum symbolischen Tod durch Niederlegen oder Hinabsteigen in eine Grube.“³⁰ Aber es gibt auch Mysten, die tatsächlich dabei sterben.

²⁸ Kloft: S.28

²⁹ Phokis: Landschaft in Mittelgriechenland mit dem Bergland des Parnaß und dem Heiligtum Delphi, im 6. Jh. v. u. Z. von Hirtenstämmen der Phoker bewohnt. Aus: Lexikon der Antike, S. 4440

³⁰ Kloft: S.89

Ein Beispiel liefert Kloft in seinem Buch: „In Thessalien³¹ kamen Goldplättchen in Efeuform zutage, die den Toten auf die Brust gelegt wurden, sozusagen Eintrittsbilletts für die Mysten, die eine Botschaft an die Unterwelt enthielten. ‚Sag’ der Persephone, daß Bakchios selbst Dich erlöst hat ...und dir stehen die Weißen offen, wie sie auch die übrigen Seligen erfahren‘. Die Mysterien bieten also eine Art Garantie, daß die dionysische Seligkeit auch im Jenseits fort dauert...“³² Insofern wird deutlich, dass der Myste die Möglichkeit hat, durch den Tod ein seliges Leben im Jenseits zu erlangen.

Aber was bedeutet dann „am Gott verschied“? Um diese Frage zu beantworten, muss man wissen, was Mystik ist. Es ist eine „Form der Religiosität oder der religiösen Anschauung, bei der durch Versenkung, Hingabe, Askese oder Ähnliches eine persönlich erfahrbare Verbindung mit einer Gottheit oder dem Göttlichen gesucht wird, bis hin zu einer ekstatischen »Vereinigung«.“³³ Daraus lässt sich erschließen, dass es bei der mystischen Handlung der dionysischen Kulte um die Vereinigung der Seele und dem göttlichen Wesen geht. Diese Vereinigung erfolgt im todesnahen Rauschzustand oder im Tod. Das Wort „am Gott verschied“ ist dann so zu verstehen, dass „er“ beim Sterben in die Nähe des Gottes kommt. Die Präposition „an“ deutet die Nähe Gottes an. Aber wie das ausgeführt wird, das lässt sich nun anhand der ersten vier Zeilen dieser Strophe erfahren. Zuerst wird das Haupt des Mysten verhüllt, dann steigt der Myste in das Grab nieder. Ein Stier wird getötet, sein Blut erfüllt das Sargrevier.

In der nächsten Hälfte der Strophe werden die Empfindungen des Mysten prägnant geschildert. Was er spürt, sind Vermischungsgelüste und Todesschweiß. Während das Wort „Gelüste“ auf Freude verweist, zeugt der Schweiß von großer Angst vor dem Tod. Das Wort „Vermischung“ steht hier für Vereinigung, im Zusammenhang mit den „Gelüsten“, die dann eine geschlechtliche Vereinigung zweier Menschen und sinnlichen Genuss verspricht. Aber mit wem teilt der Myste diesen Genuss? Darauf gibt die letzte Zeile dieser Strophe eine Antwort. Der Myste ist nach diesem Vers aus der phrygischen Kommunion. Das Wort „Kommunion“ bedeutet auf lateinisch Gemeinschaft. In der katholischen Kirche ist es eine Gemeinschaft, die zusammen als Danksagung Brot und Wein zu sich nimmt, wobei Brot und Wein sich in Fleisch und Geist Jesu Christi verwandeln, was eine Vereinigung der Gemeinschaft mit Jesus verspricht. Aber die phrygische Kommunion hat eine andere Methode, um die Vereinigung mit Gott zu erreichen.

Es handelt sich dabei vor allem um eine Blutstaupe. In dem Buch von Kloft wird die Blutstaupe, die mit dem Kybelekult verbunden ist, so dargestellt: „In den gallisch-germanischen Provinzen finden sich vom späten 2. Jahrhundert n.Chr. an die wichtigsten Belege für einen eigentümlichen Initiationsritus, das *Taurobolium* (bzw. *Criobolium*), eine Art Blutstaupe, die mit dem Kybelekult³⁴ verbunden wird, zuweilen

³¹ Landschaft und Region im östlichen Mittelgriechenland ...Das antike Thessalien hatte seine Blütezeit unter Iason von Pherä im 4. Jahrhundert v. Chr.; 352 wurde es von Philipp II. Makedonien angegliedert, 148 v. Chr. von den Römern unterworfen. Brockhaus 2005

³² Kloft: S.28-30

³³ Brockhaus 2005

³⁴ Kybele: [phryg.], lat. Magna mater, griech. Megale meter, die »Große Mutter« der kleinasiat. Küstenvölker. Sie war Muttergottheit und Fruchtbarkeitsgöttin. Ihr jugendl. göttl. Partner war der Gott Attis, der von ihr in einem Anfall von Eifersucht mit Wahnsinn gestraft wurde, in dem er sich selbst entmannte. Im Mythos wird sie auch

aber auch als eigenständiges Ritual begegnet. Der Initiand steigt in eine eigens konstruierte Grube hinab, über welcher auf einem durchlöcherten Lattenrost ein Stier (*taurus*) oder auch ein Widder (griech. *Kriós*) geschlachtet wird. „Sein Blut kommt über ihn“ (vgl. Matthäus 27,25), reinigt und kräftigt den Initianden und verhilft ihm zu einer *renatio*, einer Wiedergeburt.³⁵ Nach Dieter Paul Fuhrmann „substituiert Benn den orphischen Kult den Kybeles“³⁶. Die Beschreibung des Erlebnisses eines phrygischen Mysten schafft eine sich steigernde Spannung für die unglaubliche Tat des „Er“ bei dem Ritual des dionysischen Kults. In der phrygischen Kommunion wird der Myste durch das Getränktsein mit dem Blut des geschlachteten Tieres sehr in die Nähe des Todes versetzt. Aber was „Er“ tut, geht noch einen Schritt weiter: *Er tritt als Opfer vor*. Diese Entscheidung erhebt ihn aus der Masse, das Wort „er“ wird deshalb in der dritten und vierten Strophe groß geschrieben, was in Benns Gedichten oft auf Gott anspielt, während es in der ersten Strophe noch klein geschrieben ist, als ein Bestandteil des Rituals.

In der dritten Strophe werden die Beweggründe angegeben, die den Mysten dazu gebracht haben, als Opfer vorzutreten. Feuerstein und Herde sind hier Metonymien für das Feuer, und Feuer ist ein Symbol für den Fortschritt in der Menschheitsentwicklung. Das Feuer steht für den Sieg der Menschheit im Kampf mit der Natur, für den Sieg der Zivilisation. Die Menschen sind seit der Nutzung des Feuers nicht mehr völlig abhängig vom Angebot der Natur. Das Werden bezieht sich auch auf die Entwicklung. Aber „Er“ hasst das Werden. „*Er drängt nach anderen Brüsten/ nach anderen Meeren ein*“. Die Brüste sind eine Metonymie für die Muttermilch, und die Milch ist ebenso wie das Meer ein Symbol für die Lebensquelle. Das Wort „eindrängen“ zeugt von einem starkem Verlangen. „Er“ wird ungeduldig. Weil das, was er so sehr verlangt, etwas anderes als die Zivilisation ist, wäre es dann die Rückkehr zum Sein. Nun wird sein Wunsch bald erfüllt.

„*Schon nähern sich die Küsten, die Brandungsvögel schrein.*“ Küsten und Brandungsvögel sind hier Metonymien für das Meer. Und die Brandungsvögel könnten Sturmvögel sein. Dass Benn hier das Wort „Brandung“ verwendet, kommt wahrscheinlich daher, dass es von „brennen“ kommt. Die starken Wellen in der Brandung machen eine Image-Metapher für das brennende Feuer aus, was an das Brennen des Opfers bei dem Ritual in der ersten Strophe erinnert. In diesem Augenblick, als die von ihm ersehnten Meere in der Nähe sind, ist ihm alles andere völlig gleichgültig: „*nun mag den Sansibaren/ der Himmel hoch und still,/ eine Insel voll Nelkenwaren/ und der Blüte der Bougainville,/ wo sie in Höfen drehen/ die Mühlen für Zuckerrohr,/ nun mag das still vergehen - : Er tritt als Opfer vor.*“ Wie die Sansibaren in diesem Augenblick den Himmel empfinden, was die Menschen auf der blühenden Bougainville jetzt machen, das ist dem Mysten völlig egal. Seine Tat ist, als Opfer vorzutreten. Das ist die Zeit des nahen Todes. Das Leben wird bald vergehen. Laut Zeile 4 in dieser Strophe löst die Stunde, die eint, das Zittern. Im Zusammenhang mit dem

Agdistis genannt, die bei Catull mit Rhea identifiziert wird. Ihr Kult verbreitete sich mit dem Attis-Kult, in dessen orgiast. Festen (4.-10. J.) sich ihre Priester und Adepten selbst entmannten. Aus: Lexikon der Antike, S. 3135

³⁵ Kloft: S.61

³⁶ Aus dem Internet: Dieter Paul Fuhrmann: Orphische und hermetische Tradition in Goethes Werk *Urworte*. Orphisch. S.4

Vergehen ist zu erschließen, dass die „einende Stunde“ die Todesstunde ist.

Es scheint, dass es hier um den Tod eines Mörders geht. Allerdings wird dieser Mörder durch einen Bindestrich und einen Doppelpunkt am Ende der vierten Zeile mit dem „ihm“ in der fünften Zeile in Verbindung gebracht. Dieses „ihm“ bezieht sich wieder auf das Opfer. Der Bindestrich schafft eine Spannung vor der Todesstunde, und der Doppelpunkt deutet den Beginn der letzten Szene. So muss der Mörder auch das Opfer sein. Wie lässt sich das erklären? Im zweiten Kapitel wurde in Bezug auf die Beziehung von Körper und Seele das Gedicht *Die Gitter* behandelt. Dieselbe Metapher DER KÖRPER IST DAS GEFÄNGNIS DER SEELE kann auch hier gelten. Dass der Seele hier die Rolle eines Mörders zugewiesen wird, kommt daher, dass sie durch ihre Entscheidung, selbst als Opfer vorzutreten, den Körper zum Tode bringt. Allerdings trifft diese Entscheidung nicht nur den Körper, sondern auch die Seele. „Ihm“ *beben Schmerz und Schaden/ im Haupt, das niemand kennt*. Während die Brandungsvögel in den Wellen baden, brennt das Opfer. Das Wort „baden“ bezieht sich auf die Reinigung, Heilung des Körpers, im Zusammenhang mit dem Reimpaar „Schaden“ ergibt sich der Sinn dieser Tat. Schaden und Schmerz befinden sich im Haupt des „Er“. Das Haupt steht metonymisch für die Gedanken. Was „Er“ dabei denkt, welchen Schmerz und Schaden er empfindet, das weiß niemand. Das Wort *brennt* bildet mit *kennt* ein Reimpaar. Nur das brennende Opfer kennt diese Schmerzen. Am Ende wird „Er“ direkt durch „das Opfer“ ersetzt. Er ist nicht mehr da. Er ist das dem Gott dargebrachte Opfer. Sein Brennen erinnert an das Nirvana des Phönix.

Der Phönix ist als „Inbegriff des Vorstellungskomplexes Unsterblichkeit und Auferstehung weit verbreitet. Sein Name geht auf das griech. Wort für die rote (Feuer-) Farbe zurück, im Zusammenhang mit der Sage von seiner Auferstehung aus der reinigenden Flamme.“³⁷ Das Wort Nirvana bedeutet für das indische Denken „die absolute, unpersönliche letzte Wirklichkeit, der einzige unwandelbare Daseinsfaktor.“³⁸ Aber im Sanskrit bedeutet es eigentlich das Erlöschen. Nach der buddhistischen Lehre wird der Mensch von der Reinkarnation befreit, wenn seine Begierden erloschen sind. Das Wort „erlöschen“ bezieht sich wiederum aufs Feuer. Im Feuer wird alles, was mit Begierden verbunden ist, vernichtet. In diesem Sinne ist die Handlung des „Er“ ein Schritt in das Sein, das er anstrebt.

Alles, was „er“ in diesem Prozess tut, sieht das Ich als ein Allwissender von Innen und von Außen. Es versteht „Ihn“ gut und lässt sich leicht mit „Ihm“ identifizieren. Was „er“ tut, kann bei dem Ritual eines dionysischen Kults vorkommen. Es ihm gleich zu tun, diesen Wunsch hat der Mensch im Gehirn, so wie das Ich, das den ganzen Vorgang erzählt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Thema Götter für das Ich in Benns Gedichten sehr wichtig ist. Die Anerkennung der Götter bedeutet, anzuerkennen, dass der Mensch einen Bezug zu einem höheren Wesen hat. Und die Anerkennung der Existenz der Götter bedeutet wieder, dass man daran glaubt, dass es ein noch höheres Wesen gibt, dem sich die Götter fügen, wie Benn in seinem Oratorium *Das Unaufhörliche* darstellt. Schließlich ist die antike Götterwelt längst untergegangen. Im

³⁷ Knaurs Lexikon der Symbole, S.832

³⁸ Brockhaus 2005

Leid der Götter (1933) steht wieder:

*denn ihr grosses Land heisst Schweigen,
bis sie als süsster Wahn
von den Säulen niedersteigen,
weil andere Zeichen nahn.*

Der Ausdruck „andere Zeichen“ weist darauf hin, dass die Götter an den Säulen auch Zeichen sind, Zeichen für die antike Götterwelt. Wenn die anderen Zeichen kommen, steigen sie von den Säulen nieder, weil sie eigentlich ein süßer Wahn sind. Dieser Wahn löst sich auf, wenn die Wahrheit kommt. Denkt man an den Verfall der antiken Götter und den Aufstieg des Christentums, wie bereits im letzten Kapitel im Zusammenhang mit dem Gedicht *Welle der Nacht* erläutert wurde, kann man vermuten, dass es sich hier um die Zeichen Gottes handelt. Im Oratorium *Das Unaufhörliche* heißt es:

*Die Welten sinken und die Welten steigen
aus einer Schöpfung stumm und namenlos
die Götter fügen sich, die Chöre schweigen -:
ewig im Wandel und im Wandel groß.*

Hier ist angedeutet, dass auch die Götter selbst in einem Schöpfungsprozess entstanden sind und sich ewig dem Wandelgesetz fügen müssen. Dadurch ergibt sich die Metapher GÖTTER SIND GOTTES WERKE.

4.2. Metaphern in Bezug auf Gott

*Siehst du auf Bildern in den Galerie'n,
wie diese Alten für ihr Leben zahlten,
siehst du die Züge derer, die es malten,
du siehst den großen Genius, - Ihn.*

In diesen Versen aus dem Gedicht *Bilder* (1941) ergeben sich die Personifikationen Gottes:

- ✧ GOTT IST MALER
- ✧ GOTT IST DER GROSSE GENIUS

Im Gedicht *Immer schweigender* – (1929) wird geschrieben, dass der Gott derjenige ist, der in den letzten Reichen, im letzten Licht alle Qualen löst. Durch die Metapher LICHT IST LEBEN wird ersichtlich, dass es hier um den nahen Tod geht. Im Gedicht wird das Ich vom Gott erlöst, daher die Metapher:

- ✧ GOTT IST DER EINE, DER ALLE QUALEN EINES MENSCHEN LÖST

*Du: in die letzten Reiche,
du: in das letzte Licht,
...
da ist der Gott, der eine,
der alle Qualen löst.*

Offensichtlich hat Benn auch Metaphern aus der langen christlichen Tradition verwendet, vor allem Personifikationen:

- ✧ GOTT IST ERLÖSER
- ✧ GOTT IST VATER
- ✧ GOTT IST DER HEILIGE GEIST
- ✧ GOTT IST DER GUTE HIRTE

Es ist bemerkenswert, dass diese Metaphern in seiner frühen Lyrik eher in einer verneinenden Haltung benutzt werden. Dies lässt sich vor allem in seinem Gedicht *Requiem* (1912) sehen:

*Jeder drei Näpfe voll: von Hirn bis Hoden.
Und Gottes Tempel und des Teufels Stall
nun Brust an Brust auf eines Kübels Boden
begrinsen Golgatha und Sündenfall.*

Bereits der starke Kontrast zwischen dem Titel und dem Inhalt der Verse weist auf eine Verhöhnung des Christentums hin. Das Wort „Requiem“ bezieht sich auf den Eingangsvers der römischen Liturgie bei der Totenmesse „*requiem aeternam dona eis, dominus*“ und bedeutet „Gib ihnen die ewige Ruhe, Herr.“ Im Gedicht wird jedoch geschildert, wie der Leichnam eines Menschen zerteilt wird. Der Tote wird nicht mehr in einer Ruhestätte begraben, sondern zerstückelt in Näpfen gestapelt. Die Menschen werden nicht mehr als Ebenbild Gottes geehrt, da der Mensch selbst nicht mehr Gott verehrt. In diesen vier Zeilen werden zuerst die Metaphern DAS HIRN IST GOTTES TEMPEL und DIE HODEN SIND DES TEUFELS STALL verwendet. Das Hirn ist wiederum eine Metapher für den Geist und die Hoden stehen hier für den Körper. Das Zusammensein von Hoden und Hirn bezeugt deshalb die Gleichsetzung von Körper und Geist. Beide befinden sich nun auf dem Boden eines Kübels. Nach der Metapher OBEN IST GUT und UNTEN IST SCHLECHT lässt sich feststellen, dass der Geist eine deutliche Geringschätzung erfährt. Ferner werden Hirn und Hoden personifiziert. Sie „begrinsen Brust an Brust auf eines Kübels Boden Golgatha und Sündenfall“. Golgatha bedeutet im Hebräischen Schädel oder Kopf und bezieht sich auf einen Hügel bei Jerusalem, der Kreuzigungsstätte Christi war. Der Sündenfall ist das Vergehen Adam und Evas, das zur Vertreibung der beiden aus dem Paradies führte. Da sich Hirn und Hoden als Synekdoche für den Menschen betrachten lassen, ist zu schlussfolgern, dass das Ich mit dieser Haltung an Gott zweifelt.

In einem anderen Gedicht *Wir gerieten in ein Mohnfeld*. (1913) wird einfach gesagt: „*Man hat uns belogen und betrogen/ Mit Gotteskindschaft, Sinn und Zweck*“. Mit diesem Gedanken zeigt sich das Ich in vielen frühen Gedichten Gott und Menschen

gegenüber voller Hohn. Im Gedichtzyklus *Der Arzt* (1917) wird Gott verspottet und die Menschen werden den Tieren gleichgesetzt: „*Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch* –“ „...*Gott/ Als Käseglocke auf die Scham gestülpt -:/ Der gute Hirte -!/-Allgemeingefühl!-:/ Und abends springt der Bock die Zibbe an.*“ Auch die Madonna (*Madonna*, 1913) und antike Göttin an der Säule (*Karyatide*, 1916) werden zum sinnlichen Genuss geführt. Allerdings kann das Ich nicht umhin, an Gott zu denken, wie es in *Gesänge* (1913) zugegeben hat: „*Wir sind so schmerzliche, durchseuchte Götter. -/ Und dennoch denken wir des Gottes oft.*“

Dieses Hin und Her bereitet Leiden. In mehreren Gedichten aus dieser Zeit, wie in *Gesänge* (1913), wird dargestellt, dass das Ich sich nach dem hirnlosen Zustand eines Tieres sehnt, denn DENKEN IST LEIDEN. „*Schon ein Libellenkopf, ein Mövenflügel/ Wäre zu weit und litte schon zu sehr.*“ Ferner bringt das Ich im Gedicht *Ikarus* (1915) den Wunsch zum Ausdruck, auch das Auge zu „enthirnen“:

*O Mittag, der mit heißem Heu mein Hirn
Zu Wiese, flachem Land und Hirten schwächt,
Daß ich hinrinne und, den Arm im Bach,
Den Mohn an meine Schläfe ziehe -
O Du Weithingewölbter, enthirne doch
Stillflügelnd über Fluch und Gram
Des Werdens und Geschehns
Mein Auge.*

In den ersten vier Zeilen teilt das Ich mit, dass der Mittag, der hier personifiziert wird, „sein Hirn“ schwächt. „Wiese, flaches Land und Hirten“ stellen ein idyllisches Bild auf der Erde dar. Es ist bemerkenswert, dass die Voraussetzung dieses Sturzes die Schwächung des Hirns durch die Mittagssonne ist. Wenn das Gehirn nicht richtig funktioniert, kann man nicht mehr richtig denken. Mit den Metaphern OBEN IST GUT bzw. UNTEN IST SCHLECHT lässt sich erschließen, dass das Ich auf dem flachen Land gar nicht mehr denken kann. Auch das Heu steht in enger Verbindung mit Wiese und Hirten. Die tierische Seite des Gehirns wird dadurch dargestellt. Des weiteren wird der Körper des Ich flüssig, den Arm im Bach, und zieht den Mohn an seine Schläfe. Da der Mohn ein Rauschmittel ist und die Schläfe an Schlaf erinnert, lässt sich denken, dass das Ich in den Zustand kommt, wo das Bewusstsein kaum mehr funktioniert. Aber das ist noch nicht genug, denn es kann noch immer sehen. In den letzten vier Zeilen äußert das Ich den Wunsch, dass der „Mittag sein Auge enthirnen“ sollte. Hier wird das Auge metaphorisch mit dem Hirn verbunden. Das Auge ist ein Sehorgan, wohingegen das Hirn für das Denken steht. Beide sind durch die Metapher SEHEN IST WISSEN verbunden.

Dieser Wunsch, kein Hirn mehr zu haben, zeigt ein tiefes Leiden am Bewusstsein. Und der Geist als denkendes Bewusstsein des Menschen wird in *Rückfall* (1917) aufgefordert, sich zu entfremden.

Rückfall

O Geist, entfremdest du dich! O glühe

*Ein einzig Mal aus Sturm- und Sterngewalten,
Aus Wolkenbruch der Ferne, die
Nicht Fleische zügeln und Gehirne spalten,
O Geist, o wehe doch, wie die Propheten
Dich preisen – sieh, ich ringe
In Blut nach einem fernen, sterne-steten!*

*Wer bist du, höhnt das Mark, es stammen doch
Aus meiner Wiege deine Glieder;
Vergessen, wie es einst bei dir nach Mieder
Und Schenkel roch?
O rauschtest du wie Meer: Ich vogelfreie!
Wie Sonne stürmisch: Ich,
Entschwänzter, glühe, pfingste, sternen-maie!*

*Und wieder Ruf: ich ging nach Liebesrosen
Zum Markt. Geschiebe. In den Bretterbauden
Gemüsefrauen, psychophysenfosen,
Verpantarheierten Kohlrabistauden --!
O sängest du nun Abgrund, Schwankung, Süd:
Ich bin die Ferne, hergeweht
Aus meinen arktischen Gezeiten,
Jenseitige und sterne-stet...!-
O sängest du aus Götterweiten
Einmal dies Rosenmövenlied!*

Dieses Gedicht wurde erstmals 1917 in der Lyriksammlung *Fleisch* veröffentlicht. Der Titel *Rückfall* bezieht sich auf das Rückfallen, also auf einen früheren Zustand zurückkommen. In Bezug auf die Gedichte aus den vorigen Jahren mit der Sehnsucht nach der „Enthirnung“ kann dieses Gedicht einen Rückfall in diesen Gemütszustand, eine Art krankhaften Rückfall bedeuten, aber wenn wir nur bei diesem Gedicht bleiben, kann der Titel wiederum als der Wunsch nach der Rückkehr zu den Wurzeln gedeutet werden.

Das ganze Gedicht besteht aus drei Strophen und enthält zwei „Du“ und dementsprechend zwei „Ich“, was dessen Interpretation besonders erschwert. Nach Winfried Eckel werden „die Wünsche und Aufforderungen gegenüber dem Geist“³⁹ geäußert – sich zu entfremden (V.1), zu wehen (V.5), zu rauschen (V.12). Außerdem sollte „der Geist die Bewegung von Nord nach Süd vollziehen [...] Die Einsamkeit und Kälte des Nordens soll im Süden überwunden werden.“⁴⁰ Meines Erachtens lässt das sich auch aus einer anderen Perspektive betrachten. Es geht also in diesem Gedicht um einen Dialog, weshalb es besonders wichtig ist, die beiden Seiten richtig zu unterscheiden.

Die erste Strophe ist eindeutig der Ausruf des Ich, das wünscht, dass der Geist sich

³⁹ Interpretationen Gedichte von Gottfried Benn. Hrsg. von Harald Steinhagen. Stuttgart: Reclam, 1997 S.49

⁴⁰ Ebd.

entfremdet, weil das Ich *in Blut* nach der Ewigkeit *ringt*. In der zweiten Strophe wird das Ich von dem Mark verhöhnt. In der dritten Strophe spricht auch das Mark. Im weiteren werden die einzelnen Strophen erläutert:

Nach dem Ausruf „*O Geist, entfremdest du dich!*“ wird dieser Wunsch in weiteren Zeilen erklärt. Das Wort „sich entfremden“ bedeutet sich innerlich von jemandem oder etwas entfernen. Wenn man die nächsten Zeilen liest, weiß man, dass diese Entfremdung dem Geist selbst gilt. „*O glühe/ Ein einzig Mal aus Sturm- und Sternengewalten, aus Wolkenbruch der Ferne*“. Das Ich fordert also den Geist auf, sich selbst zu entfremden, sich glühend in Gewalt und Ausbruch des göttlichen Himmels zu zeigen. Das Wort „glühen“ steht im Wortfeld des Feuers. Nach der Metapher LEBEN IST FEUER kann man sagen, dass das Ich von dem Geist verlangt, richtig zu leben. Jetzt zügelt er das Fleisch und spaltet das Gehirn. Da das Fleisch eine Metonymie für die Sinne und das Gehirn fürs Denken ist, entstehen die Metaphern:

✧ DER GEIST IST ZUCHT

✧ DER GEIST IST DER SPALTER DER GEDANKEN

Das heißt, dass der Geist den Leib des Menschen kalt beherrscht und den Menschen in widersprüchliche Gedanken bringt. Das Ich versteht nicht, warum die Propheten den Geist so hoch priesen. Nach Eckel sollte der Geist hier als Atem wehen. Der Atem ist wiederum eins mit der Seele und dem Geist. Der Geist ist im christlichen Sinne eins mit Gott, nämlich DER GEIST IST GOTT. Das Ich wollte nicht mehr im Geist, sondern im Blut die Ewigkeit, das Ferne, Sterne-stete suchen. Als Symbol von Leben und Seele ist das Blut voller Kraft und Wärme. Es ist ein Symbol des Lebens. In dieser Hinsicht will das Ich im Leben selbst nach der Ewigkeit suchen, während die Propheten den Geist als Gott selbst betrachten⁴¹. Es ist ersichtlich, dass das Ich den Geist als das Absolute nicht mehr anerkennt.

Da höhnt das Mark: *Wer bist du, es stammen doch aus meiner Wiege deine Glieder; Vergessen, wie es einst bei dir nach Mieder und Schenkel roch?* Das Mark ist laut Brüder Grimm „mark, zunächst der inhalt der thierischen knochen...; theilweise mit hirn verwechselt: nechst von dem gehirn entspringet das mark des rückgrads, welches fast gleicher natur ist mit dem hirn; daher es unbillig ein mark genannt wirdt.“ Insofern ist das Mark etwas Tierisches im Körper. Die Wiege ist der Ort, wo das Baby ruht und wächst. Wo ruht und wächst das Mark? Im Körper. Die Glieder sind Teile des Körpers. In diesem Sinne befinden sich das Mark und Ich im gleichen Körper. Das Mark erinnert das Ich daran, woher es stammt. Das Mieder ist eine Art Kleidungsstück von Frauen und steht somit metonymisch für den Körper einer Frau. Zusammen mit dem Schenkel erinnert das Mieder an die Geburt des Ich. Dass das Ich ein Mensch ist, bedeutet, dass es vergänglich ist. Damit wird der Wunsch des Ich nach der Ewigkeit von dem Mark verhöhnt. Das Wort „rauschen“ evoziert den Rausch, der eine Illusion vortäuscht. Der Ausruf des Ich wird daher als irrealer Wunsch in einem Zustand mit wenig Bewusstsein

⁴¹ Der Geist ist Gottes nahes Wirken, er wirkt Leben, Wahrheit und Gerechtigkeit. Der Tod ist sein Gegenteil. Der Geist wirkt Neues, er ist Schöpfer-Geist. Geistbegabung einzelner Menschen kennt schon das frühe Israel; die Richter sind vom Geist geleitet, später die Könige (aber keinesfalls automatisch), und freilich die Gegenspieler so vieler Könige, die Propheten. Taschenlexikon Religion und Theologie, S.1375

betrachtet. Das Wort „Vogelfrei“ weist darauf hin, dass man zwar frei von allen menschlichen Bindungen, aber völlig schutzlos ist. Weiter werden abwertende Wörter für das Ich erfunden: „Entschwänzter, pflingste, sternen-maie“. Der Schwanz in der Bedeutung Penis ist Symbol der Kraft und Fruchtbarkeit, ein Symbol des Lebens. Ein Entschwänzter wird unfruchtbar und verlässt den Zyklus des Lebens, des Werdens. Das Wort „maie“ kommt vom Mai. Pfingsten wird auch im Mai gefeiert. Es ist die Zeit der Ausgießung des Heiligen Geistes, ein Symbol für die Zeit der Erfüllung. Das vom menschlichen Leben getrennte Ich würde somit unsterblich, was eine Verhöhnung des Marks ist, denn das Ich kann sich nicht vom Leben trennen. Dies sieht man schon in der nächsten Strophe.

