

Gottfried Benn: Anti-Synthetiker? Eine Interpretation des “Garten von Arles”

Shigemitsu Takagi

I. Doppelleben

In seiner Autobiographie “Doppelleben” (1949) nennt Gottfried Benn sich “Dualist, Anti-Synthetiker”.

“Ich bin also Dualist, Anti-Synthetiker oder[...] ich halte *vor dem Unvereinbaren*. (II, S. 449)”

“Doppelleben in dem von mir theoretisch behaupteten und praktisch durchgeführten Sinne ist ein bewußtes Aufspalten der Persönlichkeit, ein systematisches, tendenziöses” (II, S. 451).

Benn behauptet, daß er sein Leben lang “bewußt” oder “systematisch, tendenziös” das Aufspalten der Persönlichkeit gelebt hat. Sein Leben ist demzufolge der Zwiespalt, der Kampf des Gegensätzlichen, das nie zur synthetischen Einheit kommt. Und nicht nur sein Leben, auch unser ganzer Kulturkreis ist, nach Benn, schon von Anfang an durch solche Doppelheit bestimmt.

“Unser Kulturkreis begann mit Doppelgestalten: Sphinxen, Zentauren, hundsköpfigen Göttern und befindet sich mit uns in einer Kulmination von Doppelleben. (II, S. 448)”

Auch in seinem frühen Prosatext “Der Garten von Arles” (1920) sagt der Privatdozent der Philosophie: “grauenvoll immer diese tötliche Antinomie” (II,

S. 91). Aber von welcher Antinomie ist dabei die Rede?

In dem ersten Teil seiner Autobiographie, den Benn schon 1934 unter der Nazi-Regierung schrieb (“Lebensweg eines Intellektualisten”) und zwar mit der Absicht, sich gegen die Gerüchte, die damals seine Gegner in der Dichterakademie gestreut haben, er sei jüdischer Abstammung, zu rechtfertigen und zu beweisen, er sei “reinblütiger Arier”, in diesem ersten Teil schreibt Benn:

“[...]diese sowohl protestantischen wie kunstbedingenden Züge, sie gehören nach meiner Meinung zur Tradition des Deutschtums, dieser spannungsreichsten Welt, dieser äußersten Vielfalt, diesem geniereichsten Element des Nordens, der einzigen dämonisch-metaphysischen Ergänzung der Mittelmeerwelt. Lebensweg eines Intellektualisten oder das schicksalhafte Anwachsen der Begriffswelt oder das Verhältnis des Nordens zur Form—das sind meine Themen, und ich will gleich aussprechen, daß ich auch die Mittelmeerwelt in mir trage, sogar zu 50 Prozent, meine Mutter war reine Romanin. (II, S.356-357)”

Benn bezeichnet hier die Tradition des Deutschtums als die “einzige dämonisch-metaphysische Ergänzung der Mittelmeerwelt” und nennt als eines von seinen Themen “das Verhältnis des Nordens zur Form”. Die “Form” ist das Attribut des Mittelmeerischen. Zwar spricht er hier nicht von dem “Aufspalten”, sondern von “Ergänzung”, aber wir können verstehen, daß es wieder um eine Antinomie geht. Norden und Süden, das Deutschtum und die Mittelmeerwelt, das Dämonisch-Metaphysische und das Plastisch-Förmliche. Benn behauptet, daß er diese gegensätzlichen Elemente von Geburt aus in sich trägt.

In der deutschen Tradition können wir solche Antinomien beispielsweise am Ende des 18. Jahrhunderts bei Hölderlin finden, der mit den Worten “das Aorgische” und “das Organische” diese Antinomie kennzeichnet, und dann bei Nietzsche als Duplizität vom Dionysischen und dem Apollinischen. Zu beachten ist dabei, daß die Thematik dieser Antinomie jeweils mit dem Problem des neuen

Mythos beziehungsweise mit der Frage nach der Einheit des Volkes verbunden ist.

Benn, der die Auseinandersetzung über die Lyrik seiner Generation mit dem Namen Nietzsche beginnt (III, S. 552), ist von der frühen Ästhetik Nietzsches tief geprägt. Deshalb möchten wir zuerst betrachten, was Nietzsche in der "Geburt der Tragödie" von dieser Antinomie sagt.

II. Die Welt als ein ästhetisches Phänomen

Nach Nietzsche ist das Apollinische principium individuationis, maßvolle Begrenzung, Kunstwelt des Traums, wo alle Formen zu uns sprechen. Dagegen ist das Dionysische die Zerreißung des principii individuationis, der Weg zu den Mtern des Seins, Kunstwelt des Rausches. Diese beiden so verschiedenen Triebe gehen nebeneinander her, zumeist im offenen Zwiespalt.

Aber in der griechischen Tragödie, durch Vermittlung des menschlichen Künstlers, erscheinen die beiden Triebe miteinander gepaart. In der dionysischen Trunkenheit und Selbstentäußerung sinkt dieser zugleich Rausch- und Traumknstler einsam und abseits von den schwärmenden Chören nieder, und nun offenbart sich ihm, durch apollinische Traumwirkung, seine Einheit mit dem Sein in einem gleichnisartigen Traumbild[1]. Nietzsche nennt dieses gleichnisartige Traumbild den tragischen Mythos. So ist der Mythos demnach eine Übersetzung der instinktiv unbewußten dionysischen Weisheit in die Sprache des Bildes[2].

Der Mythos, der die dionysische Weisheit durch die apollinischen Mittel versinnlicht, ist keineswegs Abbild der Erscheinung der Welt. Er stellt zu aller Erscheinung das Ding an sich dar, also zu allem Physischen das Metaphysische. Bei Nietzsche bedeutet das Wort "metaphysisch" etwas über-physisches, was über der Erscheinung ist, das Ding an sich oder fast "dionysisch". In diesem Sinne

ist die Kunst ein metaphysisches Supplement der Erscheinungswelt[3].

Wir haben schon gesehen, daß Benn das Dämonisch-Metaphysische des Deutschtums als die einzige Ergänzung