„Und wieder Ruf: ich ging nach Liebesrosen/ Zum Markt. Geschiebe. In den Bretterbauden/ Gemüsefrauen, Psychophysenfosen,/ Verpantarheierten Kohlrabistauden --!“ Diese Zeilen sind in einem abwertenden Ton geschrieben. Es wird geschildert, was das Ich macht. Es geht nach Liebesrosen zum Markt. Somit wird evoziert, dass es bei dieser Liebe um Geschäfte geht. Das Wort „Geschiebe“ kann auf die Menschenmenge auf dem Markt bezogen sein, aber auch auf den sexuellen Akt anspielen. Das Wort „Psychophysenfosen“ ist eine Neuschöpfung aus den Wörtern „Psychophysik“ und „Fose“. Die Psychophysik ist die „Lehre von den Wechselwirkungen zwischen Körper u. Seele, insbesondere zwischen physischen Reizen u. den ihnen entsprechenden Erlebnissen.“ Die Fose hingegen bedeutet Dirne. Wenn man die Reimpaare dieser vier Zeilen überprüft, ergibt sich, dass die Liebesrosen mit Psychophysenfosen verbunden sind. Diese Worte können nur von einem Spötter kommen. In dieser Hinsicht stammen diese Zeilen von dem Mark. Die Liebe des Ich wird dabei sehr unterschätzt. Bei der sogenannten Liebesbegegnung sollte das Ich nach dem „Mark“ *Abgrund, Schwankung, Süd* singen. Diese drei Wörter sind Anspielungen auf die Liebesszene in den früheren Gedichten von Benn.

Im Gedicht *Einer sang*: aus dem Zyklus *Alaska* (1913) steht der *Abgrund* metaphorisch für eine Hure: „*Sie ist ein Abgrund wilder, dunkler Blumen./ Kein Engel ist so rein. Mit Mutteraugen./ Ich liebe eine Hure. Sie heisst To.* –“ Im Gedicht *D-Zug* (1912) ist eine Frau „*etwas mit Geruch./ Unsägliches. Stirb hin. Resede./ Darin ist Süden, Hirt und Meer./ An jedem Abhang lehnt ein Glück.* –“ Das sexuelle Glück ist mit dem Sterben eins geworden. Die *Schwankung* zeugt von einem unstabilen, schwingenden Zustand. Im Zusammenhang mit der Liebe verweist die *Schwankung* auf einen Rauschzustand, der dem Tod nah liegt.

Weiter sagte das Mark: „*Ich bin die Ferne, hergeweht/ Aus meinen arktischen Gezeiten,/ Jenseitige und sterne-stet...! – / O sängest du aus Götterweiten/ Einmal dies Rosenmövenlied!*“ Dies erinnert an die Aufforderung des Ich gegenüber dem Geist in der ersten Strophe. Die *Ferne* wird mit dem kalten Jenseits identifiziert, anstatt mit dem Paradies im Himmel in der ersten Strophe. Das Ich sagt, dass es aus den fernen arktischen Zonen kommt, aus dem Jenseits, und dass es ewig ist. Bereits im ersten Kapitel wurde dargestellt, dass der kalte Norden eine Metapher für das Totenreich ist. Die arktischen Gezeiten sind deshalb auch Symbole für das Totenreich. Das Wort „*Götterweiten*“ ist ein von Benn geschaffenes Wort, für den Norden, der fern und weit ist. Hier sind sogar die Götter fern, sie gehören in eine vergangene Welt. Nach der oben angeführten Analyse könnten die Götter auch sterben. So sind diese *Götterweiten* wiederum ein Symbol für das Jenseits. Insofern kann das *Rosenmövenlied* nur ein Lied

des Todes sein. Rosen und Möwen sind Kennzeichen des Totenreichs. Da Rosen ein Symbol für die Liebe sind, wird die Liebe vom Tod gefärbt. Sie ist nämlich vergänglich, eine Vereinigung von Süden und Norden, Leben und Tod.

Auf die drei Strophen zurückblickend lässt sich feststellen, dass das Ich, das statt im Geist im Blut nach der Ewigkeit sucht, von dem Mark, einer Metonymie für den Körper, verhöhnt wird. Die Worte des Marks lassen erkennen, dass es unmöglich ist, im physischen Leben die Ewigkeit zu finden. Der Körper und die Liebe sind beide vergänglich. Das Gedicht ist also ein innerer Kampf des Ich mit sich selbst, eine Selbstkritik. Um die Ewigkeit zu erlangen, muss man im Geist einen Weg finden.

Was ist der Geist?

In den oben angeführten Gedichten ist der Geist für das Ich das Gehirn, die Zucht. In einem anderen Gedicht *Levkoienwelle* (1925) ist der Geist die Zunft:

*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,
ergieb dich der Levkoienwelle,
die sich um Rosenletzttes gießt,*

*die Bildungen der Zweige reifen,
es ist ein großes Fruchtbemühn,
die Seen dämmern hin wie Streifen,
die Gärten welch ein quellend Glühn,
das ist lernäisches Gelände
und eine Schar Gestalten winkt,
die mähet Blut und säet Ende,
bis sie ans Herz der Schatten sinkt.*

Es ist ersichtlich, dass der Geist hier mit der Vernunft verbunden wird. Die Vernunft steht mit dem Bewusstsein des Menschen zusammen. Nach der Tiefenpsychologie von C. G. Jung ist die geistige Tätigkeit, das Denken, eine psychische Tätigkeit im Bewusstsein. Im Gedicht wird deutlich gesagt, dass man der Vernunft den Rücken kehren und sich der Levkoienwelle ergeben sollte. Levkoien sind stark duftende Blüten und haben eine Kraft, den Menschen in einen Rauschzustand zu versetzen. So gerät man ins Unbewusste, das mit der Unterwelt gleichgesetzt werden kann und wo man zur Wurzel der Seele, zum Herz der Schatten, gelangen kann. Wie bereits in den vorigen Kapiteln erläutert, erweist sich das Unbewusste in Benns Gedichten als Quelle der Kunst.

1934 schreibt Benn in *Lebensweg eines Intellektualisten*:

Das Leben ist ergebnislos, hinfällig, untragbar ohne Ergänzung, es muß ein großes Gesetz hinzutreten, das über dem Leben steht, es auslöscht, richtet, in seine Schranken weist. Es gibt heute zwei Gesetze, die sich in Europa gegen das Leben erhoben haben: die Rasse und die Kunst. Beide sind Forderungen, beide unerbittlich strenge Gesichte, beide liegen im Geist. Geist = anthropologischer Geist, arthaftes Prinzip, Entelechie, Ursein, Bewußtsein, bewußt formender Geist.⁴²

Laut Sogyal Rinpoche hat der Geist verschiedene Aspekte. Die zwei wichtigsten sind „der gewöhnliche Geist und die wahre Natur des Geistes“. Der gewöhnliche Geist wird im Tibetischen Sem genannt. „Ein Meister definierte diese Ebene folgendermaßen: «Das, was unterscheidendes Gewahrsein besitzt, was Dualität erlebt, etwas Äußeres ergreift oder abweist, ist der Geist. Er ist das, was sich mit etwas <Anderem> verbindet – mit <Etwas>, das als getrennt vom Wahrnehmenden erfahren wird.» Sem ist der diskursive, dualistische, denkende Geist, der nur in Verbindung mit projizierten und falsch wahrgenommenen äußeren Bezugspunkten funktionieren kann.“⁴³ Die wahre Natur des Geistes, seine innerste Essenz bleibt ihm zufolge von Wandel und Tod unberührbar. Sie ist in dem gewöhnlichen Geist verborgen. Auf Tibetisch heißt sie „*Rigpa*: ursprüngliches, reines Gewahrsein, das gleichzeitig intelligent, erkennend, strahlend und stets wach ist. Man könnte es das Wissen des Wissens selbst nennen.“ Diese Natur des Geistes lässt sich nicht auf unseren eigenen Geist beschränken. „Heilige und Mystiker aller Zeiten haben ihre Erkenntnisse und Verwirklichung mit verschiedenen Namen geschmückt, ihnen viele Gesichter und Interpretationen verliehen; aber alle erfahren gleichermaßen die essentielle Natur des Geistes. Christen und Juden nennen sie «Gott»...“⁴⁴ Mit dem Wort von Jung: „...nach alter christlicher Anschauung ist Selbsterkenntnis der Weg zum (*sic*) *cognitio dei*.“⁴⁵ Im Gedicht *Einsamer nie* – (1936) sagt das Ich ganz offen, dass es dem Geist dient, das dem Leben entgegengesetzt wird:

*Wo alles sich durch Glück beweist
und tauscht den Blick und tauscht die Ringe
im Weingeruch, im Rausch der Dinge, -:
dienst du dem Gegenglück, dem Geist.*

Daraus ergibt sich die Metapher:

✧ EIN ICH, DAS KEINEN GOTT IM HERZEN HAT, IST EIN VERLORENES ICH.

Entsprechend bringt das Ich im Gedicht *Verlorenes Ich* (1943) zum Ausdruck:

*Ach, als sich alle einer Mitte neigten
und auch die Denker nur den Gott gedacht,*

⁴² GW. Bd.II, S. 1922

⁴³ Ebd. S.66

⁴⁴ Ebd. S.67-68

⁴⁵ Erkenntnis Gottes.Aus: Erinnerungen, Träume, Gedanken von C.G. Jung, S.327

*sie sich den Hirten und dem Lamm verzweigten,
wenn aus dem Kelch das Blut sie rein gemacht,
und alle rannen aus der einen Wunde,
brachen das Brot, das jeglicher genoß -,
oh ferne zwingende erfüllte Stunde,
die einst auch das verlor'ne Ich umschloß.*

Nun stellt sich eine Frage: Warum hat das Ich das Bedürfnis nach dem Geist, nach Gott? In den vorigen Kapiteln wurde bereits erklärt, dass die Seele in Benns Gedichten eine wichtige Rolle spielt. Sie ist unsterblich und kennt tiefe Dinge. Hier muss betont werden, dass die Seele mit dem Geist eng verbunden ist. Im Deutschen Wörterbuch von den Brüdern Grimm steht zu dem Wort „Seele“: f. anima. Zu „Geist“ steht: m. spiritus, anima, mens, genius. Winfried Eckel zufolge bedeutet das Wort „Geist“: „hebr. Ruach, griech. Pneuma, lat. spiritus ursprünglich Wind, Hauch oder Atem“⁴⁶. Insofern zeigen der Geist und die Seele eine auffällige Überschneidung. Auf Chinesisch bezeichnet man die Seele mit zwei Schriftzeichen jeweils mit der Bedeutung von „Geist“ und „Seele“. Insofern gehört die Seele als etwas Unsterbliches schon zur Ewigkeit, zu Gott. Mit Jungs Archetypen-Theorie kann man sagen, dass die Seele noch die Erinnerungen an den Anbeginn der Schöpfung besitzt. Diese Idee lässt sich auch in Benns Gedicht *Der Traum* (1945) finden:

Der Traum

*Wenn ich dies höre: Zisa und Menami,
Normannenschlösser an verklärter See,
oder das jetzt genannte: Cubola,
so lösen sie sich von den Bogenbrücken,
auch aus dem Felsreich und Rosengärten,
verwehn sich in den alten toten Traum.*

*Nur die Cypresse bleibt an ihrer Schulter;
mit dieser treiben sie: einmal die Meere;
dann dieses ewig strahlende Gewölbe,
dies unangreifbare; und dann die Stunden,
unzählbare, nie mangelnde, erfüllte -:
durch dieses treiben sie. Ein toter Traum,
doch tief in sich vereint, auf Nichts auf Erden
beziehn sich seine Namen und sein Laut.
Ich trage ihn -: doch wer das ist,
ist nicht die Frage dessen, der sie leidet,
doch dessen Trauer ist sie, eine Trauer;
in die sich Tod mit hoher Lust verstreut,
doch nie das Schweigen bricht.*

⁴⁶ Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn. Reclam. S.50-51

*Oder mich streifen abends die Levkoien,
die nelkenartigen, auch Giroflée -:
ein Garten, hochgemauert, ob des Fleckens,
der ihn mit Lagern, Speichern, Schieferdächern
umzingelt und umspannt, - doch dann
genannter Blumen selbstgelüster Hauch,
darin der Sommer stockt und sich bewacht
und seinen Heimgang fühlt, - auch dies treibt mit,
verwandelnd sich in Flüchtigkeit, in Traum.*

*Wenn man Klematis auf die Wogen streute,
so schwankte kaum die Färbung dieses Meers:
Arearea -, auch in weißen Kratern
das ozeanisch Blau, - und knieend Frauen,
kaum in Zusammenhängen von Gestalt,
noch hingehängt die Häupter in den Dämmer,
der auch in Blumen sich vollendet schiene,
den Schöpfungsdämmer -, Noa-Noa, - Traum.*

*Gleichzeitig sind die Welten dieses Traums,
einräumig ebenso, sie wehn und fallen.
Mischfarben, Halbblau der Kartoffelblüte,
Latenz der Formen dort, - hier reine Bilder.
Das eine Boot zieht falsche Segel auf,
verleugnet Art und Herkunft, täuscht die Meere,
das andre Boot fährt immer hochbekränzt,
denn es ist unangreifbar -: dieses ist es,
das seine Ketten senkt in frühen Traum.*

Dieses Gedicht entstand 1945. Während die meisten Deutschen mit den Folgen des verlorenen Kriegs kämpften, versinkt das Ich in einen längst vergangenen „toten“ Traum. Der Träumende lebt wie Bann selbst, isoliert in seinem geistigen Garten. Das Wort „Traum“ kommt in jeder Strophe vor und verbindet so die Geschichte, die Gegenwart, das Leben und den Tod, die Schöpfung und die Menschen.

In der ersten Strophe sind es zwei Schlösser aus dem 11. Jahrhundert, deren Namen das Ich in den Rauschzustand versetzen. Das Wort „alt“ sagt uns, dass es den Traum schon vor langer Zeit gab. Gleichzeitig wird mit dem Wort „tot“ zum Ausdruck gebracht, dass dieser Traum längst vergessen ist.

In der zweiten Strophe treibt die Zypresse, der Baum des Hades⁴⁷, auch mit den Schlössern, die *sich in den alten Traum verwehen*. Hier werden die Schlösser personifiziert. Sie treiben *einmal die Meere, dann dieses ewig strahlende Gewölbe, dies unangreifbare*. Das *ewig strahlende Gewölbe* evoziert den Himmel und der Himmel ist

⁴⁷ Vieles weist darauf hin, daß die Zypresse bereits in vorgriechischer Zeit ein Kultsymbolbaum war, der später mit Unterweltskulten in Verbindung gebracht wurde; Knauer Lexikon der Symbole, S. 1226

„oft symbolischer Ausdruck für die Gottheit selbst.“⁴⁸ Das Meer scheint eine Übergangswelt zwischen dem Land und dem Himmel zu sein. Das Land ist ein Symbol für das irdische Leben, und das Meer zwischen dem irdischen Leben und der göttlichen Ewigkeit symbolisiert dann das Totenreich. Die Schlösser erreichen über das Meer schließlich den Himmel. Die Personifikation der Schlösser setzt sie wiederum mit den Menschen in Verbindung. Sie realisiert hier im Traum etwas, was die Menschen sich zu erreichen wünschen, nämlich zum Absoluten zu gelangen, aus dem alles entsteht. Dort ist der Ursprung der Menschheit. Dieser Traum bezieht sich laut der Verse *„auf Nichts auf Erden“*. Er vereint sich mit sich selbst in sich selbst. So einen Traum trägt das Ich. Das bringt aber nur Leiden. Es ist für das Ich nicht so wichtig, zu wissen, wer dieser Traum ist. Stattdessen will es herausfinden, was dessen Trauer bedeutet, *„eine Trauer, in die sich der Tod mit hoher Lust verstreut, doch nie das Schweigen bricht.“* Dieser Wunsch geht dann in einem Rauschzustand in Erfüllung.

Mitten im Garten, umgeben vom einfachen Bauernleben, wird das Ich von Blumendüften berauscht. Was es in diesem Zustand erlebt, ist das Meer. Das Meer behält die Farbe Blau, egal auf welchem Boden, egal was hinzugefügt wird. Die Krater und das Wort Arearea und weiter Noa sind nach Hans Egon Holthusen Anspielungen auf die Insel Tahiti, die Gauguin in seinen Bildern dargestellt hat. „Arearea ist [...] französisch »joyeuseté«, deutsch so etwas wie »Schnurre (kurze unterhaltsame Erzählung von einer spaßigen oder wunderlichen Begebenheit)«-, es ist der Titel eines Bildes aus dem Jahre 1891, das heraldische, mythomanisch-barbarische und erotisch-idyllische Aspekte mit einer Art von kompositorischer Eleganz koordiniert und den Titel eher rätselhaft erscheinen läßt (heute im Musée d’Orsay in Paris). Das andere Lehn-Wort ist »Noa Noa« selbst, zu deutsch: die Duftende, die Duftende (ein dichterischer Beiname der Insel)“⁴⁹. Das Wort „Noa Noa“ ist auch der Titel des autobiographischen Romans von Paul Gauguin, den er 1897 fertig stellte. Das Wort „Noa“ ist ein polynesischer Begriff, der im Gegensatz zu dem sakralen Meidungsbegriff „Tabu“ das Profane, Alltägliche und frei zu Gebrauchende bezeichnet. Im Zusammenhang mit den Blumen in der vorigen Zeile ist es naheliegend, das Wort als Wohlgeruch zu verstehen. Das Wort „Arearea“ ist nach Hans Egon Holthusen der Titel eines Bildes von Gauguin, aber die Bedeutung dieses Wortes scheint hier nicht zu passen. Nach meiner Auffassung evozieren die Vokale *a* und *e* in diesem Wort die Unendlichkeit der Wellen des Meers, denn der Vokal „a“ steht am Anfang, in der Mitte und am Ende des Wortes. Sie gehen also mit zwei „e“ dazwischen wellenartig nach vorne.

Nun erscheinen „kniende Frauen“, aber sie sind „kaum in Zusammenhängen von Gestalt, ihre Häupter noch hingehängt in den Schöpfungsdämmer, der auch in Blumen sich vollendet schiene“. Das Wort „Dämmer“ kommt von „dämmern“, evoziert eine beginnende oder schwindende Dunkelheit. Der Dämmerzustand beim Menschen ist traumähnlich, bei welchem die bewusste Wahrnehmung der Außenwelt bei dem Betroffenen zwar nicht aufgehoben, doch sehr getrübt ist. Im Zusammenhang mit dem Wort „Schöpfung“ deutet das Wort den Zustand der Schöpfung an, in dem sie noch

⁴⁸ Knaurs Lexikon der Symbole, S. 465

⁴⁹ Hans Egon Holthusen: Vom Eigensinn der Literatur. Kritische Versuche aus den achtziger Jahren, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1989, S.92

nicht zur Vollendung gekommen ist. In Blumen schien diese Schöpfung vollendet zu sein, aber bei den Frauen sieht es noch nicht so aus. Sie haben nicht einmal eine ganze Gestalt, da ihre Häupter noch zu vollenden sind. Da das Haupt metonymisch für das Denken, das Rationale, steht, wird hier der Gedanke zum Ausdruck gebracht, dass die Frauen noch keine Menschen mit Denkvermögen geworden sind.

Diese Idee ist in frühen Gedichten von Benn wie *Mann* (1912), *Untergrundbahn* (1913) usw. bereits vorhanden. „Denn du bist ein Halbdurchflossenes,/ Vom Tier getränkt, und wie im Fell der Tiere,/ und doch gelöst an allen deinen Gliedern,/ voll Spiel der Träume und erlöster/ Als je ich Mann.“⁵⁰ Die Frauen dort werden mit Tieren verglichen, die wegen ihres Nichtdenkenmüssens erlöster sind, was die Männer nur beneiden können. Hier in dem Gedicht hat Benn wohl einen Grund dafür gegeben. Sie befinden sich nämlich noch in der letzten Phase der Schöpfung. Die Zeit im Schöpfungsdämmer ist eine Zeit unter den vielen anderen der Entwicklung der Menschen, des Kosmos. Allerdings ist es auch die wichtigste Zeit für die Menschheit, die von da an existiert. Sie hat also in der Ewigkeit ihre Wurzel. Und diese Zeit der Entstehung ist durch einen Bindestrich mit dem Meer verbunden. Das Meer ist nach den ersten vier Zeilen durch nichts zu beeinflussen, alles ist ihm zu wenig, zu klein, um in ihm eine spürbare Veränderung zu bewirken. Es ist das Symbol für die untastbare Ewigkeit. Und die Wellen, die Wogen haben dann eine Bedeutung, sie sind die ständig vergehenden Zeiten, und bleiben dennoch im Meer der Ewigkeit. Aus dem Wort „Arearea“ ergibt sich dann ein Wortspiel: Wenn man das Wort „Ära“ zweimal rückwärts schreibt, bekommt man Arearea. Schließlich wird die Schöpfungszeit mit dem Traum indirekt verbunden. In der letzten Zeile werden zwei Bindestriche gesetzt, zwischen „Schöpfungsdämmer“, „Noa, Noa“ und „Traum“. Sie sind getrennt, und gleichzeitig verbunden. Der Blumenduft ist auch ein Element, das an die Schöpfungszeit erinnert, was wie ein Traum erscheint.

In der fünften Strophe werden die Welten dieses Traums ausgedeutet. Sie wehen und fallen, befinden sich aber in der gleichen Zeit, dem gleichen Raum. Es ist die Ewigkeit, das All, das Nichts. Welche Welten? Die Schöpfung, die Normannen des 12. Jahrhunderts am Mittelmeer, der Garten im heutigen Dorf. Sie wehen und fallen wie vom Wind getriebene Blätter. Mit ihrem Fall geht das Wehen zu Ende. Das Wehen und Fallen zeugen von einer Ziellosigkeit. Beides deutet auf eine Sinnlosigkeit der Veränderungen der Welten hin. Sie entstehen, um wieder zu verschwinden. Die ganze menschliche Geschichte spielt sich hier in diesem Traum ab. Auch die „Mischfarben, Halbblau der Kartoffelblüte“, sind halb blau, halb grün, und stehen so als Symbole für die Vermengung von Tod und Leben. So verhält es sich auch mit dem Nichts und dem Sein. Wie in Zeile 4 der letzten Strophe steht: Im Nichts sind alle Formen latent, im Sein erscheinen verschiedene Wesen in Formen. Es sind zwei Seiten der selben Sache. Daraus ergibt sich folgende Metapher:

✧ DIE FORM IST DAS WESEN

In seiner Autobiographie *Doppelleben* behauptet Benn: „Gott ist Form“⁵¹. In seinem

⁵⁰ G. Benn. Gedichte. S.31

⁵¹ GW. Bd.III, S.2031

Essay *Bezugssystem* steht wiederum:

Das Wesen aber, das wirkliche Sein, die Substanz des Gegenstandes ist seine Form. [...] Das Wesen alles Lebendigen wird in der vollendeten Form bestehen, in die es hineinwächst. Es offenbart sich im ausgewachsenen Baum, nicht im Samen. Das wahre Wesen muß also am Ende, nicht am Anfang gesucht werden, da das Ende unwiderlegbar den Sinn einer bewußt oder unbewußt wirksamen Absicht aufzwingt. Diese Art der Weltanschauung erreichte in wohlbedachtem Gegensatz zum Materialismus ihren Höhenpunkt in Platon und Aristoteles.⁵²

Allerdings kann das Schicksal der Wesen, die die gleichen Formen haben, sehr unterschiedlich sein. In den letzten fünf Zeilen des Gedichts werden zwei Arten von Menschen in Metaphern dargestellt, die in dieser sichtbaren Welt leben. Es wird hier von zwei Arten von Booten gesprochen. Das Meer ist der Ort, wo sich das Boot frei bewegen kann. Es wird personifiziert. So ist entstanden eine Metapher:

✧ DER MENSCH IST DAS BOOT.

Dementsprechend ist das Meer der zeitgebundene Lebensraum der Menschen. Wichtig in diesem Raum ist, sich der Macht des Meeres anzupassen, um sein eigenes Ziel zu erreichen. Das Meer kann das Boot treiben lassen oder vernichten. Auch die Meere sind hier wieder personifiziert:

✧ DIE MEERE SIND VERSCHIEDENE MÄCHTE

Das Segel ist ein notwendiges Hilfsmittel für das Fahren des Boots auf dem Meer. Dabei ist es wichtig, das richtige Kennzeichen der Zugehörigkeit auf dem Segel zu haben. Davon hängt ab, ob und von wem man Hilfe bekommt. Im Zusammenhang mit Menschen ist das Segel ein Symbol der Zugehörigkeit. Wenn das Boot falsche Segel aufzieht, bedeutet das, dass es die Wahrheit in Bezug auf sich selbst verheimlichen möchte. So verleugnen die Menschen auch ihre Art und Herkunft, um bestimmte Gunst für sich zu gewinnen. Das andere Boot „fährt aber immer hochbekrönt“. Es will sich nicht verstellen. Der Kranz ist ein Symbol für den Sieg. Das hochbekrönte Boot ist daher mächtig auf allen Meeren. Das kommt daher, dass es „seine Ketten in frühen Traum senkt“. Die beiden Wörter „*unangreifbar*“ und „*frühen Traum*“ erlauben eine Assoziation mit dem Himmel, der Ewigkeit. So gibt es zwei Arten von Menschen: Die eine Art von Menschen verleugnet ihre Herkunft in der Schöpfung Gottes, eine andere Art sieht die Schöpfung Gottes immer als ihren Ursprung. Diese Menschen sind unangreifbar und bleiben sich selbst treu, egal wie die jeweilige Umgebung auf sie reagiert. Genau diese Menschen gehören seelisch immer zu der Ewigkeit. In der zweiten Strophe steht, dass das Ich einen „frühen toten Traum in sich trägt“. Am Ende des Gedichts ist dieser Traum zwar noch „früh“, aber nicht mehr „tot“. Dass man von Gott erschaffen ist und wieder dorthin zurückgehen will, das ist ein Traum des Ich. Leider ist dieser Traum voller Trauer, was eine schwer zu erfüllende Sehnsucht mit sich bringt.

⁵² GW. Bd.II, S.908

Diese Verbindung mit der Schöpfung lässt sich bereits in einem kleinen Gedicht aus der frühen Zeit erkennen:

Mutter

*Ich trage dich wie eine Wunde
auf meiner Stirn, die sich nicht schließt.
Sie schmerzt nicht immer. Und es fließt
das Herz sich nicht draus tot.*

*Nur manchmal plötzlich bin ich blind und spüre
Blut im Munde.*

Dieses Gedicht ist eines der zehn Gedichte aus dem Zyklus *Söhne* (1913). Schünemann schreibt: „Versucht man den Titel über diesen Versen zu vergessen, so könnte man meinen, es handle sich um ein Liebesgedicht. Die Wunde hat zweierlei Bedeutung. Sie meint zum einen das Geschlechtsorgan der Mutter. Die Benennung betont das Liebeswerben. Das Wort ist auch in einem anderen Sinn zu lesen. Der Bann aus der pfarrhäuslichen Umgebung vertraute ‚Mythos‘ des Alten Testaments spricht von der ‚Stirnwunde‘ als dem Kains-Mal.“⁵³ Es lässt sich jedoch noch aus einer anderen Perspektive betrachten, wobei die Metaphern große Hilfe leisten können. Das ganze Gedicht basiert auf einer Metapher: MUTTER IST EIN TEIL VON MIR. Um diese Beziehung bildhaft darzustellen, wird ein Vergleich verwendet: Die Mutter ist wie eine Wunde auf der Stirn des Sohnes, die sich nicht schließt. Wichtig ist, dass diese Wunde nicht immer schmerzt und das Herz fließt sich nicht daraus tot. Das Herz und das Blut sind beides Symbole für das Leben. Eine Wunde auf der Stirn, die zwar nicht schließen kann, aber nicht immer schmerzt und nicht zum Tod des Menschen führt, ist etwas, das leicht ignoriert werden kann. Weiter steht im zweiten Teil des Gedichts, dass das Ich manchmal blind ist und Blut im Munde spürt. Das Wort „nur“ besagt, dass was hier geschieht nebensächlich ist und das Wort „plötzlich“ weist darauf hin, dass dies für das Ich unerwartet ist, wobei das, was das Ich zu spüren hat, schon eine Todesgefahr ist. Etwas im Innern ist schwer krank, was den möglichen Tod ankündigt. Es ist ersichtlich, dass die Wunde auf der Stirn doch nicht so zu ignorieren ist, wie das Ich in der ersten Strophe behauptet.

Es ist ersichtlich, dass die Mutter nur scheinbar eine zu ignorierende Rolle für das Ich spielt. Eigentlich geht es jedoch um Leben und Tod. Nur kann die Wunde nicht schließen. Den Tod hat das Ich schon in sich, wenn es die Mutter wie eine Wunde auf der Stirn trägt. Daraus ergibt sich, dass die Mutter Leben und Tod gibt. Das erinnert an das Nichts, das verschiedene Leben auf die Welt setzt und sie wieder zurücknimmt. Es ist gleichzeitig der Ursprung und das letzte Heim des Lebens. Dies entspricht Gott nach dem christlichen Glauben. In diesem Sinne kann der Mensch nicht nur im Traum zurück zur Schöpfung, sondern auch nach dem Tod.

Zurückblickend lässt sich feststellen, dass im Blut, im Gehirn, im Unbewussten die

⁵³ Peter Schünemann: Gottfried Benn. 1. Auflage. Verlag C.H.Beck, München 1977, S.23

Verbindung des Ich mit Gott, dem Ursprung der Menschen, zu finden ist, ob man an Gott glaubt oder nicht. Dieser Ursprungsquell kann auch das Nichts sein. Allerdings haben beide Wörter unterschiedliche Färbungen. In den meisten Religionen steht Gott für die Liebe, während das Nichts als kaltes Gesetz der Verwandlung verstanden wird. Deshalb glaubt das Ich in den frühen Gedichten zwar wie Nietzsche, dass Gott tot sei, dass das Leben aus dem Nichts kommt und ins Nichts zurückgeht, es kann jedoch nicht umhin, an die christliche Schöpfungsgeschichte der Menschen zu erinnern, an Ihn, den Schöpfer.

4.3. Erschließung des Gedichts *Valse triste* mit Metaphern in Bezug auf Götter und Gott

Valse triste (1936) hat auch den Namen *Prolog*. Zu diesem Gedicht schreibt Moritz Bassler: „Wie Horst Enders in seiner Interpretation [...] beobachtet hat, schaffen Gestus und »brüchige Syntax« bei lyrischer Wohlgeformtheit in diesen Gedichten »Gelegenheiten des Dahinschwimmens mit halben Gedanken, angeregten Mitmachens von Wohllaut, Rhythmus und Vorstellung«, ohne daß man unbedingt ein weiteres Kommentarbedürfnis hätte, also das Gefühl, noch wesentlich mehr verstehen zu müssen. Der semantische Rest wird bei einer solchen Lektüre sozusagen dem Überschuß einer modernen ästhetischen Gestaltung über die eher vage Aussage zugeschrieben. Und der Benn-Leser wird in der Lage sein, diese ästhetische Form zu genießen“⁵⁴. Allerdings ist dieses Gedicht nicht nur ein ästhetischer Genuss, denn es ist „nicht ohne Gefahr“, wie Benn am 21. Februar 1936 im Brief an Elinor Büller-Klinkowström schrieb, als „die augenblickliche »Bennlage«. Gereimte Weltanschauung“⁵⁵. Für Annemarie Christiansen könnte diese Bemerkung dazu verleiten, „nur auf den Kerngedanken zu achten.“⁵⁶ Ihrer Meinung nach sollte man vermeiden, in diesem Gedicht „einen philosophischen Traktat zu sehen“⁵⁷. Das Entscheidende ist, „wie diese Erfahrung sich in Bildern und Klängen ausspricht“⁵⁸. Durch ausführliche Analyse kommt sie zu der Schlussfolgerung, dass „die andere Spur“ in der ersten Strophe des Gedichts „noch über die Erfahrung und das Aussprechen äußersten Elends hinausführt – in den Bereich der absoluten Harmonie.“⁵⁹ Hingegen betont Wodtke jedoch die Gedanken, die das Gedicht zu übertragen haben sollte. Er meint, dass Benn dieses Gedicht „nicht nur dem Kunstpessimismus Sprenglers, sondern auch der falschen und banausischen Kunstauffassung der Nationalisten“⁶⁰ entgegenstellt, und dass „aus dem Untergangsbewusstsein gerade die Überzeugung von der Auferstehung der Mythen und Götter im höchsten schöpferischen Prinzip der

⁵⁴ Moritz Bassler: »Ewigkeit der Accent« - Bennis und Einsteins Widmungsgedichte *Meer- und Wandersagen* und *Die Uhr*. In: Gottfried Benn – Wechselspiele zwischen Biographie und Werk. Hrsg. von Matias Martínez. Wallstein Verlag, Göttingen 2007. S.77

⁵⁵ G. Benn: Briefe an Elinor Büller 1930-1937. Klett-Cotta, Stuttgart 1992, S.144

⁵⁶ Ebd., S.195

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S.204

⁶⁰ Wodtke, S.71

„Form“ schroff ausgesprochen wurde. Nach Heselhaus wird in diesem Gedicht „die Menschheitsgeschichte auf die Wendung zur Kunst hin, die sie jeweils genommen hat, gemustert. Das Gedicht enthält eine neue Kunstanschauung: die Kunst als Verfallsprodukt der Zeiten. Aus dem Erschlaffen der Naturgewalten, aus Leid und Sterben erwächst die Kunst als eine neue Auferstehung, als das Wunder der Identität, als die Gewährung des einen menschlichen Loses. Das ist eine dialektische Interpretation der Kunst: sie ist zugleich Verfall und Auferstehung.“⁶¹ Wilfried W. Dickhoff behauptet: „In den letzten beiden Strophen von „Valse Triste“ kommt das in penetrant pathetischer Blähung zum Ausdruck“⁶², da der Künstler, der sich mit dem Absoluten identifiziert, seine Erlösung in der absoluten Form des Gedichts fände. Es ist ersichtlich, dass diese Kritiker ihre Aufmerksamkeit vor allem der Kunstauffassung geschenkt haben, die in diesem Gedicht enthalten sein soll. Auf der Basis der Analyse der oben sowie im letzten Kapitel angeführten Gedichte mit Hilfe der Metapher denke ich, dass man noch einen Schritt weiter denken sollte, denn die Kunst ist eng mit dem Absoluten verbunden. Was in diesem Gedicht zum Ausdruck gebracht wird, ist ein Tanz vor Gott, dem Absoluten, ein Beweis der Weltanschauung, dass alles von Gott geformt ist.

Prolog (Valse triste)

*Verfeinerung, Abstieg, Trauer -,
dem Wüten der Natur,
der Völker, der Siegeschauer
folgt eine andere Spur:
Verwerfen von Siegen und Thronen,
die große Szene am Nil,
wo der Feldherr der Pharaonen
den Liedern der Sklavin verfiel.*

*Durch den Isthmus, griechisch, die Wachen,
Schleuder, Schilder und Stein
Treibt im Zephyr ein Nachen
Tieferen Meeren ein:
Die Parthenongötter, die weißen,
ihre Zeiten, ihr Entstehn,
die schon Verfall geheißten
und den Hermenfrevell gesehn.*

*Verfeinerte Rinden, Blöße.
Rauschnah und todverfärbt
das Fremde, das Steile, die Größe,
die das Jahrhundert erbt,*

⁶¹ Heselhaus, Clemens: Deutsche Lyrik der Moderne. von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. 2. durchgesehene Auflage, August Bagel Verlag Düsseldorf, 1962. S.260

⁶² Wilfried W. Dickhoff: Zur Hermeneutik des Schweigens. Ein Versuch über das Imaginäre bei Gottfried Benn. 2.Auflage Frankfurt am Main: Athenäum, 1987 S.232

*getanzt aus Tempeln und Toren
schweigenden Einsamseins,
Erben und Ahnen verloren:
Niemandes -: Deins!*

*Getanzt vor den finnischen Schären –
Valse triste, der Träume Schoß,
Valse triste, nur Klänge gewähren
dies eine menschliche Los:
Rosen, die blühten und hatten,
und die Farben fließen ins Meer,
blau, tiefblau atmen die Schatten
und die Nacht verzögert so sehr.*

*Getanzt vor dem einen, dem selten
Blutenden Zaubergerät,
das sich am Saume der Welten
öffnet: Identität -:
einmal in Versen beschworen,
einmal im Marmor des Steins,
einmal zu Klängen erkoren:
Niemandes -: Seins!*

*Niemandes -: beuge, beuge
dein Haupt in Dorn und Schleh'n,
in Blut und Wunden zeuge
die Form, das Auferstehn,
gehüllt in Tücher, als Labe
den Schwamm mit Essig am Rohr,
so tritt aus den Steinen, dem Grabe
Auferstehung hervor.*

In jeder Strophe des Gedichts finden sich weiblich und männlich alternierende Endreime. Das Ganze klingt gelassen, obwohl der Titel bereits eine Trauer verbirgt. Die Gelassenheit stammt von der Sicherheit, dass gerade der äußerliche Abstieg, die sogenannte Dekadenz, zu Gott führt.

In der ersten Strophe wird am Beispiel von Radames und Aida die menschliche Verfeinerung als trauriger Abstieg dargestellt, da Siege und Throne von der Liebe besiegt werden. Das Streben nach dem Heldentum wird von der Liebe verdrängt. Wenn man das letzte Wort im jeweiligen Vers liest, wird man herausfinden, dass der Verfall der Pharaonen das Ich mit Trauer erfüllt. Siegeschauer und Throne gehören zur Natur am Nil, wo es immer wieder Überschwemmungen gibt. Mit der Verfeinerung des Herzens wird die Liebe geschätzt, was als ein Abstieg verstanden wird. 1935 schrieb Benn in *Sein und Werden*: „Der Abstieg war ein potentieller: die Spannung zur überbiologischen Welt gab nach, es äußerte sich moralisch: Verfeinerung, Glück,

Humanität waren es, die uns verführten, abwärtsführen. Hierin deckt sich Evola mit Nietzsche...⁶³

Dieser Abstieg hat bereits längst begonnen. Schon Götter des griechischen Parthenons haben beim Entstehen ihren eigenen Verfall gesehen. Das Wort „Frevel“ bedeutet: *Verstoß gegen die göttliche od. menschliche Ordnung aus bewusster Missachtung, Auflehnung od. Übermut.* Und Herme ist „ursprünglich Symbol des Gottes Hermes, ein aus dem Rundstamm pfeilerförmig gearbeiteter Schaft mit bald sorgfältig, bald grob ausgearbeitetem Kopf, stark betonten Geschlechtsgliedern, der ältere Typ mit erregtem Phallos und meist nur angedeuteten Armen; der jüngere Typ war bartlos. Von Hipparchos an den Wegen von Athen zu den Demen mit Distanzangaben und populären Mahnsprüchen, aber auch von vielen Privatleuten an ihren Häusern aufgestellt, genöß die H. vielfache Verehrung. - Seit Praxiteles wurde die H. zum »Hüftbild« und stellte nicht mehr den Gott dar, sondern erhielt porträtartige oder wenigstens individualisierte Züge. Beliebt waren auch Doppel-Hermen großer Dichter und Denker in Villen und Bibliotheken.“⁶⁴ Christiansen verweist in diesem Zusammenhang auf den Frevel von Alkibiades, dessen Intelligenz „ausschließlich auf die Oberfläche des Lebens bezogen ist“⁶⁵, um die Rolle des Hermes als Götterboten zu begreifen. Jedenfalls wussten die Götter schon längst um solchen Frevel.

Als das Jahrhundert des Christentums anfang, sind diese Götter „verfeinerte Rinden“, die ihre Blöße zeigen. Die Rinde ist die Schutzschicht des Baums. Ohne die Rinde ist der Baum allen Verletzungen ausgeliefert. So sind die Götter. Hier ist es sehr leicht, die verfeinerten Rinden als Menschen zu verstehen, da in der ersten Strophe von ihnen die Rede ist. Mit der oben bereits erarbeiteten Metapher GÖTTER SIND STERBLICHE WESEN kann man verstehen, dass die Götter hier auch das Schicksal der Menschen teilen. Das Fremde, das Steile und die Größe sind Metaphern für Götter in der Antike. Sie haben die Menschen im europäischen Raum lange beeinflusst. Für die Menschen im Norden kommen sie aus einem fremden Land. Das Steile kann eine Metapher für den Olymp, das Gebirge, sein, dies ist wieder eine Metonymie für die Götter. Mit der Entstehung des Christentums ging die antike göttliche Welt zugrunde. Auch Tempel und Tore sind Metonymien für die Götter, die dort verehrt werden. Ahnen und Erben sind hier Metaphern für Herkunft und Zukunft der Götter. Mit dem Untergang der antiken Welt wurden die Götter allein gelassen. Allerdings finden sie auch ihren wahren Ursprung: Gott.

In der folgenden Strophe steht, dass im Norden, vor den finnischen Schären getanzt wird. Da *Valse triste* ein Musikstück von Sibelius⁶⁶ ist, steht Finnland hier als ein Symbol für den Norden und der Norden ist wiederum ein Symbol für die zivilisierte Gesellschaft, die ihre Wurzel vergessen hat. Die Menschen dort haben nur das eine Los: zu sterben und so vergänglich wie Rosen zu sein. Dabei werden sie von der Musik begleitet und geführt. Diese Musik ist keine normale Melodie, denn *VALSE TRISTE IST DER SCHOSS DER TRÄUME*. Nach der Metapher *TOD IST SCHLAF* verweisen

⁶³ GW, Bd.III, S.1713

⁶⁴ Lexikon der Antike: S. 2339

⁶⁵ Christiansen: S.198

⁶⁶ Jean, eigentlich Johan Julius Christian Sibelius, finnischer Komponist, *Hämeenlinna 8. 12. 1865, Järvenpää (bei Helsinki) 20. 9. 1957. Brockhaus 2005

die Träume auf den Tod. Die Schatten sind „geheimnisvolle Doppelgänger des Menschen, werden oft als Abbilder seiner Seele verstanden (manche Sprachen bezeichnen Bild, Seele und Schatten mit demselben Wort) [...] Als Schatten werden in vielen Kosmologien die Seelen der Toten im Jenseits aufgefaßt, um sinnbildlich ihre körperlose Ungreifbarkeit vor Augen zu führen.“⁶⁷ Wie bereits im ersten Kapitel dargestellt, ist tiefblau ein Symbol des Totenreichs. Wenn die Schatten tiefblau atmen, bedeutet das, dass sie bereits in jenem Bereich sind. Das Wort „verzögert so sehr“ deutet an, dass die Schatten ungeduldig auf die Nacht warten. Die Nacht ist in Benns Gedichten häufig ein Symbol für das Nichts. Da das Nichts gleichzeitig das Sein ist, ist es ersichtlich, dass hier das Totenreich als eine Übergangszone zum Sein betrachtet wird, wie es auch im Gedicht *Der Traum* zu sehen ist. Denn in der nächsten Strophe erscheint der Saum der Welten. Dieser Saum bezieht sich auf das Randgebiet der Welten, das Ende der Welten, die Grenze an das Höchste, das Weitesten. Jenseits der Grenze ist das Absolute zu erahnen. Mit der Metapher DAS UNBEWUSSTE IST DAS TOTENLAND lässt sich schlussfolgern, dass diese Grenze nicht nur im Tod, sondern auch zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten zu überschreiten ist.

Nun ist zu fragen, warum „Valse Triste“ ein Schoß der Träume sein kann. Bei der Analyse des Gedichts von Benn *Karyatide* (1916) hat Meyer das Wort „Tanz“ sehr betont, „denn der Tanz ist die reinste Vollzugsform des sich selber wollenden Lebens.“ In diesem Punkt sah Meyer in Benn einen Nachfolger von Nietzsche, „für den der Tanz die ekstatische Selbstentgrenzung des Ich im dionysischen Lebensvollzugs ist“⁶⁸. Im Zarathustra steht: „Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde [...] Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich.“⁶⁹ In der *Geburt der Tragödie* kennzeichnet Nietzsche den Tanz wiederum als eine Verbindung des Menschen mit dem Ur-Einen:

Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Tiere reden und die Erde Milch und Honig gibt, so tönt auch aus ihm etwas Übernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches.⁷⁰

Dieser Ur-Eine ist im Rausch des Tanzes entstanden. Gerade am Rand der Welten ist etwas Besonderes aufgetaucht: das Zaubergerät, die Identität. Heselhaus betrachtet die Identität interessanterweise als Ekstase. Für Gajek ist das Zaubergerät „eine Metapher für Kunstwerk, das als von magischen Kräften erfüllt gesehen wird, magisch, weil es die Welt des Getrennten, des Lebens und Sterbens in die Einheit, die Identität verwandelt. Der Vers ist Beschwörung der Identität, ist Erschaffung des verwandelnden

⁶⁷ Knaurs Lexikon der Symbole, S. 924

⁶⁸ Theo Meyer: Kunstproblematik und Wortkombination bei Gottfried Benn. Böhlau Verlag Köln Wien 1971. S.263

⁶⁹ Nietzsche: Gesammelte Werke Bd.13. Musarion Verlag München 1925, S.46

⁷⁰ Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. Der griechische Staat. Kröner Verlag, 8. Aufl., Stuttgart 1976, S.52

Zaubergerätes. Zaubergerät, Identität und Kunstwerk sind selbst identisch, sind drei Namen dessen, was in der letzten Strophe ‚die Form‘ genannt wird.⁷¹ Meiner Meinung nach ist dieser lange Umweg nicht nötig. Aus der Struktur dieser Verse sind die Metapher zu schließen:

✧ DIE IDENTITÄT IST DAS ZAUBERGERÄT

In der Psychologie ist die Identität die als Selbst erlebte Einheit einer Person. In Benns Gedicht hier wird die Identität als ein „Zaubergerät“ betrachtet, das selten blutet. Blut ist das Symbol des Lebens. Das Wort „blutend“ deutet an, dass das Gerät eigentlich ein Lebewesen ist, das sich öffnen kann. Wenn es sich für einen öffnet, bedeutet das, dass man einen Zugang zu ihm bekommt. Dass es selten blutet, bedeutet, dass es selten verletzt wird. Dies zeugt von der Stärke der Identität. Schon Meister Eckart schrieb: „Ego, das Wort ›Ich‹, ist niemandes eigen als Gott allein in seiner Einheit.“⁷² Daraus ergibt sich die Metapher: DAS ICH IST GOTT. Diese Identität wird laut Zeile 5-7 in Gedicht, Bildhauerei und Musik beschworen, diese sind wiederum Metonymien für die Kunst. Dementsprechend sind Künstler im Stande, beim Kunstschaffen die Identifizierung mit Gott zu erlangen, wie bereits im Gedicht *Trunkene Flut* gedeutet wurde.

Gott gibt allem das Leben, das sich in allen möglichen Formen manifestiert. Da das Wort „Form“ leicht zur Kunst verleitet, ist es zu verstehen, dass man glaubt, eine Kunstauffassung in diesem Gedicht zu lesen. Eine Metapher aus dem Gedicht *Trunkene Flut* KÜNSTLER SIND SCHÖPFER würde diesen Gedanken auch berechtigen. Nur darf man den größten Künstler nicht vergessen, denn wir haben auch die Metapher GOTT IST EIN GENIALER KÜNSTLER. In der letzten Strophe wird an die Auferstehung Jesus Christi erinnert. Diese Worte, „dein Haupt in Dorn und Schleh’n“, „Blut und Wunden“, „Schwamm mit Essig“ erinnern uns an die Kreuzigung Jesu. Für Thorsten Stegemann spielt das darauf an, dass Benn sich als „Opfer des Nationalismus“ fühlt. Nach Anton Reininger versuche Benn „die Arbeit der Künstlers mit den Leiden Christi am Kreuz zu vergleichen. [...] Im Grund spricht er nur mit einer etwas blasphemischen Geste aus, was sich in seinen kunsttheoretischen Schriften schon vorbereitet hatte: die Tätigkeit des Künstlers ist die einzige, die heute noch sinnstiftend ist. J.Schröder hat angesichts dieser Strophe von einer «identifizierenden Usurpation Christi» gesprochen, die Benn hier am Kulminationspunkt seiner persönlichen Krise wagt, um seinem eigenen Leiden einen Sinn abzugewinnen.“⁷³ Horst Enders betrachtet diese Strophe einfach als eine pathetisch dargestellte Selbststilisierung: „Das Artistenevangelium, in der europäischen Literatur durchaus nicht neu, von Benn direkt beim Gewährsmann Nietzsche abgeholt, wird verkündet und der Symbolvorrat des echten dabei weidlich in Anspruch genommen. Das Pathos mag stören, die Attitüde des

⁷¹ Bernhard Gajek: Der Niederschlag religiöser Erfahrung in moderner Lyrik. In: *Moderne Lyrik als Ausdruck religiöser Erfahrung*. Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen 1964. S.59

⁷² Suzuki: *Der westliche und der östliche Weg*. S.58

⁷³ Anton Reininger: ‚Die Leere und das gezeichnete Ich‘. *Gottfried Benns Lyrik*. Casa Editrice Le Lettere 1989, S.296

Leidens in der Nachfolge Christi.“⁷⁴ Meines Erachtens ist das eine voreilige Schlussfolgerung. Denn hier geht es nicht nur um den Tod, sondern auch um das Leben. Dank Gottes Wunder ist Jesus nach drei Tagen auferstanden. In dieser Strophe wird die Auferstehung direkt mit dem Wort „Form“ verbunden, weil die Form das allerwichtigste Kennzeichen des Seins ist. Dazu schreibt Benn im Essay *Bezugssysteme* (1943):

„Das Wesen aber, das wirkliche Sein, die Substanz des Gegenstandes ist seine Form. [...] Das Wesen alles Lebendigen wird in der vollendeten Form bestehen, in die es hineinwächst. Es offenbart sich im ausgewachsenen Baum, nicht im Samen.“⁷⁵

In seinem Gedicht *Die Form* (1948) wird zum Ausdruck gebracht, dass die Form sich ergab, und die Saat in den Entfernten ersteht. Was „wir“ tun, ist nur eine Formgebärde. „Wir“ wollen zwar auch etwas ernten, aber das Entscheidende liegt nicht in uns.

Insofern ist *Valse triste* doch eine gereimte Weltanschauung, „nicht ohne Gefahr“, wie Benn in dem selben Brief schrieb, weil diese Einstellung damals nicht zeitgemäß war. „Aber wer außer mir kann das alles noch verteidigen, aussprechen, darstellen in Germany? Antwort!“⁷⁶, so der Satzesatz des erwähnten Briefes. Heute müssten wir dann fragen: Haben wir ihn wirklich verstanden?

⁷⁴ Gedichte und Interpretationen. Bd.5 Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte. Hrsg. von Harald Hartung. Reclam, Stuttgart, 1987, S.307

⁷⁵ GW.Bd. II S.908

⁷⁶ G. Benn: Briefe an Elinor Büller 1930-1937. Klett-Cotta, Stuttgart 1992, S.144

Kapitel 5 Ein großer Strom bleibt in dich gelegt

In einem Vortrag hat Benn gesagt: „Ein Gedicht ist immer die Frage nach dem Ich, und alle Sphinx und Bilder von Sais mischen sich in die Antwort ein.“¹ Benns Größe liegt meines Erachtens eben darin, dass er seinen Weg auf der Suche nach dem Ich in Gedichten beschreibt, die uns mehr Einsichten in das Wesen des Menschen ermöglichen. Aus diesem Grund erscheint mir die Kritik von Wolfgang Butzlaff unberechtigt, wenn er in seinem Artikel über *Gottfried Benn und Goethe* schreibt, dass man die ziemlich scharfe Kritik von Brackert teilen sollte: „Fortwährend ist er mit sich selbst beschäftigt, ist zu sehr Egozentriker, als daß er fähig wäre, einen Schritt von sich weg zu tun.“²

Wie bereits dargestellt, dass alles im Kosmos einen Gegensatz in sich birgt, ist das Ich in Benns Gedichten auch voller Widersprüche. Diese Widersprüchlichkeit zeigt sich nicht nur in seinen Einstellungen zu Leben und Tod, zu Göttern und Gott, zu Kunst und Geist, sondern auch zu dem Ich als Mensch. Im Gedicht *Wir ziehn einen großen Bogen-* (1950) steht: *wir spielen alle Titanen/ und weinen wie Niobe*. Die Mischung aus einem heldenhaften Kampf und dem hilflosen Ertragen des eigenen Schicksals im Ich lässt sich in Benns Gedichten immer wieder antreffen. Was diese Tragik verursacht, ist der Widerspruch zwischen der Vergänglichkeit des Menschen und seinem Wunsch nach der Ewigkeit, also der Widerspruch zwischen Körper und Seele. Andererseits bemerkt Benn, dass der Körper den Menschen transzendiert. Wenn sich das Ich in den Rauschzustand versetzt, erfährt es das Absolute und erlebt sich als der Schöpfer im Gedicht *Trunkene Flut* (1927). Im Gedicht *Am Brückenwehr* (1934) versteht er dann die Kunst und das Denken als einen Weg zur Erfüllung. Diese Einstellung wurde später ab und zu von dem Ich wieder verneint, wie in den folgenden Gedichten zu erkennen ist:

„deine: im Gedichte/ das Selbstgespräch des Leides und der Nacht.“ (Gedichte, 1941)

„Wer altert, hat nichts zu glauben,/ wer endet, sieht alles leer;/ sieht keine heiligen Tauben/ über dem Toten Meer.“ (Wir ziehn einen großen Bogen-, 1950)

„Durch sowiel Formen geschritten,/ durch Ich und Wir und Du,/ doch alles blieb erlitten/ durch die ewige Frage: wozu?“ (Nur zwei Dinge, 1953)

Schließlich kommt das Ich jedoch in dem letzten Gedicht aus dem Jahr 1956 zu der Erkenntnis, dass der Tod keine Trauer bedeuten muss, da das Ich als Dichter und Denker göttliche Keime in sich trägt. All diese Widersprüche zeigen sich in vielen Metaphern, die in vier Gruppen zu teilen sind, nämlich Personen, Bezeichnungen aus den Wortfeldern Gewässer, Pflanzen und Tiere.

5.1. Metaphern in Bezug auf das Ich als Person

¹ GW. Bd.II, S.1156

² Wolfgang Butzlaff: *Gottfried Benn und Goethe* In: *Gottfried Benn zum 100. Geburtstag: Vorträge zu Werk u. Persönlichkeit* Hrsg. von W. Müller-Jensen... Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1988 S.40

„Unerbittlich ist der Kampf/ und die Welt starrt von Schwertspitzen./ Jede hungert nach meinem Herzen./ Jede muß ich, Waffenloser,/ in meinem Blut zerschmelzen.“, so der junge Hebbel im Gedicht *Der junge Hebbel* (1913). Diese Kampfhaltung hat das Ich auch im Gedicht *Dennoch die Schwerter halten* (1933):

*Und heißt dann: schweigen und walten,
wissend, daß sie zerfällt,
dennoch die Schwerter halten
vor die Stunde der Welt.*

Hier sind die Stunde und die Welt jeweils eine Metapher für Zeit und Raum, in denen sich die Menschen befinden. Wissend, dass alles hier zerfällt, will das Ich schweigend das Leben beschützen. Daraus ergibt sich die Metapher:

✧ DAS ICH IST EIN TRAGISCHER KÄMPFER FÜR DAS STERBLICHE LEBEN

In einem anderen Gedicht *Destille* (II, 1953) ist es dagegen ein Boxer, der von bestimmten Rhythmen niedergeschlagen wurde: „Es gibt Melodien und Lieder,/ die bestimmte Rhythmen betreun,/ die schlagen dein Inneres nieder/ und du bist am Boden bis neun.“ In diesen kurzen Versen wird der Widerspruch des Ich zum Ausdruck gebracht. Äußerlich ist es ein starker Boxer, innerlich ist es jedoch leicht zu überwältigen. Schon bestimmte Rhythmen können es niederschlagen, dass es nicht mehr zum Kämpfen aufstehen kann. Diese Rhythmen machen den Menschen von innen weich. Mit dem Innerlichen ist die Seele gemeint. Denkt man an die Beziehung zwischen Musik und Rausch, Musik und Tod, wird die Macht solcher Rhythmen deutlich. Daher die Metapher:

✧ DAS ICH IST EIN VON INNEN ZU ÜBERWÄLTIGENDER BOXER

Sowohl der Boxer als auch der Kämpfer haben hier die Eigenschaft, einsam zu kämpfen, ohne die Hoffnung auf den letzten Sieg. Diese Einsamkeit teilen auch andere menschliche Figuren als Metaphern des Ich. Im Gedicht *Du trägst* (1941) wird dargestellt, dass das Ich die Züge der Heloten hat. Es bewahrt „*das Gedicht im Keim*“ und bleibt „*jedem Bund und Brauch verschlossen*“. Es kann sich „*nur in Wort erkennen*“ und gibt sich und trauert auch.

*Gefragt nach deinem Tun und Meinen,
nach deinen Ernten, deiner Saat,
kannst du die Frage nur verneinen
und deuten auf geheime Tat.*

Dieses Getrenntsein von den anderen Menschen, um etwas Geheimes zu vollenden ist das Schicksal des Ich, dem es sich trauernd hingibt. Wichtig sind die Metaphern:

- ✧ DAS ICH IST EIN BEWAHRER DES GEDICHTES IM KEIM
- ✧ EIN GEDICHT IST EINE PFLANZE
- ✧ EIN GELUNGENES GEDICHT IST ERNTE DES DICHTERS

✧ DER DICHTER IST EIN BAUER

Diese Metaphern weisen darauf hin, dass ein Gedicht eine geheime Herkunft hat, wie bereits im dritten Kapitel erläutert wurde: KUNSTWERKE SIND KINDER DES ABSOLUTEN. Was für das Ich Trauer bereitet, ist, dass es dafür immer schweigend einsam leben muss. Im Gedicht *Wo du gewohnt, gewacht* – (1949) wird die Situation des Ich so dargestellt:

*Ein breiter Graben aus Schweigen,
eine hohe Mauer aus Nacht
zieht um die Stuben, die Steigen,
wo du gewohnt, gewacht.*

*In Vor- und Nachgefühlen
Hält noch die Strophe sich:
»Auf welchen schwarzen Stühlen
Woben die Parzen dich,*

*aus wo gefüllten Krügen
erströmst du und verrinnst
auf den verzehrten Zügen
ein altes Traumgespinst.«*

*Bis sich die Reime schliessen,
die sich der Vers erfand,
und Stein und Graben fliessen
in das weite graue Land*

Schweigen bedeutet die Stille, und Nacht die Dunkelheit. Breiter Graben und hohe Mauer evozieren das Gefängnis. Dementsprechend ergibt sich die Metapher:

✧ DAS ICH IST EIN GEFANGENER

Das Wort „schwarz“ in Bezug auf die Stühle der Schicksalsgöttinnen lässt an den Tod denken. Nach den Versen in der dritten Strophe wird das Ich in ein Traumgespinst gehüllt. Was es sieht, ist dann eine andere Welt. Was das Ich in dieser Einsamkeit macht, hat mit Gedichten zu tun. Vor der Entstehung des Gedichts, wodurch sich die Mauer auflöst, befand sich das Ich in dieser Abgeschiedenheit. Aus den Versen der dritten Strophe wird deutlich, dass das Ich am Ende ist, wenn sich das Gedicht vollendet. Hier wird die Metapher benutzt „DAS LEBEN IST FLÜSSIGKEIT. Das Verrinnen der Flüssigkeit ist dann das Sterben des Ich. Die Personifikation des Verses weist darauf hin, dass das Gedicht selbst entsteht. Dann ist die Aufgabe des Ich auch erfüllt, was die Metapher aus der ersten Strophe bestätigt:

✧ DAS ICH IST EIN BEWACHER DES GEDICHTES

Diese dienende Rolle wird im Gedicht *Ach, das Erhabene* (1935) besonders stark dargestellt.

Ach, das Erhabene

*Nur der Gezeichnete wird reden
und das Vermischte bleibe stumm,
es ist die Lehre nicht für Jeden,
doch Keiner sei verworfen drum.*

*Ach, das Erhab'ne ohne Strenge -!
so viel umschleiernd, tief versöhnt,
ganz unerfahrbar für die Menge,
da es aus einer Wolke tönt.*

*Nur wer ihm dient, ist auch verpflichtet,
es selbst verpflichtet nicht zum Sein,
nur wer sich führt, nur wer sich schichtet,
tritt in das Joch der Höhe ein.*

*Nur wer es trägt, ist auch berufen,
nur wer es fühlt, ist auch bestimmt -:
da ist der Traum, da sind die Stufen
und da die Gottheit, die es nimmt.*

Das Gedicht hat vier Strophen und drei davon beginnen mit dem Wort „nur“. Am Anfang steht „der Gezeichnete“, am Ende kommt „die Gottheit“. Die Verbindung von beiden ist „das Erhabene“, das als ein Teil der ersten Zeile der zweiten Strophe, mit einem Bindestrich und einem Ausrufungszeichen am Ende des Verses auftaucht. Es ist ein Ruf aus dem Herzen. Das Erhabene ist „so viel umschleiernd, tief versöhnt, ganz unerfahrbar für die Menge, da es aus einer Wolke tönt.“ Wie Wodtke meint auch Perels, dass mit dem „Erhabenen“ „die Sphäre der Kunst angedeutet“³ ist und „in der Tat klingt Stefan George nach“⁴, wobei er feststellen muss: „In dem, was vom Wesen der Kunst ausgesagt wird, entfernt sich der Text jedoch weit von dessen Auffassungen. ‚Ohne Strenge‘ - eine solche Charakterisierung läuft den Intentionen Stefan Georges und mehr noch dem Bild, das Benn in seiner Rede auf ihn um die Jahreswende 1933/34 gezeichnet hatte, entgegen.“⁵ Leider hat er nicht weiter darüber nachgedacht. Meines Erachtens ist das Erhabene nicht die Kunst, sondern das Göttliche, denn die Wolke ist eine Metonymie des Himmels, der Himmel ist wiederum eine Metonymie Gottes. So ist das Erhabene das Göttliche.

Das Wort *tief versöhnt* verweist auf die Versöhnung zwischen Gott und den Menschen. In der ersten Strophe findet sich das Wort „der Gezeichnete“, das auf Kain anspielt und eine göttliche Einwirkung andeutet. In der vierten Strophe kommt das Wort „Höhe“ vor. Die Höhe ist eine Metapher für das Erhabene, das Göttliche. In der letzten Strophe tauchen „berufen“ und „bestimmt“ auf. Das Wort „berufen“ steht mit „Beruf“ und „Berufung“ in Verbindung. Das Wort „Beruf“ wurde von Luther (1483-1546) im Jahre 1522 zuerst gebraucht, damit „wird die Ausübung einer spezialisierten Tätigkeit gegen

³ Christoph Perels: »TIEF VERSÖHNT« Kleiner Beitrag zur Benn-Philologie. In: Textkritik und Interpretation. (Fs.f. Karl K. Polheim), Bern: Lang 1987. S.439-451; hier S.449

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

Entgelt bezeichnet. Der ursprüngliche Wortsinn enthält eine religiöse Komponente: Die Art der Tätigkeit ist nicht beliebig, sondern entspringt der »Berufung«, die von Gott an den einzelnen in seinem jeweiligen Stand ergeht.“⁶ In diesem Zusammenhang wirkt das Wort „bestimmt“ schicksalhaft. Am Ende des Gedichts tritt schließlich die Gottheit selbst auf, die „*das Joch der Höhe*“ nimmt, das das Ich trägt. Im Großen und Ganzen lässt sich feststellen, dass das Ich dem Erhabenen dienen muss, weil das eine göttliche Berufung ist. Das Ich wird somit „der Gezeichnete“.

Der „Gezeichnete“ hat den Vorzug, dass er „reden“ kann, während „das Vermischte“ „stumm“ bleibt. Das Vermischte steht im Gegensatz zu dem Gezeichneten, ist deshalb eine Metapher für die Menschen, die sich in der Masse von niemandem unterscheiden können. Dass nur der Gezeichnete reden kann, das scheint schwer zu verstehen. Denkt man jedoch an den göttlichen Ursprung des Wortes, würde man akzeptieren, dass nur wenige Menschen, über die besondere Fähigkeit verfügen, das Sein mit der Sprache abzubilden. Andererseits verweist die Stummheit der anderen auf das Nichtsprechenkönnen der Tiere und Pflanzen, die in der Great-Chain-Metapher von Lakoff und Turner eine Stufe niedriger eingeteilt werden als die Menschen. Daher sind die Massen eigentlich nicht in der Lage, das von dem Ich zum Ausdruck Gebrachte zu verstehen.

Es ist auch nicht das Ziel des Ich, dass die anderen sein Wort verstehen. Denn was es redet, ist *keine Lehre für Jeden*. Jedoch wird der nicht verachtet, der nichts davon versteht. Denkt man an die Verbindung zwischen dem Gezeichneten und dem Erhabenen, wird es klar, dass der Gezeichnete das Erhabene unter den Menschen verbreiten wollte. Das Erhabene zeigt keine Strenge, da niemand wegen des Unwissens bestraft wird. Es ist eine Geste der Versöhnung Gottes mit den Menschen. Allerdings hat das Erhabene vieles unverständlich gelassen. Daher bleibt es ganz unerfahrbar für die Menge. Nur Auserwählte – Gezeichnete – können das Erhabene in Worten ausdrücken. Aber diese Fähigkeit bringt dem Auserwählten auch viel Leiden, denn dem Erhabenen zu dienen bedeutet gleichzeitig, sich im Werden zu befinden.

Allerdings kann auch nicht jeder die Chance haben, dem Göttlichen zu dienen. „*nur wer sich führt, nur wer sich schichtet,/ tritt in das Joch der Höhe ein.*“ Hier findet sich eine Metapher, nämlich DER MENSCH IST EIN ZUGTIER. Das Joch ist eine Synekdoche für das Gespann mit Zugtieren wie Ochsen. Das Zugtier zieht das Gespann auf Befehl des Herrn. Nur ist dieser Herr hier abwesend. Der Dienende bekommt keine Befehle und muss deshalb sich selbst führen, um nach eigenen Kräften den Weg zu finden. Eine andere Bedingung für diese Dienerschaft ist, dass man sich „schichtet“. Das Wort „schichten“ bedeutet in Schichten bringen. Das Wort „sich schichten“ kann bedeuten, dass man sich selbst in Schichten legt. Nach dem Schichtendenken der Tiefenpsychologie lässt sich das so erklären, dass man sich selbst genau analysiert. In der Psychologie wird die ganze Psyche einschließlich des Bewusstseins und des Unbewussten in Schichten dargelegt, wodurch man sich selbst überprüft und kennen lernt. Nur wer imstande ist, sich selbst zu erkennen, selbst seinen Weg zu finden, tritt in das Joch der Höhe ein. Das ist eine freiwillige, wenn nicht automatische Handlung.

Das Joch bedeutet, eingezwängt, nicht frei zu sein. Der Berufene, Bestimmte dafür *trägt* oder *fühlt es*. Insofern ist dieser Dienst als Gezeichneter schicksalhaft vorbestimmt. Das geschieht auf zweierlei Weise. Seine Bestimmung ist vor der Geburt des Menschen festgelegt, doch er muss sie erst durch eigene Bemühungen herausfinden. Wer sie

⁶ Taschenlexikon Religion und Theologie: S. 414. Im ganzen Gedicht finden sich solche Begriffe aus der christlichen Religion.

gefunden hat, muss auf dem Weg dahin schon viel leiden.

Dieser Berufung nachzugehen ist eine Entscheidung, nämlich, den Weg nach Innen zu gehen, dem realen Leben den Rücken zuzuwenden. Für den Berufenen ist das reale Leben keine notwendige Wirklichkeit mehr, es gibt für ihn überhaupt keine Wirklichkeit, wie Benn 1952 in seinem Gedicht *Wirklichkeit* schreibt:

Wirklichkeit

*Eine Wirklichkeit ist nicht vonnöten,
ja es gibt sie gar nicht, wenn ein Mann
aus dem Urmotiv der Flairs und Flöten
seine Existenz beweisen kann.*

*Nicht Olympia oder Fleisch und Flieder
malte jener, welcher einst gemalt,
seine Trance, Kettenlieder
hatten ihn von innen angestrahlt.*

*Angekettet fuhr er die Galeere
Tief im Schiffsbauch, Wasser sah er kaum,
Möwen, Sterne – nichts: aus eigener Schwere
Unter Augenzwang entstand der Traum.*

*Als ihm graute, schuf er einen Fetisch,
als er litt, entstand die Pietà,
als er spielte, malte er den Teetisch,
doch es war kein Tee zum Trinken da.*

Dieses Gedicht beginnt und endet mit der verneinten Wirklichkeit, die mit Sinnen wahrzunehmen ist, weshalb der Dichter von Lüders für solipsistisch gehalten wurde. Nach einer Analyse kam sie zur Schlussfolgerung: „Wir spüren einen großen Leerlauf einer Dichtung, die den gewaltigen Formenaufwand der abendländischen Kunst zum Darstellungsmittel der ‚privaten‘ Sphäre macht, welche von *einem Mann* an die Stelle der überpersönlichen und objektiven Anliegen des ‚Dichters‘ gesetzt wurde.“⁷ Mit privater Sphäre meint sie das private Innenleben und die Beschäftigung mit dem Innenleben verweist ihrer Meinung nach auf eine „Unsicherheit oder Schwäche“⁸. Das ist nach meiner Auffassung eine Missdeutung.

Im Gedicht wird von einem Mann gesprochen, für den die Wirklichkeit *nicht vonnöten* ist, denn er braucht sie nicht, um seine Existenz zu beweisen. Seine Beweise bekommt er *aus dem Urmotiv der Flairs und Flöten*. Das Wort „flairs“ deutet den Duft an. Der Duft erinnert wiederum an die Blumen, die immer wieder in Benns Gedichten auftauchen. Der starke Duft besitzt die Kraft, das Ich zu berauschen, es in den Zustand der Trance zu bringen. Die Flöte nimmt in Benns Gedichten eine Sonderstellung ein. Sie ist ein Symbol der Kunst, hat eine enge Beziehung mit der Götterwelt. Denkt man an den Aulos, der in der Antike bei rituellen Festen gespielt wurde und früher als Flöte übersetzt wurde, ist eine Verbindung zwischen der Flöte und dem Rausch herzustellen.

⁷ Wirkendes Wort 15, 1965, S.360-378; hier S.368

⁸ Ebd., S.366

Wie bereits im dritten Kapitel erläutert, stammt die Kunst vom Absoluten, dem sich die Seele eines Menschen im Trancezustand nähert. Flairs und Flöten sind daher Metonymien für Duft und Musik, die den Menschen in Trance bringen können. Das Urmotiv von Flairs und Flöten ist nämlich, sich dem Rausch hinzugeben. Die Vorsilbe „Ur-“ verweist auf ihre Ursprünglichkeit. Also, der Mann beweist seine Existenz durch Dinge, die ihn transzendieren können. So ist die empirische Wirklichkeit für ihn nicht mehr nötig. Wie Benn in der Einleitung für *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*⁹ schreibt: „Der Geist hatte keine Wirklichkeit. Er wandte sich seiner inneren Wirklichkeit zu, seinem Sein, seiner Biologie, seinem Aufbau, seinen Durchkreuzungen physiologischer und psychologischer Art, seiner Schöpfung, seinem Leuchten. Die Methode dies zu erleben, sich dieses Besitzes zu vergewissern, war Steigerung seines Produktiven, etwas indisch, war Ekstase, eine bestimmte Art von innerem Rausch.“¹⁰ Dies wird weiter in den nächsten drei Strophen bestätigt, in denen jeweils von der Trance, dem Traum, der Kunst die Rede ist.

In der zweiten Strophe wird zuerst vom Malen gesprochen und die letzte Strophe endet auch mit dem Malen. In der zweiten Strophe malte das Ich keine Dinge aus der Wirklichkeit, „*Nicht Olympia oder Fleisch und Flieder*“. Mit „Olympia“ ist wie Luders gesagt ein Gemälde von Manet gemeint, auf dem eine nackte Schönheit gezeigt wird. Mit der Alliteration „Fleisch und der Flieder“ werden zwei Metaphern verwendet, nämlich DER MENSCH IST DAS FLEISCH; EINE FRAU IST EINE BLUME. Dies gehört zur äußerlichen Wirklichkeit. Das malte der Mann nicht. Mit dem Reimpaar „gemalt“ und „angestrahlt“ wird ein Gegensatz dargestellt. Seine Motive kommen nicht aus der Außenwelt, sondern aus dem Inneren, und zwar im Trancezustand angestrahlt. Das Wort „angestrahlt“ verweist auf Lichtstrahlen. Mit der konzeptuellen Metapher LICHT IST WISSEN lässt sich sagen, dass der Mann sein Wissen geschenkt bekam. Außerdem ist das Licht „weltweit Symbol der Göttlichkeit, des geistigen Elements, das nach dem uranfänglichen Chaos der Dunkelheit das All durchströmte und die Finsternis in ihre Schranken wies.“¹¹ Insofern kommt das Licht vom Geist oder Gott, dem Absoluten. Dies entspricht auch dem Kunstverständnis, das im dritten Kapitel dargestellt wurde.

Es ist auffällig, dass das Wort „Ketten“ die zweite und dritte Strophe verbindet. In der siebten Zeile werden Kettenlieder erwähnt, die dem Mann „von innen angestrahlt“ wurden. In der neunten Zeile steht dann am Anfang das Wort „angekettet“. Der Mann fuhr nämlich angekettet die Galeere, tief im Schiffsbauch. Eine Galeere ist ein Schiff, das vom 11. bis 18. Jahrhundert meist von Galeerensklaven besetzt war. Das Wort „Ketten“ erinnert sehr stark an „Kettenglieder“, die Teile von Ketten. Insofern lässt sich feststellen, dass die Kettenlieder Lieder sind, die an Ketten entstanden sind. Hier hat Benn eine Metapher benutzt, nämlich:

✧ DER KÜNSTLER IST EIN SKLAVE

Der Mann rudert nämlich gezwungenermaßen die Galeere. In diesem Zustand sah er *kaum Wasser, Möwen und Sterne- nichts*. Wasser, Möwen und Sterne sind Dinge in der Wirklichkeit. Dies sieht er kaum. Mit einem Doppelpunkt hinter dem Wort „nichts“ wird etwas anderes eingeführt, nämlich der Traum. Der entstand *aus eigener*

⁹ Max Niedermayer [Hrsg.]: *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts: von Wegbreitern bis zum Dada*. Einleitung von Gottfried Benn. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1962

¹⁰ GW. Bd.III, S.1840

¹¹ Knäurs Lexikon der Symbole: S. 648

Schwere unter Augenzwang. „Aus eigener Schwere“ bedeutet aus eigener Kraft. Der Zwang ist ein pathologischer Begriff. Es gibt verschiedene Zwänge, und sie „werden von den Betroffenen selbst als unsinnig, fremdartig und v.a. mit ihrem Ich-Ideal nicht vereinbar beurteilt. Es scheint ihnen, als drängten sich die Zwangerscheinungen, die trotz bewusster Bekämpfung auftreten und nicht verdrängt werden können, von innen auf.“¹² Das heißt, der Traum kommt von alleine, wenn die Augenlider geschlossen sind.

„Wir kommen aus einer Welt, in der wir unglaubliche Maßstäbe der Vollkommenheit gekannt haben und erinnern uns deutlich der Schönheiten, die wir nie festzuhalten vermochten, und kehren wieder in jene Welt zurück.“ Deutlich neigt sich Plato herüber; endogene Bilder sind die letzte uns gebliebene Erfahrbarkeit des Glücks.¹³

In der letzten Strophe tritt der Mann wieder als Maler auf. In der dreizehnten und vierzehnten Zeile gibt es zwei mystische Phänomene: Als ihm graute, schuf er einen Fetisch, als er litt, entstand die Pietà. Der „Fetisch“ ist ein nachgemachtes Zaubermittel. Eine „Pietà“ ist eine Darstellung der trauernden Maria, die den Leichnam Christi im Schoß hält. Das Wort „entstand“ verweist wiederum auf etwas, das von alleine kommt, was wieder mystisch klingt. Es ist ersichtlich, dass dieser Mann an mystische Kräfte glaubt und ihm auch mystische Dinge geschehen. „*Als er spielte, malte er einen Teetisch, doch es war kein Tee zum Trinken da.*“ Hier wird angedeutet, dass das Malen als eine künstlerische Tätigkeit für ihn ein Spiel ist. Da es ein Spiel ist, erwartet er nicht, dass es wirklich Tee zum Trinken gibt. Der Tee gehört zu der Wirklichkeit für den physischen Körper. Der Tee zum Trinken ist für das Spiel nicht nötig.

Aus diesen vier Strophen ergibt sich, dass der Mann im Gedicht in einer Scheinwelt lebt, dazu gehört der Duft, die Musik, die Malerei, der Traum, die Trance. So entstehen die Metaphern:

✧ DER MALER IST EIN SKLAVE DES ABSOLUTEN

Da der Maler ein Vertreter der Künstler ist, ist daraus zu schließen:

✧ DER KÜNSTLER IST EIN SKLAVE DES ABSOLUTEN

Denkt man an das Gedicht *Der Sänger* (1925) kann man auch sagen:

✧ DER DICHTER IST EIN SKLAVE DES ABSOLUTEN

Denn zur Zeit Homers waren Dichter Sänger. Die Dichter bekamen ihre Werke auch von den Musen. Nach Jaynes konnten die Menschen damals noch durch die rechte Hemisphäre des Gehirns die Stimme der Musen halluzinativ wahrnehmen. In der Einleitung von *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* nennt Benn die Expressionisten „Gläubige einer neuen Wirklichkeit und eines alten Absoluten“.¹⁴ Da das Ich im Gedicht *Am Brückenwehr* (1934) Dichter und Denker ist, ergibt sich die Metapher:

✧ DAS ICH IST EIN SKLAVE DES ABSOLUTEN

¹² Brockhaus 2005

¹³ GW. Bd.II, S.905

¹⁴ GW. Bd.III, S.1842

Das bedeutet jedoch, dass es keine Freiheit mehr hat. Es gehört nicht sich selbst, darf deshalb nichts von seinem Taten verraten und muss sein Leiden in der Einsamkeit ertragen. Andererseits will es so gerne den anderen etwas mitteilen, jedoch ohne die Hoffnung, dass es jeder verstehen kann. Insofern spielt es eine Vermittlungsrolle zwischen dem Absoluten und den Menschen. Dafür soll es in die Ewigkeit gehen, wie es im Oratorium *Das Unaufhörliche* verkündet wird:

*Uns aber soll ein andres Wort begleiten:
das Ringende geht in die Schöpfung ein.
Das Ringende, von dem die Glücke sinken,
das Schmerzliche, um das die Schatten wehn,
die Lechzenden, die aus zwei Bechern trinken,
und beide Becher sind voll von Untergehn.*

Nach diesen Versen soll das Ich sowohl als einsamer Kämpfer als auch als leidender Diener des Absoluten in die Schöpfung eingehen.

5.2. Metaphern in Bezug auf das Ich in Tiergestalten

In der frühen Lyrik hat Benn viele Tier-Metaphern benutzt, um die Menschen ohne ein höheres Bezugssystem darzustellen. Für das Ich kommen die Metaphern im Gedicht *Drohungen* (1913) vor:

- ✧ ICH BIN TIER-ADAM
- ✧ ICH BIN EIN BLUTSÜCHTIGES TIER

Mit der Identifizierung des Künstlers kommt die Muschel-Metapher in seinen Gedichten vor, die man vor allem im Gedicht *Zwei Träume* findet:

- ✧ DAS ICH IST EIN WUNDERBARER URALTER WELTENBEWAHRER DER MUSCHELFORMEN DER SEE

Im Zusammenhang mit der Perle wurde im dritten Kapitel die Muschel als Künstler betrachtet, besonders aus der Perspektive des am Schaffensprozess Leidenden. Hier werden jedoch weitere Perspektiven gezeigt. Diese Muschel ist vor allem ein Weltenbewahrer der Muschelformen der See, sie ist uralte und wunderbar. Der Sinn ihres Daseins liegt also im Bewahren der Welten. Das ist ihre bescheidene Lebensaufgabe unter den Muscheln. Wie kann eine Muschel die Welten aller Muscheln der See bewahren und uralte werden? Das kann nur die uralte Seele dieser Muschel tun. Dies erinnert wieder an die Archetypen von Jung. Was sie von den anderen Muscheln unterscheidet, ist die „wunderbare“ Leistung in diesem Bereich. Das Wort „wunderbar“ kommt von dem Wort „Wunder“, was mit übermenschlichen Kräften verbunden ist. In dieser Hinsicht soll das Wort hier nicht als eine narzisstische Selbstschätzung betrachtet werden. Diese Muschel hat wirklich etwas zum Bewundern geschaffen, da sie die uralte Welt mit dem Jetzt verbindet, und durch ihre Erinnerung zeigt sich der Anbeginn der Schöpfung. Mit Hilfe der Metaphern

- ✧ GEDICHTE SIND PFORTEN IN DEN ANBEGINN
- ✧ DER KÜNSTLER IST EINE MUSCHEL
- ✧ DER DICHTER IST BEAUFTRAGTER VON GOTT UND GESCHLECHT
- ✧ GEDICHTE SIND DER EINZIG MÖGLICHE ORT, WO DIE GOTTHEIT AUFERSTAND UND SPRACH

lässt sich schließen, dass das Ich sich als Dichter ein Beauftragter von Gott und Geschlecht betrachtet. Dies lässt sich in dem Gedicht *Melancholie* (1954) bestätigen:

*Tiere, die Perlen bilden, sind verschlossen,
sie liegen still und kennen nur die See;
an Land und Luft: Gekrönte und Profossen –
noch eine Herme mehr in der Allee;
nur Äon schweigt, er hält die Perlengabe,
wo alles fehlt und alles zielt,
der Äon träumt, der Äon ist ein Knabe,
der mit sich selbst auf einem Brette spielt:
noch eine Herme mehr – man lasse sie,
auch sie führt zum Gedicht: Melancholie.*

Dies ist die letzte Strophe des Gedichts und sie liefert die Metapher:

- ✧ MUSCHELN SIND HERMEN

Da Hermen Gottesboten sind, ergibt sich eine neue Metapher:

- ✧ MUSCHELN SIND GOTTESBOTEN UND WEGWEISER

Diese Muscheln sind verschlossen und kennen nur die See, aus der sie stammen, während Land und Luft zwei fremde Räume für sie darstellen. Dort werden sie jedoch „Gekrönte“ und „Profossen“, was von ihrem Rang und Ruhm zeugt. Nach dem Gedankenstrich kommt dann der Vers: noch eine Herme mehr in der Allee. In Betracht des Wortes „nur“ nach dem Semikolon lässt sich sagen, dass diese Herme eigentlich hochgeschätzt werden sollte. Dies ist deshalb nicht geschehen, nur weil der Äon schweigt. Äon bezieht sich sowohl auf das Zeitalter, Weltalter, als auch auf die Ewigkeit. Norbert Hummelt, der die Spuren des Knaben in Benns Gedichten sucht, hat sich für das Weltalter entschieden. „Es ist vielleicht so zu verstehen, daß unter dem antikisierenden Bild das eigene Äon des Dichters sichtbar wird, seine zu Ende gehende Lebenszeit, die er – mythisch überhöhend und doch zart – überblickt.“¹⁵ Meines Erachtens handelt es sich hier um das Zeitalter, denn es ist die Zeit, wo alles fehlt und alles zielt. Das Wort „fehlen“ kommt ursprünglich von „verfehlen, sich irren“. Das bedeutet, in dieser Zeit hat sich alles ein Ziel gesetzt, nur ein falsches. In diesem Zeitalter wird die Perlengabe der Muschel nicht gepriesen. Hier wird eine Personifikation verwendet, nämlich DAS ZEITALTER IST EIN KNABE. Dieser Knabe träumt und im Traum kann er diese „Perlengabe“ gar nicht zur Kenntnis nehmen.

¹⁵ Norbert Hummelt: Der Knabe im Schilf. Spurensuche. In: Ich bin nicht innerlich. Annäherungen an Gottfried Benn. Hrsg. von Jan Bürger. Klett-Cotta Stuttgart 2003, S.131

Außerdem spielt er nur mit sich selbst auf einem Brett. Das Brett kann sich auf das Brettspiel beziehen. Er kümmert sich nämlich nicht um die Welt um ihn herum. Das zeigt sich daran, dass die Herme unbeachtet bleiben muss. Diese im Abseits gelassene Herme führt zum Gedicht: Melancholie. Hier endet das Gedicht mit dem Titelwort, wodurch das Gedicht der Form nach ein Kreis wird. So wird dieser Vers zweideutig: Es kann sein, dass sich das Wort „Melancholie“ hier auf das „sie“ in diesem Vers „auch sie“ führt zum Gedicht: Melancholie“ bezieht, wie Hummelt glaubt. „Melancholie als Weiser zum Gedicht, das muß für Benn, eigentlich erstaunlich, etwas Neues gewesen sein.“¹⁶ Eigentlich kann das letzte Wort auch auf den Titel des Gedichts bezogen sein, dann braucht man nicht mehr zu staunen, denn dann bezieht sich das Wort „sie“ auf die Herme. Es ist zu spüren, dass das Unbeachtetsein in einer fremden Welt die Herme melancholisch macht. Zusammen mit der Metapher MUSCHELN SIND KÜNSTLER lässt sich feststellen, dass es hier um eine Klage des Künstlers geht. Da sich das Ich mit dem Künstler identifiziert, wird es ein Ausdruck des Selbstmitleids. Aus den obigen Metaphern ergibt sich dann die Metapher:

✧ KÜNSTLER SIND GOTTESBOTEN UND WEGWEISER

Weil das Ich auch eine Muschel ist, entsteht die Metapher:

✧ DAS ICH IST GOTTESBOTE UND WEGWEISER

Leider befinden sich diese Gottesboten, die Künstler, in einer falschen Zeit, einem falschen Raum. Hier ist nicht ihr Zuhause. Ihr Heim ist die See, die in Benns Gedichten eine Metapher für die Ewigkeit ist, das bedeutet wieder, dass das Ich zur Ewigkeit gehört.

Ein anderes Tier, das bis jetzt kaum beachtet wurde, ist der *Adler* aus dem Gedichtzyklus *Am Brückenwehr* (1934), der aus vier Teilen besteht.

Zu diesem Gedicht gibt es bereits Interpretationen von Staiger, Balser und Wodtke. „Zum Teil 1 sagt Staiger: »Gedanken vermögen sich nicht zu behaupten – vor welcher Macht? Vor der Magie, die aus dem fließenden Wasser wirkt.« Zu Teil 2: »ein anderes Ich weist das erste, das schwach zu werden scheint, zurecht«. Er darf sich nicht »dem Unbewußten...überlassen«. Die »neuen Menschen« haben »die Einheit mit dem Leben verloren«, sie vermögen das »Bewußtsein nicht auszulöschen«; Benn muss »reine Kunst« erzeugen, »l’art pour l’art«. Zu Teil drei, Strophe 1-3: »Darstellung eines orgiastischen Urzustandes«; die Strophen 4-6 haben einen »fast romantischen ja sentimental Ton«. Zum Ganzen: Die beiden Sprecher repräsentieren »das Antlitz eines geteilten Menschen« : »den Heimwehkranken...der nach dem Ursprung lechzt, und den modernen Ästhet und Denker, den nur das Formspiel interessiert.« »Die Kunst wird dem Leben entgegengesetzt«. Benn sieht »dem Untergang – man weiß nicht: zynisch oder heroisch – entgegen«.

Für Basler handelt es sich am Ende des ersten Teils um die »Frage nach dem letzten Sinn aller Schöpfung«, sie »bleibt offen«. Zu Teil 2, Strophe 1: Die »Macht des Politischen ist offenbar hinfällig geworden«, es gibt »keine Erlösung von der offenbaren Willkür und Zufälligkeit der Existenz...Es gibt kein Zurück in »Urzustände«, nur ein »Bekanntnis zum Geist«. Zu Teil 3, Strophe 1-3: Hier werden »die Stunden der mystischen Partizipation...noch einmal beschworen«. »Die Macht des Politischen hatte

¹⁶ Ebd.

die an sie geknüpften Hoffnungen und Erwartungen nicht erfüllt«. Zu Teil 4: Der »Adler als Symbol des konstruktiven Geistes...bedeutet...Vereinsamung«. Die »neue Macht« von Teil 1 ist »die Kunst als die ›Antithese aus Rausch und Zucht‹, die zur Synthese im geschaffenen Kunstwerk führt« [...].¹⁷

Für Oskar Sahlberg ist Staigers Interpretation „abstrakt“; „Basler sieht die politische Situation bereits, Wodtke stellt sie ins Zentrum. Er spricht von der »wachsenden Enttäuschung über die politische Entwicklung«. Das Gedicht bezeichnet für ihn den »entscheidenden Punkt der Abwendung vom totalen Staat des Dritten Reiches und den entschlossenen Rückzug in das eigene Reich der Kunst«; es enthalte »die schärfste Selbstkritik am eigenen unverzeihlichen Irrtum«. Weiterhin erwähnt er die »völlige Desillusionierung und Hoffnungslosigkeit, die sich als Rückschlag auf die zuerst gehegten Zukunftshoffnungen ergab« [...] Diese Ausführungen sind sehr allgemein – und lassen wenig verstehen. Das Gedicht ist das Hauptdokument der inneren Umschichtung, die Benn durch Hitler erfuhr und Hitler ist ganz massiv darin enthalten.“¹⁸ Oskar Sahlberg glaubt, in diesem Gedichtzyklus gibt Benn sich „die riesige Pose“. „Er ist »der Himmel und der Erden Formalist«, also aller Himmel und aller Erden. Er ist »der Formenpräger der weißen Spur«. Er ist der Weltgeist, der die Geschichte (der weißen Rasse) aus sich entläßt, Demiurg und Prophet. Er trägt in sich »den Denker«. [...] Er ist die Stimme Gottes, bzw. diese spricht aus ihm, da sie zu ihm spricht. Die zweite Stimme kommt von oben und gibt höchste Befehle: Das tut Gott. [...] Benn proklamiert sich als Befehlsempfänger, im Stile der Zeit.“¹⁹ Weiter vergleicht er sogar Benn mit Hitler und meint, dass Benn Hitler übertrumpfte, „er ernennt sich zum »Formenpräger der weißen Spur«, d.h. er gibt der weißen Rasse Form und Gestalt, er ist der wahre Führer – ein Über-Hitler. Seine Omnipotenzphantasien schießen in die Höhe, zu den »Graten und Gipfeln«“²⁰.

Meiner Meinung nach sind es die Erlebnisse in der Nazizeit oder Erinnerungen an die Nazizeit, die Sahlberg zu diesen abwertenden Aussagen gebracht haben. Allerdings lebte Benn zwar auch in dieser Zeit und seine Gedanken, seine Gedichte sind zum Teil in dieser Zeit entstanden, aber er gehört nicht nur in diese Welt, sondern gleichzeitig in die ewige geistige Welt. Für sie ist das irdische Leben nur Schein. In der Tat kümmert sich Benn nicht viel um seine Umgebung und die Ereignisse seiner Zeit, sofern sie ihn nicht aus seiner inneren Welt reißen. Wie er in einem Gedicht schreibt: „*Er sieht den Menschen vergehen/ im Raub- und Rassenraum,/ er lässt die Welt geschehen und bildet seinen Traum.*“ (Dann gliederten sich die Laute, 1939) Allerdings bedeutet das nicht, dass die Politik Benn nicht auch beeinflusst hat. Es findet sich durchaus eine Spur des Politischen in diesem Gedicht. Denn wie Benn selbst gesagt hat, sind Gedichte „keine private, vielmehr eine universale Sache. Für jedes neue Gedicht braucht man eine neue Orientierung, jedes neue Gedicht ist eine neue Balance zwischen dem inneren Sein des Autors und des äußeren, dem historischen, des sich mit dem Heute umwölkenden Geschehen.“²¹ Trotzdem kann hier die Politik nur ein Anstoß zum Nachdenken sein. Die politische Enttäuschung im Jahr 1933 kann Benn nicht davon abbringen, dem Geist zu dienen.

¹⁷ Oskar Sahlberg.: Gottfried Benns Phantasiewelt »Wo Lust und Leiche winkt«. 1.Auflage. München: edition text + Kritik, 1977 S.140-141

¹⁸ Ebd., S.141

¹⁹ Ebd., S.143

²⁰ Ebd., S.144

²¹ GW. Bd.III S.1766

Am Brückenwehr

I.

*»Ich habe weit gedacht,
Nun lasse ich die Dinge
Und löse ihre Ringe
Der neuen Macht.*

*Gelehnt am Brückenwehr –
Die hellen Wasser rauschen,
Die Elemente tauschen
Sich hin und her.*

*Der Lauf ist schiefergrau,
Der Ton der Urgesteine,
Als noch das Land alleine
Im Schichtenbau.*

*Des Sommers Agonie
Gibt auch ein Rebgehänge,
Kelter- und Weingesänge
Durchstreifen sie.*

*Wessen ist das und wer?
Dessen, der alles machte,
Dessen, der es dann dachte
Vom Ende her?*

*Ich habe weit gedacht,
Ich lebte in Gedanken,
Bis ihre Häupter sanken
Vor welcher Macht?«*

2.

*»Vor keiner Macht zu sinken,
Vor keinem Rausch zu Ruh',
Du selbst bist Trank und Trinken,
Der Denker, du.*

*Du bist ja nicht der Hirte
Und ziehst nicht nur mit Schalmei'n,
Wenn der, wie du, sich irrte,
Ist nie Verzeihn.*

*Du bist ja nicht der Jäger
Aus Megalith und Ur,
Du bist der Formenpräger
Der weißen Spur.*

*So viele sind vergangen
Im Bach- und Brückenschein,
Wer kennt nicht das Verlangen
Zum Urgestein -:*

*Doch dir bestimmt: kein Werden,
Du bleibst gebannt und bist
Der Himmel und der Erden
Formalist.*

*Du kannst es keinem zeigen
Und keinem du entfliehn,
Du trägst durch Nacht und Schweigen
Den Denker- ihn.<*

3.

»Doch wenn dann Stunden sind,
Wo ohne Rang und Reue
Das Alte und das Neue
Zusammenrinnt,

Wo ohne Unterschied
Das Wasser und die Welle,
Das Dunkle und das Helle
Das eine Lied,

Ein Lied, des Stimme rief
Gegen Geschichtsgewalten,
Asiatisch tief -,

Ach, wenn die Stunden dann kommen
Und dichter werden und mehr
Sommer und Jahre verglommen,
Singt man am Brückenwehr:

Laß mich noch einmal reich sein,
Wie es die Jugend gedacht,
Laß mich noch einmal weich sein
Im Blumengeruch der Nacht,

Nimm mir die Hölle, die Hülle,
Die Form, den Formungstrieb,
Gib mir die Tiefe, die Fülle,
Die Schöpfung – gib!«

4.

»Bist du auf Grate gestiegen,
Sahst du die Gipfel klar:
Adler, die wirklichen, fliegen
Schweigend und unfruchtbar.

Kürzer steht es in Früchten,
Früher, daß es verblich,
Nahe am Schöpfer züchten
Wenige Arten sich.

Ewig schweigend das Blaue,
Wer noch an Stimmen denkt,
Hat schon den Blick, die Braue
Wieder in Sehnsucht gesenkt.

Du aber dienst Gestalten
Über dem Brückenwehr,
Über den stumpfen Gewalten
Völker und Schnee und Meer:

Formen, das ist deine Fülle,
Der Rasse auferlegt,
Formen, bis die Hülle
Die ganze Tiefe trägt,

Die Hülle wird dann zeigen,
Und keiner kann entfliehn,
Daß Form und Tiefe Reigen,
Durch den die Adler ziehn.«

Die Anführungszeichen in den vier Gedichten verweisen auf einen Dialog. Der Unterschied der Anführungszeichen in diesen vier Gedichten deutet darauf hin, dass es um zwei Gesprächspartner geht. Das erste und dritte stammen von einem, das zweite und vierte von einem anderen Beteiligten. Es ist ersichtlich, dass es sich dabei nicht um zwei Personen handelt, sondern zwei Stimmen in einer Person, die jeweils als „Ich“ und „Du“ auftreten.

Der Titel dieses Zyklus lässt sich metaphorisch verstehen. Das Wehr ist eine Stauanlage. Das Brückenwehr dient als eine Brücke und verbindet zwei Ufer, die als Übergangszonen dienen. Hier zeigt sich eine Trennung, eine Änderung. Daher die Metapher:

✧ DAS BRÜCKENWEHR IST EINE VERÄNDERUNGSMÖGLICHKEIT IM LEBEN

„Am Brückenwehr“ bedeutet dann, dass das Ich nah an dieser Änderung ist. Bezogen auf Benns Leben in der Entstehungszeit dieses Gedichts, zeigt sich eine Änderung in seinem Leben nach dem Irrtum in der Nazizeit. Denkt man einen Schritt weiter, könnte man sagen, dass das Ich zwar an der Grenze steht, sie aber nicht überschreitet. Denn das Wasser fließt am Wehr auf ein niedrigeres *Niveau*, was ein Fallen bedeutet. Nach der konzeptuellen Metapher STERBEN IST FALLEN lässt sich feststellen, dass Zurückzutreten die richtige Entscheidung ist. In dieser Stimmung beginnt das erste Gedicht.

Gelehnt am Brückenwehr spricht die erste Stimme. „*Ich habe weit gedacht,/ Nun lasse ich die Dinge/ Und löse ihre Ringe/ Der neuen Macht.*“ Ringe sind ein Symbol der Treue, der Zugehörigkeit. *Die Ringe der neuen Macht lösen* zeugt von einer Ablehnung der neuen Macht. Das Ich lässt die Dinge und lehnt die neue Macht ab, weil es weit gedacht hat. Diese neue Macht bedeutet wahrscheinlich die Herrschaft des *Hitlerregimes*. Nach diesem Anfang lehnt das Ich am Brückenwehr und schaut ins Wasser. Weiter ergeben sich drei wunderbare Bilder, die jeweils eine Assoziation mit sich bringen, die weit über das entsprechende Bild hinausgeht. Man wird nämlich durch das Sichtbare ins Unsichtbare geführt. „*Die hellen Wasser rauschen, / Die Elemente tauschen/ sich hin und her.*“ Die Elemente sind nach Empedokles Feuer, Luft, Wasser und Erde. „Platon und Aristoteles fügt den Äther als fünftes Element hinzu und fassten die Elemente als ineinander umwandelbar auf.“²² Das Tauschen der Elemente verweist deshalb auf eine Wandlung der Materie im Universum. Weiter wird der Blick des Betrachters vom Wasser zum mit Steinen bedeckten Grund des Gewässers gelenkt: „*Der Lauf ist schiefergrau, / Der Ton der Urgesteine, / Als noch das Land alleine / Im Schichtenbau.*“ Das Wort „schiefergrau“ bedeutet graublau wie Schiefergestein. Dieses Graublau ist der Ton der Urgesteine. Es gab Urgesteine, *als das Land allein im Schichtenbau* war. Angesichts des rauschenden Wassers denkt das Ich an die unendliche Umwandlung der Elemente, an die Urgesteine, die den Anfang der Erdgeschichte symbolisieren.

In dem dritten Bild spielt der Sommer die Hauptrolle, was nicht nur eine Änderung der Ortsperspektive des Betrachters bedeutet, denn die Zeit wird auch aus der Ferne in die Gegenwart zurückgebracht. „*Des Sommers Agonie/ Gibt auch ein Rebgehänge,/ Kelter- und Weingesänge/ durchstreifen sie.*“ Das Wort „Agonie“ bedeutet Todeskampf

²² Brockhaus 2005

und verweist auf das Ende des Sommers, das jedoch noch ein Rebgehänge gibt. Damit wird der Sommer personifiziert. Der Tod des Sommers bedeutet also nicht nur Ende, sondern auch Ernte. Aus Reben wird Wein. Aus dem Tod der Reben wird die Geburt des Weins. Aus der Trauer des Sommers, der bald geht, wird das Glück der Menschen, die ernten. Die gleiche Wandlung von Leben und Tod spielt sich auch hier ab. Freude und Leid vermischen sich in der gleichen Zeit, in dem gleichen Raum. Das Wechseln des inneren Standpunkts von der Nähe zur Ferne, von der Ferne wieder zurück in die Nähe schafft eine so große Spannung von Zeit und Raum, dass etwas Unsagbares entsteht: eine tiefe Rührung angesichts der schweigenden Unendlichkeit ist zu spüren. Daher erscheint die Frage in der nächsten Strophe selbstverständlich: „*Wessen ist das und wer?*“

Diese Frage zeugt meiner Meinung nach vom Staunen der Menschen vor dem Wunder des Universums. Man kann nicht umhin, zu fragen, wer das alles geschaffen hat, wer das alles sich so natürlich abspielen lässt. Als Antwort sagt das Ich: „*Dessen, der alles machte,/ Dessen, der es dann dachte/ Vom Ende her?*“ Hier wird das Präteritum benutzt. Es verweist auf eine vergangene Handlung. Der, der alles machte, wird nach der christlichen Lehre Gott sein. Der, der das alles vom Ende her dachte, kann auch nur Gott sein, denn nur Gott kennt Anfang und Ende zugleich. Den Menschen bleibt das stets ein Rätsel. Nach all diesen umherschweifenden Gedanken kommt das Ich wieder zurück zu dem Ausgangspunkt: „*Ich habe weit gedacht*“. Die letzte Zeile dieses Teils endet wie die letzte Zeile der ersten Strophe mit dem Wort „Macht“. Allerdings ist das keine Wiederholung im gleichen Sinne. In der ersten Strophe endet die Beziehung des Ich mit der neuen Macht. Die Macht in der letzten Zeile ist jedoch eine unbekannte, die die Gedanken beugen kann. „*Ich lebte in Gedanken,/ Bis ihre Häupter sanken/ vor welcher Macht?*“ Das Ich lebte in der Welt der Gedanken. Es ist eine irrealer Welt im Gegensatz zur materiellen Welt. Mit dem Wort „ihre Häupter sanken“ werden Gedanken personifiziert. Das Haupt senken verweist darauf, dass die Gedanken vor einer unbekanntem Macht gebeugt wurden. Da die Gedanken eine Metonymie des Geistes des Ich sind, bedeutet die Frage, ob das Ich von einer Macht gebeugt wurde.

Darauf antwortet die zweite Stimme entschieden: „*Vor keiner Macht zu sinken*“. Weiter wird gesagt, dass das „Ich“ der Denker ist. Dieser Denker wird „*vor keinem Rausch zur Ruh*“, ist selbst „*Trank und Trinken*“. Er ist nämlich immer bereit, sich dem Rausch hinzugeben. Wenn man selbst Trank und Trinken ist, ist man autark. Wie bereits in den letzten Kapiteln beschrieben, ist das Absolute, das Selbst, tief in uns verborgen. Im Rauschzustand wendet sich die Seele von der Außenwelt ab und geht dem Absoluten entgegen. Im Unbewußten empfängt das Ich Botschaften aus der Tiefe der Seele, was dem Ich Einsichten in sich selbst bringt. In diesem Sinne ist es nur ein Umweg, wenn man in der vielfältigen äußeren Welt nach der Wahrheit sucht. Der Denker geht nicht in die weite Welt, er geht in sich selbst. Nach dieser klaren Ermutigung wird die Sonderstellung des Denkers verdeutlicht. „*Du bist nicht der Hirte/ Und ziehst nicht mit Schalmei'n,/ Wenn der, wie du, sich irrte,/ Ist nie Verzeihn*.“ Es ist dem Hirten egal, in welche Richtung er geht. Wichtig ist nur, dass die Tiere etwas zu fressen haben. Aber der Denker muss den richtigen Weg finden, denn sein Fehler wird ihm nie verziehen. Diese Ernsthaftigkeit und Korrektheit, die von einem Denker verlangt werden, zeugen gerade von seiner Bedeutung, denn „*Du bist nicht der Jäger/ Aus Megalith und Ur,/ Du bist der Formenpräger/ der weißen Spur*.“ Daher die Metapher:

✧ DAS ICH IST FORMENPRÄGER DER WEISSEN SPUR

Da Megalith und Ur Symbole für Größe und Kraft sind, kann ein Jäger aus Megalith und Ur nur ein körperlich starker, aber geistig schwacher Mensch sein, der den Spuren der Tiere folgt. Der Denker prägt jedoch die Formen der weißen Spur. Sahlberg glaubt, dass mit der weißen Spur hier die weiße Rasse gemeint ist. Meines Erachtens ist dies nicht so einfach. Man muss vor allem fragen, was eine Spur ist. Es bedeutet ursprünglich Fußabdruck. Derjenige, der diese Spur macht, ist nicht dort zu sehen, wo die Spur ist. Die weiße Spur ist dann ein Fußabdruck dessen, der diese Spur hinterlässt. Die Farbe Weiß verweist eher auf die göttliche Herkunft dieser Spur, denn „Weiß läßt sich entweder als »noch keine Farbe« oder als vollkommene Vereinigung aller Farben des Spektrums des Lichtes verstehen, als Symbol der noch unbeeinflussten und ungetrübten Unschuld des urzeitlichen Paradieses“. Ein Formenpräger der weißen Spur ist daher jemand, der die Spur Gottes in Formen prägt und der dem Geist dient, die Spur des Geistes in Formen hervorbringt. Wichtig ist, dass die Formen nicht von dem Präger kommen. Er ist nur der Durchführende. Wie bereits in den letzten Kapiteln erläutert wurde, kommen die Formen der Kunstwerke vom Absoluten, von Gott. In dieser Hinsicht ist das Ich auch der Künstler, der Dichter.

Nach der harten Worten in den ersten drei Strophen wird die zweite Stimme wieder weich. Sie zeigt auch Verständnis für das Verlangen des Denkers: *„So viele sind vergangen/ Im Bach- und Brückenschein,/ Wer kennt nicht das Verlangen/ Zum Urgestein -.“* Hier hat Benn zwei Wörter in Komposita verwendet, Bachschein und Brückenschein. Wenn wir an die konzeptuelle Metapher LEBEN IST EIN STROM denken, ist der Bach eine Metapher für die Kindheit. Die Brücke ist der Übergang zum Jenseits. So sind Bach und Brücken Metaphern für Geburt und Tod. Beide werden durch Alliteration eng verbunden. Der „Bach- und Brückenschein“ verweist daher auf die Vergänglichkeit des Lebens. Interessanterweise bildet Benn hier mit „vergangen“ und „Verlangen“, „-schein“ und „Urgestein“ zwei Reimpaare. Das Vergangene ist der Schein, das Verlangen gilt dem Urgestein. Das Urgestein ist ein Symbol für den Anfang der Schöpfung. Diesen Wunsch hat das Ich in mehreren Gedichten zum Ausdruck gebracht. Dies kann man sehr gut verstehen, aber mit einem Bindestrich, der eine Pause, eine Wendung schafft, kommt der Doppelpunkt: *„Doch dir bestimmt: kein Werden,/ Du bleibst gebannt und bist/ Der Himmel und der Erden/ Formalist.“* Hier entsteht wieder die Metapher:

✧ DAS ICH IST FORMALIST DER HIMMEL UND DER ERDE

Zum Urzustand zurückzukehren verlangt eine Verwandlung. Leider ist dem Ich diese Verwandlung versagt. Ihm ist bestimmt: *kein Werden*. Dass dem Ich kein Werden bestimmt ist, bedeutet, dass es nur in seinem jetzigen Zustand bleiben kann. Es ist nämlich gebannt, vom Werden abgehalten. Es wird gezwungen, Formalist der Himmel und der Erden zu sein. Der Formalist der Himmel und der Erden kann Gott, der Schöpfer, jedoch auch der schöpferische Mensch sein, denn DER KÜNSTER IST SCHÖPFER. In seiner Akademie-Rede (1932) verkündet Benn „die zivilisatorische Endepoche der Menschheit, aus der ja allerdings wohl ganz ohne Zweifel alle ideologischen und theistischen Motive völlig verschwunden sein werden, gleichzeitig die Epoche eines großartig halluzinatorisch-konstruktiven Stils sein wird, in dem sich das Herkunftsmaßige, das Schöpfungsfrühe noch einmal ins Bewußtsein wendet, in dem sich noch einmal mit einer letzten Vehemenz das einzige, unter allen physischen

Gestalten, metaphysische Wesen darstellt: der sich durch Formung an Bildern und Gesichtern vom Chaos differenzierende Mensch.²³ Insofern ist das Ich, das immer bereit ist, im Rauschzustand „die mystische Partizipation“²⁴ zu erleben, bereits ein schöpferischer Mensch dieser Epoche. Es spielt die Rolle des Schöpfers, die Rolle Gottes.

Aber: „*Du kannst keinem zeigen, keinem du entfliehn.*“ Es muss ein Geheimnis vor dem bleiben, dem das Ich entflieht. Da das Ich in *Nacht und Schweigen* lebt, entflieht es doch allen. Bei ihm herrscht Einsamkeit und Stille, denn es trägt „*Den Denker – ihn.*“ Es scheint merkwürdig zu sein, dass das Ich und der Denker hier getrennt betrachtet werden. In der ersten Strophe dieses Teils lautet der letzte Vers: *Der Denker, du.* Das Komma zeigt eine Apposition. Hier wird jedoch zwischen „Denker“ und „ihn“ ein Bindestrich verwendet, der mit einer *nachdenklichen* Pause auf etwas Bedeutungsvolles verweist. Denkt man an den Schöpfer, in den sich der Künstler im schöpferischen Prozess verwandelt, lässt sich der Vers so verstehen, dass das Ich in sich den Schöpfer trägt. In dieser Hinsicht wird hier auf die Göttlichkeit des Denkers in dem Ich angespielt. Beide, der Denker und das Ich, sind zwei in eins.

Blickt man zurück auf Frage und Antwort der zwei Stimmen lässt sich feststellen, dass die zweite Stimme des Ich dessen erste Stimme im Glauben an sich selbst bekräftigt. Das Ich ist nämlich kein normaler Mensch, sondern ein göttlicher Denker, der die Wahrheit sucht. Er ist dazu bestimmt, einsam und tapfer als schöpferischer Künstler zu leben, um dem Geist zu dienen.

Doch mit dem dritten Gedicht erhebt die erste Stimme wieder Bedenken. Es ist auffällig, dass es in den sechs Strophen keinen Punkt gibt. Diese Strophen sind inhaltlich eng verbunden. Es geht vor allem um ein Lied, das zu bestimmter Zeit klingt, dessen Text uns verrät, dass die erste Stimme zwar das Schicksal als Denker, als formenden Künstler akzeptiert, den Wunsch immer noch nicht aufgeben kann, die Ewigkeit zu erlangen. Dies ist nach Bennis Wunsch der Seele. Im Essay *Zur Problematik des Dichterischen* zitiert Bennis von Lévy-Bruhl: „ , die Seele trachtet nach Tieferem als der Erkenntnis, nach etwas Tieferem, das ihr Ganzheit und Vollendung gibt – also bis in jene Sphären, wo in der Totalität uralte die Sphinxen stehen, wo das Denken nicht mehr als Stundenbuch ewig für die Platoniker und Physiker, die Transzendenten und Realisten vom Himmel gefallen ist, sondern in den dunklen Kreis organischer Belange tritt, der Herkunftseinäugigkeiten, der Schöpfungspolyphemien.“²⁵

Nun sehen wir, welche Zeit gemeint ist, in der das Lied klingt. In diesen Stunden gibt es keinen „Rang“ und keine „Reue“, das Alte und das Neue rinnen zusammen. In diesen Stunden gibt es keinen Unterschied zwischen Wasser und Welle, zwischen dem Dunklen und dem Hellen. Die Stimme dieses Liedes rief gegen Geschichtsgewalten, hat Gestalten in sich selbst, asiatisch tief. Was für Stunden sind das? „Rang“ bedeutet Hierarchie, Reihenfolge usw. Allerdings wird es durch Alliteration mit Reue verbunden und beide beziehen sich auf das Geschehene im Leben, das in dieser Zeit gemischt wird. Dabei spielt Reue keine Rolle mehr. Auch das Wasser und die Welle haben dort keinen Unterschied. Was unterscheidet das Wasser und die Welle nach menschlichen Kenntnissen? Die Welle ist eine Form des Wassers. Das Wasser ist der Inhalt der Welle.

²³ GW. Bd.II, S.1001-1002

²⁴ Ebd., S.1001

²⁵ GW. Bd.II, S.639

Das heißt, dort gibt es keinen Unterschied zwischen Form und Inhalt. Das Dunkle und das Helle sind auch eins. Denkt man an die Vereinigung von Dunkel und Hell im Nichts, kommt man zu dem Schluss, dass mit den Stunden das Nichts gemeint ist.

Ferner ist zu bemerken, dass Asien in Benns Gedichten mit uralten Völkern verbunden ist. Nach der Tiefenpsychologie liegt das Uralte tief in unseren Erinnerungen. Das Wort „tief“ zeugt von der Nähe zur Schöpfung. Das Lied ist also das Nichts. Es hat Gestalten in sich, die potenziellen Formen für die Welt des Seins. Aus dem Nichts kommen auch die Stunden zu uns. Das Wort „dicht“ verweist auf eine zunehmende Stärke dieser Stunden. Der Sommer ist ein Symbol des Lebens, des Jahres. Die Jahre sind wiederum ein Symbol des Alterns. Das Wort „verglommen“ bezieht sich auf das Feuer und kommt von verglimmen, mit der Bedeutung: immer schwächer glimmen u. dann ganz verlöschen. Nach der konzeptuellen Metapher LEBEN IST FEUER ergibt sich, dass das Leben bald zu Ende geht, wenn das Feuer verglommen ist. Da singt man am Brückenwehr: *„Laß mich noch einmal reich sein,/ Wie es die Jugend gedacht,/ Laß mich noch einmal weich sein/ Im Blumengeruch der Nacht,/ Nimm mir die Hölle, die Hülle,/ Die Form, den Formungstrieb,/ Gib mir die Tiefe, die Fülle,/ Die Schöpfung – gib!«“*

Staiger meint, dass diese zwei Strophen einen „fast romantischen ja sentimentalton“ haben. Meines Erachtens ist der Ton zudem tragisch. Es ist ein Abschiedslied mit zum Teil nicht zu erfüllenden Wünschen. Die Intensität der Forderung nach Erfüllung vermischt sich mit der Trauer des Abschieds. Man wollte noch einmal das Schönste im Leben erleben, Reichtum und Liebe, bevor man geht. Es ist zwar der Schein, der Traum, aber es ist so schön. In der letzten Strophe steht, dass das Ich trotzdem lieber das Leben verlässt, um „die Schöpfung“ zu bekommen. Im Leben hat man die Hölle, die Hülle, die Form und den Formungstrieb. Die Form ist das Kennzeichen eines Seienden. Der Formungstrieb ist die Natur der schöpferischen Menschen. Die zwei Wörter „Hölle“ und „Hülle“ werden durch die Alliteration in Verbindung gebracht. Die Hülle verweist auf die Oberfläche, das Äußere, steht im Gegenteil zu der Tiefe, die im Innern verborgen bleibt. Die Hölle ist ein Ort des Leidens, der Strafe. Denkt man an die Metapher DAS ICH IST EIN BEGRABENE, kann man sagen, dass das irdische Leben für das Ich bereits eine Hölle ist. Die Fülle ist ein vollkommener Zustand eines Gegenstandes. Die Tiefe und die Fülle bilden zusammen die Vollkommenheit, die Schöpfung. Diese Vollkommenheit ist das Ziel des Ich. Bereits 1930 sagt Benn in *Können Dichter die Welt ändern*: „[...] alle ethischen Kategorien münden für den Dichter in die Kategorie der individuelle Vollendung.“²⁶ Nach den Forderungen nach der Schöpfung ist ein Bindestrich gesetzt. Hier leitet er die zweite Pause ein. Bis jetzt hat die erste Stimme fast ununterbrochen gesprochen. Durch die vielen Kommata drängen die Worte nach vorne, wodurch eine dringliche Stimmung geschafft wird. Jetzt am Ende kommt wiederum eine Pause, dann der erste Ausruf: „gib!“ Das heiße Verlangen lässt sich nicht mehr verbergen, obwohl die zweite Stimme im zweiten Gedicht mit so vielen strengen und großen Worten sie getröstet und geboten hat, das Schicksal so zu akzeptieren. Für die erste Stimme ist die Antwort klar: Ja, das akzeptiere ich, aber es sollte ein Ende geben. Wenn der Tod nah ist, gib mir endlich das, was ich mir so erwünscht habe - die Schöpfung.

Auf diese Aufforderung geht die zweite Stimme im vierten Gedicht nicht sofort ein. Zu Formen, Hülle und Fülle hat sie eine andere Meinung, jedoch kommt sie erst in den

²⁶ GW. Bd.III, S.1677

letzten zwei Strophen darauf zu sprechen. In den ersten vier Strophen wird wieder gesagt, dass das Ich etwas Besonderes ist. Eine Metapher wird indirekt eingesetzt:

✧ MENSCHEN MIT BERUFUNG SIND ADLER

Der Adler fliegt hoch am Himmel und sieht alles unter dem Himmel klar und deutlich. Daher ist er eine Metapher für die Menschen in der Nähe Gottes. Dieses Bild kommt in der ersten Strophe und in der letzten Strophe vor, wo der Adler mit Form und Tiefe verbunden wird, die das Ich hervorbringt und verlangt. Insofern verbindet der Adler die ersten vier Strophen und die letzten zwei Strophen. Daraus ergibt sich die Metapher:

✧ DAS ICH IST EIN WIRKLICHER ADLER

Die wirklichen Adler, wie Benn in der ersten Strophe schreibt, fliegen schweigend und sind unfruchtbar. Das weiß man erst, wenn man die Gipfel des Berges erreicht, wo man dem Himmel am nächsten ist. Da der Himmel eine Metapher für Gott ist, bedeutet das, dass man der Wirklichkeit am nächsten kommt. Und die wirklichen „Adler“ als Auserwählte Gottes, wirken im Stillen und leben in strengster Askese. Die Wichtigkeit dieser zwei Eigenschaften wird in den nächsten vier Zeilen deutlich dargestellt. *„Kürzer steht es in Früchten,/ Früher, daß es verblich,/ Nahe am Schöpfer züchten/ Wenige Arten sich.“* Das Wort „Früchte“ steht in Bezug auf das Wort in der ersten Strophe „unfruchtbar“. Das Wort „züchten“ bildet mit „Früchten“ ein Reimpaar, bezieht sich auch auf die Fortsetzung des Lebens. Aber das Wort „züchten“ hat auch die Bedeutung von Enthaltensamkeit. In Bezug auf „züchten“ steht wiederum das Wort „Züchtung“. Daraus lässt sich schließen, dass es in der Nähe des Schöpfers nur wenige Arten von auserlesenen Lebewesen leben, die sich der Bedürfnisse enthalten. Im Essay *Sein und Werden* (1935) schreibt Benn offen, dass der Geist „die Askese und die Form“²⁷ ist.

Dank der Nähe Gottes sollten solche Menschen ein außergewöhnliches Schicksal haben. Allerdings bedeutet das nicht, dass es ein reines Glück ist, denn *„Ewig schweigend das Blaue,/ Wer noch an Stimmen denkt,/ Hat schon den Blick, die Braue/ Wieder in Sehnsucht gesenkt.“* Das Blaue ist eine Metonymie des Himmels, des Meeres. Beides sind Symbole für die Ewigkeit. In diesem Kontext ist mit dem Blauen meines Erachtens der Himmel gemeint. Das erklärt sich in den folgenden Zeilen. Die Stimmen in der zweiten Zeile sind eine Metonymie für Menschen. Wer *noch* an Stimmen denkt, senkt schon den Blick, die Braue *wieder* in Sehnsucht gesenkt. Die zwei Wörter „noch“ und „wieder“ verweisen auf einen „Rückfall“. Wenn der Blick wieder gesenkt wird, bedeutet das, dass er vorher nach oben gerichtet war. Das Nach-oben-sehen kann als eine Gestik der Sehnsucht nach dem Himmlischen gedeutet werden. Dort ist Gott, dort ist aber auch die Einsamkeit und Stille. Wenn man noch sehr an die Menschen gebunden ist, kann man dieses Alleinsein nicht aushalten. Daraus ergibt sich die Metapher:

✧ DER AUFBLICK IST EINE SEHNSUCHT NACH DEM ABSOLUTEN

„Du aber dienst Gestalten/ Über dem Brückenwehr,/ Über den stumpfen Gewalten/ Völker und Schnee und Meer:“ Wie ich bereits erklärt habe, stellt das Brückenwehr eine

²⁷ GW. Bd III, S.1712

Grenzzone zwischen Leben und Tod dar. Die Gestalten über dem Brückenwehr sind deshalb Gestalten, die über dem Leben und Tod stehen, also Götter. Sie stehen *über den stumpfen Gewalten, Völker und Schnee und Meer*. Die stumpfen Gewalten bleiben wie der Stamm oder der zurückgebliebene Teil des gefällten Baums im Erdboden bleiben. Dies sind Völker, Schnee und Meer, alles auf der Erde.

Zusammenfassend beteuert die zweite Stimme, dass das Ich alles erkennen wird, wenn es in der Nähe Gottes ist. Das Ich, das ihrer Meinung nach den Göttern dient, befindet sich bereits in der Nähe des Schöpfers. Jetzt geht die zweite Stimme in den letzten zwei Strophen, die durch ein Komma verbunden sind, auf die Aufforderung der ersten Stimme im dritten Gedicht ein: Formen, das ist die Fülle für das Ich, die Aufgabe des Formens wird der Rasse auferlegt. Es ist ersichtlich, dass das Ich im Namen der Rasse dem Geist dienen sollte. Diese Aufgabe sollte es solange erfüllen, „*bis die Hülle die ganze Tiefe trägt*“.

Was wird dann passieren? Das liest man in der letzten Strophe des Gedichts. Raffinierterweise wird diese Strophe durch die gleichen Reime, zum Teil durch die gleichen Wörter, mit der letzten Strophe des zweiten Gedichts verbunden. Dort steht: „*Du kannst es keinem zeigen/ Und keinem du entfliehn*“, hier „*Die Hülle wird dann zeigen,/ Und keiner kann entfliehn*“. Dort muss das Ich noch vor allen Menschen, denen es entflieht, verheimlichen, was es tut. Hier, am Ende des Gedichts, verkündet die zweite Stimme dem Ich, dass keiner seiner Macht entfliehen wird. Das liegt zwar noch in der Ferne, wird aber sicher kommen, wenn man seine Arbeit weiter vorantreibt. Als Adler muss man durch den „Reigen“ von „Form und Tiefe“ ziehen, nämlich von dem Äußerlichen und dem Verborgenen des Seins.

Auf die vorigen Gedichte in diesem Zyklus zurückblickend lässt sich folgendes feststellen: Die erste Stimme in dem ersten und dritten Gedicht ist unsicher mit ihren geistigen Tätigkeiten und bezweifelt, auf diese Weise die Schöpfung erreichen zu können, was jedoch sein einziger Wunsch zu sein scheint. Die zweite Stimme ermutigt sie gebieterisch, weiter hart zu arbeiten, zu denken, weil das Ich ein Auserwählter der Rasse ist. Es dient dem Geist und das Formen verspricht ihm die Ewigkeit. Es ist sicher, dass die zweite Stimme das letzte Wort hat. Somit endet der ganze Zyklus. Das Ich wird weiter dem Geist treu bleiben. Dabei werden der Denker und der Dichter vereinigt, denn dem Geist zu dienen verlangt die formende Tätigkeit. Die künstlerische Arbeit ist daher ein Weg zum Geist. Denken und Dichten sind in diesem Sinne untrennbare Tätigkeiten eines Menschen, der nach der Wahrheit sucht und nach der Ewigkeit strebt. Im Rundfunkdialog *Können Dichter die Welt ändern?* (1930) antwortet Benn auf die Frage, ob der Dichter Monologe schreibt, mit folgenden Worten:

„Autonomie! Es arbeitet hier, um ein Schillersches Wort zu gebrauchen, die regellos schweifende Freiheit am Bande der Notwendigkeit. Diese Notwendigkeit aber ist transzendent, nicht empirisch, nicht materiell, nicht opportunistisch, nicht fortschrittlich. Sie ist die Ananke, sie ist das Lied der Parze: aus Schlünden der Tiefe gerechtes Gericht. Sie ist das Geheimnis des Denkens und des Geistes überhaupt. Sie trifft nur wenige, und Dichter und Denker sind in ihrer letzten Form vor ihr identisch. Wie jene Skulptur von Rodin: der Denker, die über dem Eingang zur Unterwelt steht, ursprünglich der Dichter hieß, ihnen beiden gilt der Spruch am Sockel des Steins: der Titan versunken in einen schmerzlichen Traum. Wie ihnen beiden das gar nicht zu übertreffende Bild von Nietzsche in seinem Aufsatz ‚Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen‘ gehört: ‚keine Mode kommt ihnen hilfreich und erleichternd entgegen‘; ein Riese, schreibt er, ruft dem

anderen durch die öden Zwischenräume der Zeiten zu und ungestört durch mutwilliges lärmendes Gezwerge, welches unter ihnen wegkriecht, setzt sich das hohe Geistergespräch fort.“²⁸

5.3. Metaphern in Bezug auf das Ich in Pflanzengestalten

In Benns Gedichten werden vor allem zwei Pflanzen als Metaphern für das Ich verwendet, nämlich Pappel und Rose.

Die Pappel, zwar meistens im Zusammenhang mit dem Tod benutzt, wird in einem Gedicht aus dem Jahr 1917 als eine Metapher für das Ich verwendet. In *Selected Poems* wird die Pappel als ein Symbol für „the expressionist poet who finds himself in a position of nihilism, for whom the *Himmel* are only *tote Räume*.“²⁹ verstanden. Meines Erachtens geht es hier um eine Personifikation.

Pappel

*Verhalten,
Ungeöffnet in Ast und Ranke
Um in das Blau des Himmels aufzuschreien –
Nur Stamm, Geschlossenheiten,
Hoch und zitternd,
Eine Kurve.*

*Die Mispel flüchtet,
Samentöter;
Und wann der Blitz segnendes Zerschlagen
Rauschte um meinen Schaft:
Enteinheitend,
Weitverteilend
Baumgewesenes?
Und wer sah Pappelwälder?*

*Einzel,
Und an der Kronenstirn das Mal der Schreie,
Über der Gärten hinresedeten
Süßen aufklaffenden Vergang,
Was ihm die Wurzel saugt, die Rinde frißt,
In tote Räume bietet
Hin und her.*

Das Gedicht besteht aus drei Strophen. Bereits das erste Wort „verhalten“ deutet auf eine Personifikation. Weiter finden sich auch Wörter wie „aufzuschreien“ und „Schreie“, die den Baum personifizieren. In der zweiten Strophe wird direkt ein Monolog der Pappel dargestellt, in dem sie das Zerschlagen durch den Blitz als ein Segen betrachtet.

²⁸ GW. Bd.III, S.1678

²⁹ *Selected Poems*. Edited by F. W. Wodtke. Oxford University Press 1970, S.120

Da ihre Samen von der Mispel getötet sind, wie die ersten zwei Zeilen andeuten, hat die Pappel keine Nachfolger mehr auf der Erde hinterlassen. Daher die Frage: Wer sah Pappelwälder? Ferner wird besagt, dass in der Umgebung überall eine Stimmung der Vergänglichkeit herrscht. Das Wort „hinresedeten“ ist ein erfundenes Wort, das im Zusammenhang mit Resede steht, einer duftenden Blume. Etwas Besonderes an dieser Blume kommt von der Herkunft wie im Duden: [lat. reseda, eigtl. Imperativ von: resedare = heilen, nach dem bei Anwendung der Pflanze gebrauchten Zauberspruch »reseda morbos, reseda!« = »Heile die Krankheiten, heile!«] Daher entsteht die Vermutung, dass der „Vergang“ als ein Heilen gesehen werden sollte, was dem Gefühl der Pappel in der zweiten Strophe entspricht. Durch die Personifikation wird die Lage des Baums auf einen Menschen übertragen, der in der Endzeitstimmung zwar noch physisch existiert, seelisch jedoch bereits tot ist. Das Mal des Schreis lässt deutlich erkennen, was für eine Trauer die Pappel birgt. Sie will in das Blau des Himmels aufschreien, denn alles scheint unterzugehen. Dieser Schrei ist ein Ruf aus der Verzweiflung, ein Ruf nach der Rettung. Denkt man an „den Jungen Hebbel“ (1913) und an das Ich im Teil II des Gedichts *Der Arzt* (1917), das nach der Seele der Menschen fragt, dann ist dieser Schrei leicht zu verstehen. Es ist ersichtlich, dass diese Pappel eine Metapher für das Ich in der hilflosen Situation ist, überall nur Vergänglichkeit zu sehen.

Eine andere noch wichtigere Metapher für das Ich ist die Rose, die das Ich im Gedicht *Zwei Träume* metaphorisch bezeichnet.

*Der zweite sah dich klarer:
eine Rose oder Klee,
zart, süß –...*

- ❖ DAS ICH IST EIN KLEE
- ❖ DAS ICH IST EINE ROSE

Hier werden Klee und Rose gleichgesetzt. Obwohl der Klee im Gegensatz zur Rose klein und bescheiden ist, ist er auch zart und süß wie eine Rose auch. Dadurch werden die weichen Seiten des Ich betont. Allerdings hat die Rose noch andere Seiten.

In seinem Buch *Das Rosenmotiv in Gottfried Benns Lyrik* versucht Hans Bryner, anhand einiger Gedichte zu belegen, dass die Rose in Benns Gedichten ein wichtiges Symbol für Rausch, Vergänglichkeit, Schönheit und Kunst ist. Vergänglichkeit betrifft sicher jedes Lebewesen. Rausch und Kunst sind wie bereits erläutert auch wichtige Themen des Ich. Um die Rose als eine Metapher für das Ich zu verstehen, ist es wichtig, die Eigenschaften der Rose in Benns Gedichten herauszufinden. 1913 entstanden zwei Gedichte unter dem Titel *Blumen*. In dem ersten kommt ein Rosenstrauß vor:

Blumen

*I.
Im Zimmer des Pfarrherrn
Zwischen Kreuzen und Christussen,
Jerusalemhölzern und Golgathakränzen
Rauscht ein Rosenstrauß glücklich über die Ufer:
Wir dürfen ganz in Glück vergehn.*

*In unserem Blute ist kein Dorn.
Oktobertiere rechts und links:
Wir makellose,
wir letzte
Julibrut. –*

Es ist ersichtlich, dass der Tod für die Rosen keine Qual ist, im Gegensatz zum Tod Jesu Christi. Die Metapher heißt: DER TOD IST DAS RAUSCHEN ÜBER DIE UFER. In einem anderen Gedicht *Unanwendbar* (1941) wird eine Sehnsucht des Ich zum Ausdruck gebracht:

*Du wolltest nichts, als das Gebot vollenden,
zu dem zwei Völker sich in dir vereint;
aus fernen Stunden, Gipfeln und Geländen,
Hirtengeräten, Jagdzeug, Säerhänden,
stieg eine Sehnsucht, die die Tat verneint -:
»zurück, zurück, wo still die Wasser stehn
und Glück um Glück zum Strand die Rosen wehn.«*

Das Ich hier muss das Gebot vollenden, zu dem zwei Völker in ihm vereint sind. Diese zwei Völker werden metaphorisch angedeutet. Das eine kommt aus fernen Stunden, Gipfeln und Geländen, das andere wird durch Hirtengeräte, Jagdzeug und Säerhände angedeutet. Das Wort „fernen“ erinnert an die weite Vergangenheit. „Gipfeln und Geländen“ sind Symbole für Höhe und Weite. Zusammen stellen sie eine vergangene, freie Natur dar. Die Geräte, das Zeug und das Säen verweisen auf die menschliche Zivilisation. In dem Ich sind daher der Ursprung und die Zivilisation der Menschheit vereint, damit das Ich sein Gebot vollenden kann. In der nächsten Strophe wird das Gebot genannt:

*Anschauen, Prüfen, Bildersammeln -: Worte,
darin Zusammenhang, erfahrener Sinn;
ordnendes Sein: Gedichte -: reine Horte
groß unanwendbaren Geblüts, die Pforte
in die Erinnerung, den Anbeginn -,
»zurück, zurück, wo still die Wasser stehn
du bist Erinnerung an Urgeschehn.«*

Sein Gebot ist nämlich, Gedichte zu schreiben, um die Erinnerung an das Urgeschehen zu wecken. Da stehen die Wasser noch still. Denken wir an die Metaphern DAS LEBEN IST STROM; DAS LEBEN IST DAS MEER; DER MENSCH IST DER STROM; DER MENSCH IST DER SEE, dann ist zu erschließen, dass am Anbeginn das menschliche Leben noch nicht beginnt. Es ist noch keine Veränderung und Entwicklung zu sehen. Was ist Urgeschehen? Das Wort „geschehen“ verweist auf ein Ereignis, bei dem ein Agierender eine Handlung geführt hat. Und das Ur verbindet dann das Ereignis mit der Schöpfung. Das Ich wollte nämlich zurück zur Schöpfung. Diese Sehnsucht verneint die Tat, die einen Menschen mit der jetzigen Welt verbindet. Leider muss das Ich trotzdem seine Tat als Dichter vollenden, sodass es nur die Rosen beneiden kann, die, wie im Gedicht *Unanwendbar* (1941) dargestellt wird, „Glück um Glück zum Strand“ wehen.

Strand ist eine Metonymie für das Meer, das in Benns Gedichten eine Metapher für die Ewigkeit ist.

In einem anderen Gedicht *Mittelmeerisch* (1943) wird die Rose mit Gegensätzen dargestellt:

*Schließlich im Grenzenlosen
eint sich Wahrheit und Wahn,
wie in der Asche der Rosen
schlummert der Kiesel, Titan,*

Das Titan, das sich in der Asche der Rose findet, ist laut Benn „ein kieselhartes Element“.³⁰ Dadurch entsteht ein Gegensatz von Härte und Weiche der Rose. Die gleiche Eigenschaft des Ich zeigt sich im Gegensatz von Titan und Niobe, eine Mischung von Vergänglichkeit und Dauer. Außerdem ist das Ich immer „rauschbereit“, wie es im Gedicht *Es ist ein Garten* (1949) steht. Dass das Ich im Rauschzustand ins Unbewusste kommt, bedeutet nach der Metapher INS UNBEWUSSTE GEHEN IST STERBEN, ins Totenland zu gehen. Am Anfang wurde das noch mit bestimmten Rauschmitteln herbeigeführt, während der Rauschzustand später viel leichter entsteht, wie im Gedicht *Zwischenreich* zu lesen ist:

Zwischenreich

*nimm Abgesänge,
Fraun, die etwas schrein
und albern lachen:
laß die Dschungeln sein;
Radfahrer, Steher,
Klubheim Starterhort,
Milchflaschen, Nahrung, vorne am Verdreher -:
Reduziertensport.*

*verlaß die Grate,
wo Vermischung weich,
bezieht man Rate
aus dem Zwischenreich:
Portiergebärme
Abends im Parterre
bei Sommerwärme
menschlich populär.
Rasiererwitzen
lausche aufgeräumt,
die Messer flitzen
und das Becken schäumt,
denn zwischen Seifen
zwischen Feuchtigkeit*

³⁰ Gottfried Benn: Briefe an F.W. Oelze, Bd. I. Nr.248; Brief vom 19.4.1943. Limes Verlag, Wiesbaden und München 1977, S.333

*sie alle streifen
die Vermischlichkeit.*

*nach Arbeitstagen,
wenn der Sonntag naht,
sollst du dich tragen
in den Forst der Stadt,
die Massenglücke
sind schon tränennah,
bald ist die Lücke
für die Trance da.*

In der zweiten Strophe wird von dem Grat gesprochen, wo die Vermischung weich ist, im Gegensatz zu der „Vermischlichkeit“, die bei dem Friseur vorhanden ist. Während der Grat die Einsamkeit des Ich andeutet, werden die öffentlichen Orte als das Zwischenreich betrachtet. Und die weiche Vermischung in der Einsamkeit erweist sich in der letzten Strophe als die Trance, die sogar mitten in der Stadt entsteht. Hier werden Glücke mit Lücke, tränennah mit Trance durch Reime in Verbindung gebracht, was darauf hinweist, dass die Trance für das Ich ein wahres Glück bedeutet.

Ferner werden Rosen oft im Garten gepflanzt, in dem sich das Ich auch gerne aufhält. Werner Rüber hat über Benns Garten einen Artikel geschrieben³¹. Leider befasst er sich nur mit dem realen Garten mit verschiedenen Blumen, die in Benns Gedichten wiederholt vorkommen. Meines Erachtens hat der Garten eine symbolische Bedeutung in Benns Gedichten. Im Gedicht *Der Traum* wurde bereits erklärt, dass der Garten ein Ort für die zweckbefreite Kunst ist, während draußen das Leben stattfindet: „*ein Garten, hochgemauert, ob des Fleckens,/ der ihn mit Lagern, Speichern, Schieferdächern/ umzingelt und umspannt*“. Mitten im Garten, umgeben vom einfachen Bauernleben, berauscht sich das Ich an Blumendüften von Levkoiem, Nelken und Giroflée. Der Garten, in dem sich das Ich befindet, ist ummauert und von verschiedenen Dingen umgeben, die an das ländliche Leben erinnern. Während draußen wahrscheinlich Gemüse und Getreide angebaut werden, züchtet das Ich in seinem Garten nur Blumen, die dem Herzen Freude bereiten, dem Körper aber keine Nahrung liefern können. Sie sind nur für die Seele da. In dieser Hinsicht ist der Garten hier im Gegensatz zu der materiellen Umgebung ein Symbol für das geistige Leben. Im Gedicht *Gärten und Nächte* (1943) steht wieder: „*doch Gärten und Nächte tragen/ ein altes Bild dir her*“. Es ist ersichtlich, dass der Garten ein Ort der Kunst ist.

*Gärten und Nächte, trunken
von Tau und alter Flut,
ach, wieder eingesunken
dem bilderlosen Blut,
aus Wassern und aus Weiden
ein Atem, glutbewohnt,
verdrängt das Nichts, das Leiden
vom letzten, leeren Mond.*

³¹ Siehe: Neue Deutsche Hefte 23, 1976, S.455-460

Die Gärten werden hier personifiziert und sie können auch trunken sein. In diesem Zustand kommt ein Atem, ein Lebenszeichen und alles gewinnt Leben und Glück. Dieser Atem erinnert an den Hauch, den Gott bei der Schöpfung den Lebewesen eingibt. Nun: „*Ach, hinter Rosenblättern/ Versinken die Wüsten, die Welt*“. Hier ist die Rose nicht mehr im traditionellen Sinne das Symbol für die Liebe, sondern die mit Schönheit und Rausch verbundene Kunst. In diese trunkenen Welt kommt das alte Bild, ein Werk Gottes. Das Glück, das das Ich im trunkenen Garten erlebt, ist eine Erinnerung an das Paradies, denn „Der Weg vom ungezähmten Wald über den heiligen Hain führt zum Garten, d. h. zu einem künstlich angelegten und gepflegten Stück Natur [...] Der »Garten des Paradieses« weist auf den Schöpfer hin, der die ersten Menschen in einen umhегten und gefahrfreien Ort stellte.“³²

5.4. Metaphern im Umfeld des Gewässers in Bezug auf das Ich

DAS LEBEN IST EIN STROM, diese Metapher wird auch in Bezug auf das Ich verwendet. Im Gedicht *Ein später Blick* (1943) steht zum Beispiel:

*Du, überfliegend deine Gründe,
den ganzen Strom im Zug zurück,
den Wurzelquell, den Lauf, die Münde
als Bild im späten Späherblick.*

Im Zusammenhang mit Gewässern bezeichnen Gründe Bodensenken. Der Wurzelquell, der Lauf und die Münde sind nach dem Image-Schema Geburt, Entwicklung und Tod eines Menschen. Da das Leben metonymisch für den Menschen steht, ergibt sich die Metapher:

✧ DAS ICH IST EIN STROM

In einem anderen Gedicht *Eingeengt* (1952) taucht jedoch ein anderer Strom auf:

*ingeengt von Fühlen und Gedanken
bleibt in dich ein großer Strom gelegt,
seine Melodie ist ohne Schranken,
trauerlos und leicht und selbstbewegt.*

Es geht um einen großen Strom, der in das Ich gelegt wurde, „*ingeengt von Fühlen und Gedanken*“. Das Einengen bezieht sich auf den Raum. „Fühlen und Gedanken“ sind Metonymien für Körper und Geist, die sind wiederum Metonymie für einen Menschen. Der große Strom ist daher in einen Menschen eingeengt. Diese Attribute „ohne Schranken“, „trauerlos“, „leicht“ und „selbstbewegt“ verweisen auf das Absolute. Insofern lässt sich daraus eine Metapher schließen: DAS ABSOLUTE IST DER GROSSE STROM. Der Strom steht damit metaphorisch sowohl für den Menschen als auch für das Absolute. Da der große Strom in dem Ich bleibt, ist er ein Teil des Ich. Das Ich ist in dieser Hinsicht groß und klein, vergänglich und ewig zugleich. Das Absolute

³² Knaurs Lexikon der Symbole: S. 387

ist ein Teil des Ich und das Ich ist ein Teil des Absoluten. Nach der Metonymie sind beide dasselbe.

✧ DAS ICH IST EINE INSEL

Diese Metapher wurde 1916 im Gedicht *Reise* verwendet:

Reise

*O, dieses Lichts! Die Insel kränzt
Sternblaue Wasser um sich her.
Am Saum gestillt, zu Strand ergänzt,
Und sättigt täglich sich am Meer.
Es muß nichts zu einander hin.
Die Alke, das gelappte Laub
Erfüllen sich; es liegt ihr Sinn
Im Mittelpunkt, den Nichts beraubt.
Auch ich zu: braun! Ich zu: besonnt!
Zu Flachem, das sich selbst benennt!
Das Auge tief am Horizont,
Der keine Vertikale kennt.
Schon schwindet der Verknüpfungsdrang.
Schon löst sich das Bezugssystem.
Und unter dunklem Haut-Gesang
Erhebt sich Blut-Methusalem.*

Dieses Gedicht wurde vielfach interpretiert. Es ist ersichtlich, dass das Ich seinen „Verknüpfungsdrang“ nach oben unterdrücken muss. Ein Bezugssystem löst sich. Dabei ist die Metapher DAS ICH IST EINE INSEL verwendet. Wie in den ersten vier Zeilen dargestellt ist die Insel von Licht und Wasser umgeben. Sie liegt als ein Stück Land wie der Strand am Saum des Meeres und sättigt sich täglich am Meer. So fehlt ihr gar nichts zum Leben. Das Ich, das sich „zu Flachem“ entschied, ist somit eine Insel. Was es sich wünscht, beschränkt sich dann auf das Körperliche, wie die letzten zwei Zeilen besagen. Das ist sicher ein vorläufiger Zustand des verzweifelten Ich, das glaubte, dass es nichts Höheres gebe, mit dem es verbunden ist. In dem gleichen Jahr erschien das Gedicht *Aufblick*, in dem deutlich zum Ausdruck kommt, dass das Ich ein solches Leben nicht akzeptieren kann.

5.5. Erschließung des Gedichts *Aufblick* mit Metaphern in Bezug auf das Ich

Aufblick

*Heimstrom quillt auf zu Hunger und Geschlecht.
O Mühlenglück! O Abhang! Glutgefälle
Stürmt noch die alte Sonne; schon verhöhnt
Neu-feuer sie und um Andromeda*

*Der frische Nebel schon,
O Wander-Welt!*

*Vermetzung an die Dinge: Nacht-Liebe, Wiesenakt:
Ich: lagernd, bestoßen, das Gesicht voll Sterne,
Aus Pranken-Ansprung, Zermalmungsschauer
Blaut küstenhaft wie Bucht das Blut
Mir Egge, Dolch und Hörner.
Noch Weg kausalt sich höckrig durch die Häuser
Des immanenten Packs, mit Fratzen
Des Raums bestanden, drohend
Unendlichkeit.
Mir aber glüht sich Morgenlicht
Entraumter Räume um das Knie,
Ein Hirtengang eichhörnchent in das Laub,
Euklid am Meere singt zur Dreiecksflöte:
O Rosenholz! Vergang! Amati-cello!*

Dieses Gedicht schrieb Benn während des ersten Weltkriegs. In diesem Zeitraum wurde die Wirklichkeit in den Rönne-Novellen in Zweifel gezogen. Im *Lebensweg eines Intellektuellen* steht zum Thema Rönne: „*In Krieg und Fried ...verließ mich die Trance nie, daß es diese Wirklichkeit nicht gäbe.*“³³

„In Rönne hat die Auflösung der naturhaften Vitalität Formen angenommen, die nach Verfall aussehen. Aber ist es wirklich Verfall? Was verfällt denn? Nicht vielleicht doch nur eine historisch überlagernde, jahrhundertlang unkritisch hingegenommene Oberschicht, und das andere ist das Primäre? Das Rauschhafte, das Ermüdbare, das schwer Bewegbare, ist das vielleicht nicht die Realität? Wo endet der Eindruck und wo beginnt das Unerkennbare, das Sein? Wir sehen, die Frage nach der anthropologischen Substanz liegt unmittelbar hier vor, und sie ist identisch mit der Frage nach der Wirklichkeit. Das ungeheure Problem der Wirklichkeit und ihrer Kriterien eröffnet sich hier vor uns.“³⁴

Im Gedicht *Aufblick* wird diese Wirklichkeit durch ein rauschhaftes Erlebnis zu einer vergangenen Welt gebracht. Es entsteht durch die Vernichtung des Körpers des Ich eine neue freie Welt, in der die Kausalität nicht mehr gelte. Das Wort „Aufblick“ bedeutet den Blick nach oben richten. Mit Hilfe der konzeptuellen Metapher SEHEN IST WISSEN kann man daraus erschließen, dass man nach neuen Erkenntnissen sucht, die weit über uns und unserer Wirklichkeit liegen. Durch diese Suche transferiert das Gedicht eine Vielzahl an starken Gefühlen. Das entspricht auch den konzeptuellen Metaphern OBEN IST HOCH; UNTEN IST NIEDRIG; OBEN IST GUT; UNTEN IST SCHLECHT. Das ganze Gedicht ist wegen dieses Suchens voll von starken Gefühlen.

In den drei reimlosen Strophen finden sich sechs Ausrufezeichen, die ein sehr starkes Gefühl zum Ausdruck bringen. Das Ich will immer wieder herausschreien: „Warum?“ Um diese Frage zu beantworten, müssen wir dieses Gedicht Schritt für Schritt analysieren.

³³ GW. Bd.III, S.1896

³⁴ GW. Bd.III, S.1902.

Bereits im ersten Wort „Heimstrom“ stecken zwei Metaphern: DER MENSCH IST EIN STROM; DER URSPRUNG IST DAS HEIM. Ein Heimstrom ist nach meiner Auffassung ein Strom, der zurück ins Heim fließt. Mit Hilfe der Metapher DER MENSCH IST EIN STROM lässt sich schließen, dass das ICH nach Hause gehen will. Nur wo ist das Heim? Diese Frage begleitet das Ich in vielen Gedichten. 1955 steht im Gedicht *Heim* immer noch die Frage „Heim–wohin“. Es ist leicht zu sagen, dass wir dorthin gehen werden, woher wir kommen. Aber woher kommen wir? Die Gedichte von Benn geben eine Antwort: Aus dem Nichts, dem Sein.

Aber bevor wir ins Nichts zurückkehren, gehören wir dem menschlichen Leben, dessen Hauptinhalt aus Hunger und Geschlecht besteht. Essen und Sex sind die biologischen Bedürfnisse des Menschen und daher auch die Kennzeichen des Lebens. Der „Heimstrom quillt zu Hunger und Geschlecht“. Da der Strom hier mit den menschlichen Bedürfnissen in Verbindung steht, wird er hier personifiziert:

✧ DAS ICH IST DER HEIMSTROM

Das Wort „quillt“ drückt einen starken Drang aus. So ist das „Mühlenglück“ hier eher eine Ironie, denn das Empordrängen blutjungen Lebens dauert nur kurz, dem folgt das Fallen. „Abhang“ ist eine Image-Metapher dieses Untergangs, des Alterns. Das Gleiche spielt sich auch im Himmel ab. So ist diese Welt eine „Wanderwelt“, eine Welt stets im Wandel, in der alles sich ändert und stirbt, um in einer anderen Form wieder geboren zu werden. Allerdings fällt es den Menschen stets schwer, das Leben loszulassen. Sie beklagen sich seit eh und je über die Vergänglichkeit des Lebens und zeigen sich meistens hilflos vor dem Tod. So ist der letzte Ausruf in dieser Strophe „O Wander-Welt“ wie ein verzweifelter Schrei.

Ein anderes wichtiges Wort ist das „Mühlenglück“. Nach Bryner steht das „Mühlenglück“ „für eine vergangene Epoche und wird im Kontext der kosmischen Vorgänge zur Biedermeier-Miniatur verniedlicht, weil es „Anklang an Romantik“³⁵ hat, das individuell gestaltete lyrische Bild Eichendorffs evoziert, und „ein Symbol des Idylls im Winkel“³⁶ ist. Meines Erachtens lässt sich das auch anders interpretieren. Denn es handelt sich hier um eine Metapher: DAS SCHICKSAL IST EINE MÜHLE.

Das bestimmendste Merkmal einer Mühle ist ihr großes Rad, das sich beständig dreht. Das Rad ist u.a. Symbol des Schicksals und der kosmischen Ordnung. Im Lexikon *Symbole*³⁷ steht: „Im weiteren Sinn wird das Rad dann zum Symbol des gesamten Kosmos und seiner zyklischen Entwicklung, gelegentlich auch der Schöpfergottheit selbst, die wie ein »Perpetuum mobile« empfunden wird. In den asiatischen Kulturen weist das Rad auf den Kreislauf der Wiedergeburt hin“. Die zyklische Entwicklung ist das Gesetz des Kosmos, es ist das Unaufhörliche. Nach diesem Gesetz quillt der Strom nach oben, um wieder nach unten zu fallen. Und das Mühlenglück wird auch mit „Abhang“ und „Gefälle“ in Verbindung gesetzt, wodurch sich das Glück als ein vergängliches Scheinglück erweist.

Die zweite Strophe beginnt merkwürdig. „*Vermetzung an die Dinge: Nacht-Liebe, Wiesenakt*“. Das Wort „vermetzen“ ist ein erfundenes Wort von Benn. Es gibt das Nomen „Metze“, das ein veraltetes Wort für Prostituierte ist. Die Vorsilbe „ver“ drückt

³⁵ Hans Bryner: Das Rosenmotiv in Gottfried Benns Lyrik. Skizzen zu Bild und Bau. Peter Lang, Bern 1985 S.46

³⁶ Ebd.

³⁷ Verlag Droemer Knauer, 1998

vor allem eine Veränderung des Zustandes aus. In diesem Kontext kann man sagen, dass das Ich sich der Nacht hingibt. Das Wort „Akt“ bedeutet Handlung oder feierliche Zeremonie. So können wir vermuten, dass die Handlung der Hingabe auf der Wiese stattfindet. Das Ich will nämlich seinen Körper der Nacht geben. Schließlich endet diese Handlung. „Ich: lagernd, bestoßen, das Gesicht voll Sterne“. Es sieht tragisch aus. Das Ich wird mit Sternen bestoßen. Hier sind die Sterne Waffen der Nacht. Mit diesen Waffen tötet die Nacht das Ich. Das Blut blaut „mir“ aus *Pranken-Ansprung, Zermalmungsschauer küstenhaft wie Bucht* Egge, Dolch und Hörner. Pranken stehen als Synekdoche für ein großes Tier. Ansprung ist eine Handlung des Angreifens. Beide Wörter zusammen schildern eine Situation, in der ein großes Tier gegen jemanden anspringt. Ein Schauer ist ein Niederschlag von großer Intensität, aber sehr kurzer Dauer. Zusammen mit Zermalmung wird so eine andere Art von Zerstörung dargestellt. Beide stammen von der Nacht, dem nächtlichen Himmel. Daher die Metapher:

✧ DIE NACHT IST EIN AGGRESSIVES TIER.

Dem armen Ich „blaut“ das Blut Egge, Dolch und Hörner. Blau ist die Farbe des Meeres; das Meer ist eine Metapher für das Totenreich. Nach der Metapher DAS UNBEWUSSTE IST DAS TOTENLAND lässt sich wieder erschließen, dass Blau auch die Farbe für das Unbewusste ist. Auch der Konsonant „t“, mit dem vier Wörter in der vorletzten Zeile enden, vermittelt eine Bedrohung. Zwischen dem Nomen „Blut“ und dem Verb sind vier Wörter eingeschoben, wodurch eine Spannung aufgebaut ist. Das Blut und die Bucht bilden auch einen Vergleich. Die Bucht ist ein in das Land hineinragender Teil eines Meeres. Nach der konzeptuellen Metapher ist sie eine Art Angriff des Todes auf das Leben. Denkt man an den Wallungswert des Bluts wird man verstehen, dass im Rauschzustand das Blut schwillt. Es blaut „mir“ Egge, Dolch und Hörner. Hier sind Vokale verwendet, die viel sanfter und schwächer klingen als Konsonaten. Der Rhythmus wird dadurch verlangsamt. Im Gegensatz zum kräftigen Ausruf in der ersten Strophe ist es hier eher schwaches Murmeln, ein Murmeln nach der Erschöpfung, vor dem Tod, dem Unbewussten. Die Welt des Ich kehrt sich um. Egge, Dolch und Hörner, das sind jeweils Symbole für Ackerbau, Kampf und Tierzucht. Sie bilden gemeinsam einen wichtigen Teil der Männerwelt in der Urzeit. Nach der Zermalmung sind sie „mir“ blau, das heißt, sie sind für „mich“ nicht mehr existierend. So ist das Ich in eine andere Welt gegangen. Nach der Metapher INS UNBEWUSSTE GEHEN IST STERBEN ist diese Tötungsszene durch die Nacht eine Voraussetzung für das Ich, um ins Unbewusste zu gehen. Da die Nacht eine Metapher für das Totenreich, das Unbewusste und das Nichts ist, wird sie als der Agierende gewählt. Insofern handelt es sich in dieser Szene nicht wie Bryner festgestellt um einfache „Triebbedürfnisse und –befriedigung als animalisches Geschehen.“³⁸, sondern um ein Erlebnis des Ich im Unbewussten.

Die nächste Strophe beginnt mit dem Wort „noch“, das die dritte Strophe an das Ende der zweiten Strophe anschließt. Während das Ich in einem anderen Zustand ist, *kausalt sich der Weg noch höckerig durch die Häuser des immanenten Packs*. Es ist anzunehmen, dass dieser Weg eine Reparatur, eine Verbesserung, braucht. Das Wort „kausalt“ ist wiederum eine Erfindung von Benn. Es kommt von dem Wort „kausal“. Es geht um das Kausalgesetz, nach dem hinter jedem Geschehen eine Ursache steckt und

³⁸ Bryner: S.44

die gleiche Ursache die gleiche Wirkung hat. Dieses Gesetz wurde im Laufe der Zeit bezweifelt und von der Relativitätstheorie, Quantentheorie und Chaostheorie usw. zum Teil abgelehnt oder modifiziert. Diese Meinung hat auch das Ich im Gedicht. Man hat mit dem Kausalprinzip einen Weg geschaffen, wenn auch einen unebenen. Der Weg ist in diesem Zusammenhang ein Symbol für den Verlauf einer Sache, die eine Ursache und ein Ergebnis hat, oder sagen wir einen Anfang und ein Ende. Das Wort „immanent“ bedeutet einerseits innewohnend, bezieht sich andererseits auf den Bereich, der innerhalb des menschlichen Bewusstseins, der menschlichen Erfahrungen bleibt. Weg und Häuser sind Räume, in denen man sich bewegt oder aufhält. Sie sind ein Teil unserer Erfahrungen. Das Wort „Pack“ ist salopp abwertend, es bezieht sich auf eine Gruppe von Menschen, die verachtet, abgelehnt wird. In diesem Gedicht wird es von dem Ich verachtet, denn es weiß, dass man sich mit diesem Weg und den schützenden Häusern nicht sicher fühlen kann, weil sie an die Unendlichkeit grenzen, weil an diesem Weg drohende Fratzen des Raums stehen. Beim Anblick von Fratzen werden Schaudern und Freude gleichzeitig erweckt. In diesem Gedicht ist die Unendlichkeit der Fratzenmacher. Sie macht Fratzen vor dem Ergebnis des menschlichen Bemühens in den kleinen Räumen, denn die Menschen kennen die Unendlichkeit noch nicht. Nach der Metapher FREMD IST GEFÄHRLICH können wir sagen, dass die Unendlichkeit nur deswegen beängstigend wirkt, weil sie uns fremd ist. Wer aber auf dem gewohnten Weg bleibt und sich in Häusern einengt, der wird die Unendlichkeit auch nicht kennenlernen.

Im Gegensatz zu dem Pack in den Häusern hat das Ich eine andere Erfahrung gemacht. Schon das Wort „aber“ zeigt eine deutliche Wendung innerhalb der Strophe. „Mir glüht sich Morgenlicht entraumter Räume um das Knie“. Morgenlicht ist ein Symbol für den neuen Anfang, für die neue Hoffnung. Das Licht brennt rot leuchtend. Nach der Metapher LEBEN IST FEUER bekommt das Ich hier ein neues Leben von den „entraumten Räumen“ ums Knie. Das Knie ist ein wichtiges Gelenk am Bein, das die Bewegungsfreiheit symbolisiert. So ist das Knie als Synekdoche des Beines auch ein Symbol der Bewegungsfreiheit. Es ist bemerkenswert, dass hier wieder ein neues Wort mit „Raum“ erfunden wird. Die Räume um das Knie werden nämlich „entraumt“. Das Wort „entraumen“ bedeutet also, dass der gültige Raum des Menschen abgeschafft wird. In dieser neuen Welt ist also das Unglaubliche möglich: *Ein Hirtengang eichhörntent in das Laub,/Euklid am Meere singt zur Dreiecksflöte*. Der Hirte hier kann sich so bewegen wie ein Eichhörnchen, das ganz schnell klettern und in das Laub der Bäume verschwinden kann. Deshalb ist das neue Verb „eichhörntent“ entstanden. In dieser neuen Welt ist nicht nur diese Bewegung möglich, sondern auch die Dreiecksflöte. Diese Flöte kann wohl die Panflöte sein, die wie ein Dreieck aussieht. Panflöten sind „in der griechischen Mythologie das Instrument des Gottes Pan“³⁹. Zu dieser Flöte sang schon der griechische Mathematiker Euklid⁴⁰. Es ist ersichtlich, dass das Ich nun in eine göttliche Welt geraten ist. Der letzte Vers in dieser Strophe ist wieder ein Ausruf, diesmal: *O Rosenholz! Vergang! Amati-cello! Amati*. Amati ist eine italienische Geigenbauerfamilie in Cremona⁴¹. Andrea Amati ist auch ein berühmter Cellobauer.

³⁹ Brockhaus 2005

⁴⁰ griechischer Mathematiker, lehrte um 300 v. Chr. in Alexandria. Sein Werk »Die Elemente« gilt als das einflussreichste Mathematikbuch aller Zeiten...Weitere Werke Euklids befassen sich mit geometrischer Optik, Kegelschnitten, Musiktheorie und astronomischen Problemen. Brockhaus 2005

⁴¹ Ihr ältester bekannter Vertreter Andrea Amati (*um 1500/05, vor 1580) schuf den fast schon endgültigen

Und Rosenholz zählt zu den idealen Hölzern für die Fertigung von Celli. Wenn Cello und Rosenholz mit „Vergang“ zusammen ausgerufen werden, bedeutet das, dass für das Ich im Gedicht dieses berühmte irdische Instrument schon vergangen ist, obwohl es so schön gebaut und bei den irdischen Menschen so sehr beliebt ist. Denn hier in der neuen Welt sind andere Gesetze gültig, werden andersartige Musikinstrumente benutzt. Im Vergleich zu den Ausrufen in der ersten Strophe sind diese hier voller Glück ob der neuen Freiheit.

Wer ruft hier? Es ist die Seele des Ich, das im Unbewussten in eine unbekannte schöne Welt gegangen ist, um dort die völlige Freiheit über Zeit und Raum zu erleben. Zurückblickend lässt sich sagen, dass das Ich eine starke Sehnsucht nach der göttlichen Welt hegt, einer übermenschlichen Welt. Dahin führt eine mutige „Nachtliebe“. Wer sich traut, diese Grenze zu überschreiten, der wird mit Glück belohnt.

Violintyp, den seine Söhne Antonio Amati (*um 1538, um 1595) und Girolamo Amati (*um 1561, 1630) noch verbesserten. Am bedeutendsten war Nicola Amati (*1596, 1684), ein Sohn Girolamos, Lehrer von A. Guarneri und A. Stradivari. Brockhaus 2005

Fazit: Neue Erkenntnisse durch Metaphern

aus Bennis Gedichten

Durch die Analyse der Metaphern von Bennis Gedichten lässt sich die Innenwelt der in der Gottesfrage widersprüchlichen Ansichten des Ich besser verstehen. Außerdem sind bei der Analyse dieser Gedichte in den Metaphern Denkstrukturen zu erkennen, die mich zu folgenden Erweiterungsvorschlägen für die kognitive Metaphertheorie geführt haben:

1. Sonderstellung von Gott und Künstler in der Großen-Kette der Lebewesen

In *More than cool reason* wird in Bezug auf die Große-Kette-Metapher (Great-Chain-Metaphor) erklärt: “the basic Great Chain concerns the relation of human beings to “lower” forms of existence [...] The extended Great Chain concerns the relation of human beings to society, God, and the universe. The extended Great Chain is central to the Western tradition, and it is the main concern of traditional discussions of the Great Chain.” Ferner wird festgestellt: “By linking the GREAT CHAIN with the GENERIC IS SPECIFIC metaphor, it allows us to comprehend general human character traits in terms of well-understood nonhuman attributes.”¹ In Bennis Gedichten finden sich zum Beispiel folgende Metaphern in Bezug auf Gott:

- ✧ GOTT IST MALER
- ✧ GOTT IST DER GROSSE GENIUS
- ✧ GOTT IST ERLÖSER
- ✧ GOTT IST VATER
- ✧ GOTT IST DER HEILIGE GEIST
- ✧ GOTT IST DER GUTE HIRTE

Dies sind alles „GENERIC-IS-SPECIFIC-Metaphern“, die jeweils bestimmte Auffassungen von Gott zum Ausdruck bringen.

In Bennis Gedichten ist die Gottesfrage eins der wichtigen Themen für das Ich. Gott erscheint als das Absolute, das Nichts mit einem Doppelgesicht. Nach der Metapher GOTT IST VATER hat Gott eine Sonderstellung in dieser Kette, denn er ist nicht wie die anderen nur ein Glied der Kette, das ganz oben steht, sondern auch Schöpfer von

¹ Lakoff and Turner: *More than cool reason*, S.172

allem, was nach ihm kommt. Insofern können alle anderen Teile dieser Kette als Geschwister einer Familie angesehen werden, die im Wesen gleich sind, nur dass sich ihre Existenzformen in mannigfaltiger Art und Weise manifestieren. Wie Benn im Gedicht *Das Ganze* (1934) schreibt: *und alle Ströme liefen wachsend weiter/ und alles Außen ward nur innen nah*. In diesem Sinne ist die Verwandtschafts-Metapher eine Basismetapher für alles, was geschaffen ist. Wenn alles in der Welt verwandt ist, finden sich deren Ähnlichkeiten entweder im Inneren oder in der äußeren Erscheinung. Daher sind meines Erachtens Lakoff und Johnsons Argumente für die Ablehnung der Ähnlichkeit als Basis der Metaphernfindung nicht überzeugend. Obwohl sie zugeben müssen, dass Metaphern auf der Basis der Ähnlichkeiten beider Bereiche beruhen können, betonen sie, dass viele solcher Ähnlichkeiten auf konventionellen Metaphern beruhen, die jedoch nicht auf der Basis der Ähnlichkeit entstanden sind.² Nach der Verwandtschafts-Metapher ist die Ähnlichkeit aber in allen Wesen verankert.

Ein anderes Glied in dieser Kette, das als „Krönung der Schöpfung“ eine Sonderstellung einnimmt, ist der Mensch, dem die Sprache gegeben wird. Nach Jaynes ist die Sprache bereits vor dem Bewusstsein des Menschen entstanden. Durch die Stimme der Götter werden, so sagt er, die Menschen zum Handeln bewegt. Mit dem Verlust dieser Verbindung mit Göttern sind nur noch Propheten und Dichter im ekstatischen Zustand fähig, diese Stimme zu hören. Diese Sonderstellung der Dichter spiegelt sich auch in den Metaphern aus Benns Gedichten wider:

- ✧ DER DICHTER IST EIN BEAUFTRAGTER VON GOTT UND GESCHLECHT
- ✧ DER KÜNSTLER IST EIN SKLAVE DES ABSOLUTEN
- ✧ KÜNSTLER SIND GOTTESBOTEN UND WEGWEISER
- ✧ EIN KÜNSTLER IST SCHÖPFER
- ✧ KÜNSTLER SIND GELIEBTE DES ABSOLUTEN

Mit diesen Metaphern soll ausgedrückt werden, dass Dichter oder Künstler selbst Schöpfer sind. Sie sind in Bezug auf die Kunstwerke Gott selbst. Als Menschen sind sie Auserwählte Gottes, die Gott dienen, indem sie seine Stimme empfangen und in ihren Werken für andere hörbar machen. Wie im Gedicht *Trunkene Flut* dargestellt wird, ist der Künstler im Schaffensprozess ein Geliebter Gottes, der den Samen des Kunstwerkes von Gott empfängt. Als ein Kind Gottes ist ein Kunstwerk auch ein Lebewesen, das die Eigenschaften Gottes und des Künstlers erbt. Da es sich bei Benn vorwiegend um Gedichte handelt, wird das Wort der Ausdruck Gottes.

Über das Wort steht in der Bibel:

Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. Dasselbe war im Anfang bei Gott. Alle Dinge sind durch das Wort gemacht, und ohne das Wort ist nichts gemacht, was gemacht ist. (Johannesevangelium 1, 1-3)

Durch die Metaphern aus Benns Gedichten wird auch folgendes erschlossen:

A: Das Wort ist voller Geheimnisse und enthält die Wahrheit.

² Vgl. More than cool reason, S.153

- ✧ DAS WORT IST CHIFFRE
- ✧ DAS WORT IST BEHÄLTER DES TRAUMS
- ✧ DAS WORT IST EIN TRÄGER VON LEBEN UND SINN
- ✧ DAS WORT IST TRÄGER DER WAHRHEIT

B: Die Herkunft des Wortes ist der Hades: In Bennis Gedichten ist der Hades als das Totenreich mit dem Unbewussten und dem Nichts verbunden. Ein anderer Ursprung des Wortes ist der Nachthimmel, der wie bereits dargestellt wurde, gleichzeitig mit dem Nichts, dem Unbewussten, dem Paradies, und mit Gott und Göttern in Verbindung gebracht sind.

- ✧ DER HADES IST MUTTERHORT DES WORTES
- ✧ EIN WORT IST EIN STERNENSTRICH

C: Das Wesen des Wortes ist Vereinigung der Ewigkeit und Vergänglichkeit: „Worte...sind einerseits Geist, aber haben andererseits das Wesenhafte und Zweideutige der Dinge der Natur“³

- ✧ EIN WORT IST EIN FLAUM
- ✧ EIN WORT IST EIN FEUER
- ✧ EIN WORT IST EIN FACKELBLAU
- ✧ EIN WORT IST EIN FLUG
- ✧ DAS WORT IST AUGENBLICKLICH GOTT SELBST

Diesen Metaphern lässt sich entnehmen, dass das Wort zwar Licht ist, jedoch nur kurz. Nach der Metapher LICHT IST WISSEN bedeutet das, dass das Wort für einen Augenblick den Menschen Wissen bringt, dieses aber auch schnell wieder entschwindet. Das heißt, kein Wort kann die ewige Wahrheit bringen. Jedes Wort ist nur für eine kurze Zeit die Wahrheit selbst. Wie jedes Geschöpf Gottes hat das Wort auch diese Doppelnatur: Es ist zugleich ewig und vergänglich. So verhält es sich auch mit der Metapher.

Man ist angenehm berührt zu erfahren, daß die Beugungsformen eines der farblosesten Wörter der englischen Sprache ein Zeugnis aus einer Zeit darstellen, als die Menschen noch kein eigenes Wort für «sein» hatten und lediglich ausdrücken konnten, daß etwas «wächst» oder «atmet». Natürlich sind wir uns nicht bewußt, daß der Begriff des Seins dergestalt vom Bild des Wachsens und Atmens abgeleitet ist. Abstrakte Ausdrücke sind wie alte Münzen, deren bildhafte Prägung im lebhaften Geschäftsverkehr der täglichen Rede bis zur Unkenntlichkeit abgegriffen wurde.⁴

Nach meiner Vermutung ist die Bedeutung „atmet“ ursprünglicher als „wächst“, denn wachsen der Lebewesen hängt von dem Atmen ab, nur solange kann etwas wachsen.

³ GW. Bd.II, S.1075

⁴ Jaynes, S.69

Man würde sagen, dass dem Wort „atmet“ die Personifikation aller Lebewesen zugrunde liegt. Warum ist das Atmen so wichtig? Der Herkunft nach stammt das Wort „atmen“ von dem altindischen Wort „atman“: „Hauch. Seele“. Auch das griechische Wort „psyche“ leitet sich von dem Verb „psychein“ ab, welches „atmen, hauchen“ bedeutet. Dies erinnert an die Schöpfungsgeschichte im alten Testament. Gott haucht dem gerade erschaffenen Menschen seinen Atem ein, erst dann beginnt er zu leben. Insofern ist das eine Urerfahrung des Menschen, die im Unbewussten aufbewahrt ist.

2. Die Entstehung der Orientierungsmetaphern

Wie oben erläutert wurde, ist die erste physische Erfahrung des Menschen der Atem, später auch die Seele genannt. Dass sie in den Körper gehaucht wird, ermöglicht erst, die erste Erfahrung mit dem Raum um sich herum zu machen. Wenn der Mensch mit Bewusstsein nach Erfahrungen mit dem eigenen Körper die Orientierungsmetaphern schafft, wie in der kognitiven Metaphertheorie dargestellt, basiert diese Erfahrung auf der Erfahrung der Seele. Für den Menschen spielt die Seele die entscheidende Rolle beim Erkennen der Welt, denn sie ist mit Geist verbunden. Nach Jaynes stammt das Wort Geist von nous, „Es ist von *noeein*, sehen, abgeleitet.“⁵ Aber was ist die Seele? Im griechischen heißt das Wort *psyche*. Bereits die erste Erklärung der Psyche ist eine Metapher: PSYCHE IST DER ATEM. Demzufolge ist die Seele auch nicht mehr im menschlichen Körper, wenn der Atem eines Menschen aufhört.

Nach Jaynes ist *psyche* später, vor allem in der *Ilias* eine „Bezeichnung für Leben auf das, was nach dem Tod weiterlebt, und sein Für-sich-Sein gegenüber dem Körper“⁶. Gerade in diesem Weiterleben nach dem Tod des Menschen unterscheidet sich die Seele entschieden vom Körper. In Platons *Phaidon* hat Sokrates auch zu erklären versucht, dass die Seele unsterblich ist. In seinem Gedicht *Gesang der Geister über den Wassern* schreibt Goethe, dass die Seele dem Wasser gleicht:

*Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muß es,
Ewig wechselnd.⁷*

Das Wasser verwandelt sich in verschiedene Formen und es kann jede Form einnehmen. Für den englischen Anthropologen Edward Burnett Taylor (1832 – 1917) sei die Seele ein „körperloses menschliches Abbild, eine Art Dampf, Nebel oder Schatten [...] Die Seele sei die Quelle, die dem Individuum Lebenskraft und Gedanken verleiht.. Sie allein

⁵ Jaynes: 91-92

⁶ Jaynes S.352

⁷ Goethe: Gedichte, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1981, S. 143

kontrolliert das individuelle Bewusstsein und den Willen ihrer früheren oder jetzigen körperlichen Besitzer, die jeweils nur Träger der Seele seien. Die Seele könne den Körper verlassen und sich augenblicklich von einem Ort zum anderen bewegen. Zumeist sei sie ungreifbar und unsichtbar. Sie verfüge über Kräfte ähnlich denen der sichtbaren Materie. Sie lebe dicht bei einem Körper oder kann in Menschen- und Tierkörper und sogar in unbelebte Dinge eindringen, sie in Besitz nehmen und beeinflussen.⁸ In der Tiefenpsychologie von Jung wird die *Seele* als ein „abgegrenzter Funktionskomplex“ bezeichnet, und die *Psyche* impliziert alle psychischen Vorgänge im *Bewusstsein* und in dem sogenannten *Unbewussten*. An beiden Bereichen hat unser Ich seinen Anteil.

In Bennis Gedichten werden die Metaphern verwendet:

- ✧ DIE SEELE IST DAS GEHIRN;
- ✧ DIE SEELE IST SPUK;
- ✧ DIE SEELE IST EIN GEFÄSS;
- ✧ DIE SEELE IST EIN LEBEWESEN AUS SCHICHTEN, DAS TIEFE DINGE WEISS
- ✧ DIE SEELE IST GEFÄHRTE DES KÖRPERS
- ✧ DIE SEELE IST EIN GEFANGENER IM KÖRPER

In diesen Metaphern stecken verschiedene Auffassungen von *Seele*. Einmal bildet sie mit dem Leib den dualistisch aufgefassten Menschen, sie ist Geist und kann ohne den Körper weiter existieren. Die Gefäß-Metapher weist dann darauf hin, dass die Seele etwas in sich hat.

Zwar kommt die Metapher von der Seele als einem leeren Informationsspeicher – etwa nach Art einer unbeschriebenen Wachstafel – schon in den Aristotelischen Schriften vor, aber erst seit John Locke im siebzehnten Jahrhundert seinerseits die Seele mit einer «*tabula rasa*»⁹ verglichen, ist dieser Speicheraspect des Bewußtseins so weit in den Vordergrund gerückt, daß wir es uns heute als ein übervolles Archiv oder eine Registatur von Erinnerungsbildern vorstellen, die in der Selbstbeobachtung wieder hervorgeholt werden können.¹⁰

Was in der Seele als Informationen gespeichert wurde und wird, das ist sicher ein großes und dunkles Gebiet. „Das Bewußtsein macht einen sehr viel geringeren Teil unseres Seelenlebens aus, als uns bewußt ist – weil wir kein Bewußtsein davon haben, wovon wir kein Bewußtsein haben.“¹¹ Bei Jung wurde das Bewusstsein als eine Insel im Meer des Unbewussten betrachtet, eine erklärungskräftige Metapher, die auch in Bennis Gedichten zu finden ist:

⁸ Yang Tianying: In die Welt der Seele schauen. Dimension Verlag Berlin 2007. 2. Auflage. S.60

⁹ Griechisch, bedeutet: leere Tafel.

¹⁰ Jaynes, S.40

¹¹ Ebd. S.35

3. Die Quelle der Kraft der poetischen Metapher stammt aus dem Unbewussten.

Das geheimnisvolle Unbewusste ist kein irrationales Durcheinander. Aus der Metapher DAS UNBEWUSSTE IST DAS MEER lässt sich erschließen, dass das Unbewusste eine geordnete Welt birgt, wie das Land sie aufweist. Eine für viele Menschen schwer vorzustellende Entdeckung von Jaynes ist, dass das Denken nicht bewusst geschieht, jedoch nach Maßgabe einer Struktur.¹² Für Freud ist das Unbewusste struktuiert, es ist „ein Wirkungspotential und damit von vornherein ein eigenständiges und eigenständig wirksames System.“¹³ „Das Unbewusste kann nicht direkt erfaßt werden, es muß sich in «Abkömmlinge» zeigen“¹⁴, wie z.B. in Traumbildern. Eine andere Möglichkeit, wie in Bennis Gedichten dargestellt wird, sind Bilder, die dem Menschen im Rauschzustand erscheinen.

Eine wichtige Metapher in diesem Zusammenhang ist DER RAUSCH IST TRUNKENE FLUT. Durch die Metapher DAS BEWUSSTSEIN IST EINE INSEL IM MEER DES UNBEWUSSTEN gewinnt man weitere Einsichten in die Beziehung zwischen dem Bewusstsein und dem Unbewussten.

- ◆ Die Gezeiten des Meeres sind Flut und Ebbe. Bei der Flut kann eine Insel teilweise sogar ganz vom Meer verschluckt werden, bei der Ebbe ist es möglich, dass etwas aus dem tiefen Meer auf der Insel zurückbleibt. Nach diesem Schema kann man die Beziehung von dem Bewussten und dem Unbewussten verstehen. Wie in Bennis Gedicht *Trunkene Flut* geschildert wird, vereinigt sich der Künstler im Rauschzustand mit dem Absoluten und nach diesem Vorgang bringt er das Kunstwerk hervor. Dieser Vorgang kann von selbst geschehen oder absichtlich herbeigeführt werden. Wenn es sich um die zweite Möglichkeit handelt, ist es eine aktive Erschließungsaktion im Meer des Unbewussten.
- ◆ Wenn man aktiv ins Meer des Unbewussten kommt, um es zu erschließen, werden immer mehr Erkenntnisse aus der Tiefe des Meeres hervorgeholt. Da das in der eigenen Psyche geschieht, handelt es sich um Selbsterkenntnis. Wenn das ganze Unbewusste erkannt würde, träte das Selbst ins Licht.
- ◆ Durch logische Verknüpfung beider Metaphern: DAS UNBEWUSSTE IST DAS MEER; DAS MEER IST DAS NICHTS oder DAS UNBEWUSSTE IST DAS TOTENLAND; DAS TOTENREICH IST DAS NICHTS entsteht die Metapher: DAS UNBEWUSSTE IST DAS NICHTS. Das bedeutet, dass die totale Erschließung des eigenen Selbst das Erkennen der letzten Wahrheit beinhaltet. In diesem Sinne ist jede Selbsterkenntnis eines Menschen ein Gewinn für die ganze Menschheit. Die Dichter sind deshalb wichtiger als andere Künstler, die auch das Unbewusste erschließen, weil sie ihre Erkenntnisse in Worte fassen. Nach Freud geschieht die Bewusstwerdung der Bilder aus dem Unbewussten in dem Vorbewussten durch Übersetzung ins Wort. „Im szenischen Verstehen werden die Abkömmlinge des Unbewußten, die schon als Bild gefaßt sind, aus den Bildern heraus in den sprachlich diskursiven Zusammenhang der sprachlichen

¹² Vgl. Jaynes, S.55

¹³ Lorenzer: Die Sprache, der Sinn, das Unbewußte. S.58

¹⁴ Ebd. S.70-71

Zeichenordnung überführt. Die Bilder werden damit beim «Namen» genannt.¹⁵ Diese sogenannte Übersetzung des Bildes ins Wort ist meines Erachtens auch eine konzeptuelle Metapher EIN WORT IST EIN BILD, denn das Bild wird als das Wort betrachtet. Wenn man das Wort nennt, denkt man an das Bild, wobei sich das Wort und das Bild nie decken können.

Insofern lässt sich verstehen, dass die konzeptuellen Metaphern die gesamte Denkweise des Menschen prägen. Die diskursive Sprache und die Bildsprache bilden jeweils den Zielbereich und den Ursprungsbereich. Auf dieser Basis entstehen dann weitere Metaphern. Dabei muss man wissen, dass diese Bilder nicht nur aus der Außenwelt, sondern auch aus der Innenwelt des Menschen stammen können. Durch die Erschließung des Unbewussten wird eine Antwort darauf gegeben, warum die poetischen Metaphern die Kraft besitzt, die von Lakoff und Turner in *More than cool reason* festgestellt wird. Umgekehrt kann diese Metapher auf diejenigen wirken, die sich die in Worte verwandelten Bilder so anschaulich vorstellen können, wie der Dichter sie empfangen hat, und sie nach eigenen Kenntnissen mit eigenem Wort in einem Sinngefüge zusammensetzen. Das erklärt auch, warum man bestimmte Gedichte nicht entschlüsseln kann. Obwohl es kaum möglich ist, dass man das Gleiche wie der Dichter selbst versteht, kommt es oft vor, dass man von den evozierten Bildern fasziniert wird. Denn diese Bilder stammen vom Absoluten und berühren jede Seele, die sich danach sehnt. Das ist der Grund, warum viele von Benns Gedichten Menschen aus verschiedenen Generationen und Kulturen faszinieren, selbst wenn man sie nicht Wort für Wort verstehen kann.

4. Berührung bzw. Überschneidung der Ursprung- und Zielbereiche einer konzeptuellen Metapher

Bei Konzeptuellen Metaphern gibt es ein metaphorisches Mapping zweier Bereiche, wobei eine propositionale oder schematische Grundstruktur des Ursprungsbereichs auf den Zielbereich übertragen bzw. projiziert wird. Wie Lakoff in *Women, Fire and Dangerous Things* darstellt, geschieht dies durch einen Beweggrund auf der Seite des Ursprungsbereichs. Meines Erachtens ist das nicht ausreichend, denn der Begriff im Zielbereich muss auch dieser Motivation entgegenkommen können. Obwohl alles im Universum im Wesen ähnlich ist, soll man bei der Suche nach dem Ursprungsbereich nicht nur darauf achten, dass das Gesuchte dem Adressaten vertraut ist, sondern auch darauf, dass das Gesuchte mit dem Zielbereich eine Überschneidung aufweist, selbst wenn es sich nur um einen Punkt handelt. So wie zwei Kreise, die sich an einem Punkt berühren oder sich überschneiden. Dieser Punkt kann verschiedene Eigenschaften der Sache im Ursprungsbereich sein, wie z.B. das Schema, die Form, der Geruch, der Glanz usw. Diese Vorstellung wird von Jaynes unterstützt. Er benutzt:

...den Begriff Metapher hier in seinem allgemeinsten Sinn: den Ausdruck für eine Sache zur Bezeichnung einer anderen Sache verwenden, und zwar aufgrund einer Ähnlichkeit

¹⁵ Lorenzer, S.77

zwischen den beiden Sachen oder zwischen ihren jeweiligen Relationen zu anderen Sachen. Somit enthält eine Metapher immer zwei Gliedstellen, die Sache, die bezeichnet werden soll – ich werde sie fortan den *Metaphoranden* nennen –, und die Sache oder die Relation, die als Bezeichnung dient und die ich den *Metaphorator* nennen will. eine Metapher besteht also immer darin, daß ein uns bekannter Metaphorator auf einen uns weniger bekannten Metaphoranden bezogen wird. Ich habe mich bei der Neubildung dieser Ausdrücke an die ursprüngliche griechische Wortform und an das Beispiel der Mathematik gehalten, die bei der Multiplikationsrechnung von Multiplikator und Multiplikand spricht.¹⁶

Weiter hat er das Begriffpaar „Paraphoratoren“ und „Paraphoranden“ eingeführt:

Der eigentliche Gehalt von komplexen Metaphern liegt in den allermeisten Fällen in den zahlreichen dem Metaphorator zugestellten Assoziationen und Attributen, die ich fortan als «Paraphoratoren» bezeichnen werde. Und diese Paraphoratoren gelangen durch Rückprojektion auch in den Metaphoranden, wo ich sie als Paraphoranden des Metaphoranden ansprechen werde.¹⁷

Ich bin zwar mit seiner Definition der Metapher nicht einverstanden, aber seine Begriffe „Paraphoratoren und Paraphoranden“ passen sehr zu meinem Verständnis vom Neuschaffen einer Metapher. Es muss letztlich einen Berührungspunkt zweier Domains geben, um daraus eine konzeptuelle Metapher zu bilden. Dabei geht es nicht unbedingt um Ähnlichkeiten zweier Sachen. Wenn wir zum Beispiel eine Metapher für das Totenreich finden möchten, können wir verschiedene Eigenschaften des Totenreichs nach unseren eigenen Vorstellungen oder Kenntnissen als Beweggründe benutzen. Eine Suche der Metapher wird dann ein gezieltes Suchen. Wenn Dunkelheit und Kälte die Motivation bilden, suchen wir diese zwei Eigenschaften bei anderen Dingen, die vor allem dadurch gekennzeichnet sind. Allerdings können metaphorisch für das gleiche Konzept unterschiedliche Sachen stehen, deren Eigenschaften in ganz entgegengesetzter Richtung aufweisen. In diesem Fall sind die Metaphern zu nennen DAS TOTENREICH IST DAS PARADIES; DAS TOTENREICH IST DIE HÖLLE, das entspricht auch dem Tao, dem dialektischen Prinzip des Universums. Andererseits ist es auch ein Problem der Perspektive. Alle Begriffe, die im Ursprungsbereich gefunden werden, zeigen bestimmte Eigenschaften der gleichen Sache im Zielbereich. Wenn daraus ein vollständiges Bild der Sache entsteht, wird diese Sache wirklich bis zum Ende metaphorisch erschlossen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die konzeptuelle Metaphertheorie zwar noch zu vollenden ist, uns jedoch darauf aufmerksam macht, unsere Sprache aus einer neuen Perspektive zu betrachten. So wie Jaynes, einer der Vorläufer der kognitiven Metaphertheorie,¹⁸ in seinem Werk *Ursprung des Bewußtseins*¹⁹ schreibt:

Die Metapher ist nämlich nicht, wie sie in den alten Schulbüchern unter den Regeln für das

¹⁶ Jaynes: S.65-66

¹⁷ Ebd., S.75

¹⁸ Vgl. Olaf Jäkel: *Wie Metaphern Wissen schaffen*. Verlag Dr. Kovač in Hamburg 2003, S.114

¹⁹ Englischer Titel: *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*.

Aufsatzschreiben so oft abgetan wird, bloß ein rhetorischer Trick unter vielen, sondern sie ist der eigentliche Wesensgrund der Sprache.²⁰

Diesen Wesensgrund der Sprache zu erkennen bedeutet auch, unsere Welt und uns selbst kennenzulernen. Das heißt, die Metaphern stellen ein Mittel für die geistige Welterschließung der Menschheit dar. Diese Integration der Metaphern in die Kognitionstheorien ist zweifellos eine Erweiterung der menschlichen Sprachwelt. Denn nach Wittgenstein ist unsere Welt immer so groß wie uns die Sprache gewährt: »Die Grenzen *meiner Sprache* bedeuten die Grenzen meiner Welt«²¹. Insofern ist die kognitive Metapherntheorie für die Suche nach der Wahrheit von großer Bedeutung.

²⁰ Jaynes, S.65

²¹ Zitiert nach: Chris Bezzel: Wittgenstein zur Einführung. Junius Verlag, Hamburg 1988, S.60

Literaturverzeichnis

G. Benns Werke

G. Benn: *Dichter über ihre Dichtungen*. Hrsg. von Edgar Lohner. Heimeran/Limes Berlin 1951

G. Benn: *Briefe an F.W. Oelze*, Bd. I. Nr.248; Brief vom 19.4.1943. Limes Verlag, Wiesbaden und München 1977

G. Benn: *Gedichte*. In der Fassung der Erstdrucke. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1982

G. Benn: *Gesammelte Werke* in drei Bänden. Zweitausendeins, Frankfurt a.M. 2003 (Abk. in der Arbeit: GW. Bd.II, GW.Bd.III)

Texte aus dem Internet

Helmut Koopmann: Die Mythische Literaturbetrachtung: Mythos, Sprache und Dichtung. Quelle: <http://www.fedor-pellmann.de/privat/Benn.pdf>

Dieter Paul Fuhrmann: Orphische und hermetische Tradition in Goethes Werk *Urworte. Orphisch*. Quelle: <http://www.e-scoala.ro/germana/fuhrmann.htm>

Andere Autoren

Philosophie:

Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Bd.3, Carl Hanser Verlag, München 1966

Nietzsche: Gesammelte Werke Bd.13. Musarion Verlag München 1925

Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. Der griechische Staat. Kröner Verlag, 8. Aufl., Stuttgart 1976

Ludwig Wittgenstein: Vermischte Schriften. Eine Auswahl aus dem Nachlaß. Hrsg. von Georg Henrik von Wright unter Mitarbeit von Heikki Nyman. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977

Friedrich Schlegel: Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]. Hrsg. von Ernst Behler und Hans Eichner. Ferdinand Schöningh, Paderborn 1988

Chris Bezzel: Wittgenstein zur Einführung. Junius Verlag, Hamburg 1988

Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hrsg. von Karl Vorländer. Felix Meiner Verlag, 7. Aufl. Hamburg 1990

Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. Suhrkamp. 5. Aufl. 1990

Psychologie:

- C.G.Jung: Psychologische Typen. Walter Verlag, Olten 1971
C.G. Jung: Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung. Walter-Verlag 1984
C.G. Jung: Der Mensch und seine Symbole. Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau, 1984
Jolande Jacobi: Die Psychologie von C.G.Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk. Mit einem Geleitwort von C.G.Jung. Fischer, 1978
J. Jacobi: Vom Bilderreich der Seele, Olten 1969, Oettingen 1980
Ingrid Riedel: Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychologie. Kreuz Verlag Stuttgart 1983
Alfred Lorenzer[Hrsg.]: Kultur-Analysen. Fischer Wissenschaft. Frankfurt am Main 1986
Julian Jaynes: Der Ursprung des Bewußtseins. Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1994
Alfred Lorenzer: Die Sprache, der Sinn, das Unbewußte. Klett-Cotta, Stuttgart 2002

Konzeptuelle Metapher:

- Lakoff und Johnson: Metaphors we live by. The University of Chicago Press, Chicago 1980
Mark Turner: Death is the mother of beauty. Mind, Metaphor, Criticism. The University of Chicago Press 1987
George Lakoff and Mark Turner: More than cool reason. The University of Chicago Press 1989
Mark Turner: Reading Minds. The Study of English in the Age of Cognitive Science. Princeton University Press 1991
Olaf Jäkel: Wie Metaphern Wissen schaffen. Verlag Dr. Kovač in Hamburg 2003
Feng Xiaohu

Über Benns Werke:

- Ernst Nef: Das Werk Gottfried Benns. Im Verlag der Arche. Zürich, 1958
Reinhold Grimm: Gottfried Benn: *Die Farbliche Chiffre in der Dichtung*. Verlag Hans Carl Nürnberg 1962
Die Kunst im Schatten Gottes. Für und wider Gottfried Benn. Hrsg. von Reinhold Grimm und Wolf-Dieter Marsch. Sachse & Pohl Verlag Göttingen 1962
Brenno von Wiese: Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur. August Bagel Verlag Düsseldorf, 1963
Friedrich Wilhelm Wodtke: Die Antike im Werk Gottfried Benns. Limes Verlag Wiesbaden 1963
Else Budderberg: Studien zur lyrischen Sprache Gottfried Benns. Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf 1964
Gottfried Benn. Selected Poems. Edited by Friedrich Wilhelm Wodtke. Oxford University Press 1970
Theo Meyer: Kunstproblematik und Wortkombination bei Gottfried Benn. Böhlau

Verlag Köln Wien 1971

Denken in Widersprüchen. Korrelarien zur Gottfried-Benn-Forschung. Hrsg. von Wolfgang Peitz. Universitätsverlag Becksmann Freiburg I. BR. 1972

Annemarie Christiansen: Benn. Eine Einführung in das Werk. 1. Auflage. Stuttgart. Klett, 1976

Oskar Sahlberg: Gottfried Benns Phantasiewelt »Wo Lust und Leiche winkt«. – 1. Aufl. – München: edition text + kritik GmbH, München 1977

Peter Schüneman: Gottfried Benn. 1. Auflage. Verlag C.H.Beck, München 1977

Dieter Liewerscheidt: Gottfried Benns Lyrik. Eine kritische Einführung. R. Oldenbourg Verlag München, 1980

Ulrich Meister: Sprache und lyrisches Ich. Zur Phänomenologie des Dichterischen bei Gottfried Benn. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1983

Hans Bryner: Das Rosenmotiv in Gottfried Benns Lyrik. Skizzen zu Bild u. Bau Peter Lang, Bern 1985

Werner L. Hohmann: Vier Grundthemen der Lyrik Gottfried Benns. Gesehen unter der Wirkung der Philosophie Nietzsches. Verlag die blaue eule, Essen 1986

Wilfried W. Dickhoff: Zur Hermeneutik des Schweigens. Ein Versuch über das Imaginäre bei Gottfried Benn. 2. Auflage Frankfurt am Main: Athenäum, 1987

Gedichte und Interpretationen. Bd.5 Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte. Hrsg. von Harald Hartung. Reclam, Stuttgart, 1987

Gottfried Benn zum 100. Geburtstag: Vorträge zu Werk u. Persönlichkeit / von Medizinern u. Philologen in der Staats- u. Universitätsbibliothek Hamburg Cal von Ossietzki. Hrsg. von W. Müller-Jensen... Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1988

Anton Reininger: 'Die Leere und das gezeichnete Ich'. Gottfried Benns Lyrik. Casa Editrice Le Lettere 1989

Michael Klein: Vorphantasierte Ganzheit und Selbstorganisation. Ein Modell des künstlerischen Schaffensprozesses Paul Valéry – Gottfried Benn – Christa Wolf. Schäuble Verlag Rheinfelden-Berlin: 1990

Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn. Hrsg. von Harald Steinhagen. Stuttgart: Reclam, 1997

Thorsten Stegemann: Literatur im Abseits. Studien zu ausgewählten Werken von Rainer Maria Rilke, Hermann Sudermann, Max Halbe, Gottfried Benn und Erich Kästner. ibidem-Verlag, Stuttgart 2000

Thomas Keith: Nietzsche-Rezeption bei Gottfried Benn. Teiresias Verlag, Köln 2001

Astrid Gehlhoff-Claes: Der lyrische Sprachstil Gottfried Benns. Grupello Verlag Düsseldorf 2003

Ich bin nicht innerlich. Annäherung an Gottfried Benn. Hrsg. von Jan Bürger. Klett-Cotta Stuttgart 2003

Susan Ray: Beyond Nihilism. Gottfried Benn's Postmodernist Poetics. Peter Lang, Bern 2003

Emmerich: Gottfried Benn. Reinbek 2006

Gottfried Benn – Wechselspiele zwischen Biographie und Werk. Hrsg. von Matias Martínez. Wallstein Göttingen 2007

Allgemeine:

- Heselhaus, Clemens: Deutsche Lyrik der Moderne. von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. 2. durchgesehene Auflage, August Bagel Verlag Düsseldorf, 1962
- Bernhard Gajek: Der Niederschlag religiöser Erfahrung in moderner Lyrik. In: Moderne Lyrik als Ausdruck religiöser Erfahrung. Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen 1964
- D.T.Suzuki: Der westliche und der östliche Weg. Welterperspektiven. Ullstein. Frankfurt am Main 1974
- Detlef-Ingo Lauf: Symbole. Verschiedenheit und Einheit in östlicher und westlicher Kultur. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1976
- Goethe: Gedichte, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1981
- Adelheid Petruschke: Stundenblätter. Lyrik von der Klassik bis zur Moderne. Klett Verlag, Stuttgart 1984
- Angelika Overath: Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht. J.B. Metzler. Stuttgart, 1987
- Textkritik und Interpretation. (Fs.f. Karl K. Polheim), Bern: Lang 1987
- Klaus Theweleit: Buch der Könige Orpheus und Eurydike. Basel; Frankfurt am Main: Stromfeld /Roter Stern 1988.
- Hans Egon Holthusen: Vom Eigensinn der Literatur. Kritische Versuche aus den achtziger Jahren, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1989
- Fritz J. Raddatz: Essays 2 Rowohlt Reinbek bei Hamburg, 1990
- Silvio Vietta: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Metzler Verlag, Stuttgart 1992
- Margarete Bruns: Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos. Philipp Reclam jun. Stuttgart. 3. Auflage 2001
- Hans Kloft: Mysterienkulte der Antike. Götter Menschen Rituale. Verlag C. H. Beck. München, 2003
- Yang Tianying: In die Welt der Seele schauen. Dimension Verlag 2. Aufl. Berlin 2007

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen Hilfsmittel als die angegebenen verwendet habe.

Berlin, den 20.02.2008

Li Jiang

Danksagung

Dank der Hilfe und Unterstützung vieler Menschen ist diese Arbeit zustande gekommen. Hier bedanke ich mich vor allem bei meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Schutte, der meine Arbeit in engagierter Weise wissenschaftlich betreute und mir nicht nur die Freiheit gab, meine eigenen Gedanken zu entwickeln, sondern auch stets darauf achtete, dass ich auf dem richtigen Weg bleibe. Meinen Kollegen, Herrn Prof. Dr. Feng Xiaohu, der 2003 sein Werk *Konzeptuelle Metaphern und Textkohärenz* veröffentlichte, und Frau He Zhen ist es zu verdanken, dass ich vor sieben Jahren die Theorie der konzeptuellen Metapher kennenlernte, die mir den Weg zeigte, in die Welt von Benns Gedichten zu gehen. Beim Schreiben dieser Arbeit haben mir auch viele andere Personen mit Anregungen und Verbesserungsvorschläge geholfen, besonders Katrin Müller, Ingrid Gries, Gertrude Koelbach Arabu und Helga Nickel. Außer ihnen danke ich auch Herrn Sven Hänke, unserem DAAD Lektor an der UIBE, sowie Karla Krassowsky, Hannah Betz, Grit Dahms, Dagmar Wagner und Claudia Maria Günther, die meine Arbeit stilistisch verbesserten oder verschiedene Fehler darin korrigierten. Nicht zuletzt möchte ich der Hans-Seidel-Stiftung, die mein Studium an der FU Berlin zwei Jahre lang finanziell unterstützte und meinen Kollegen an der UIBE, meinen Freunden und meiner lieben Familie, vor allem meiner Mutter, herzlichen Dank sagen, die mir in den letzten fünf Jahren stets beistanden.

Für alle Suchenden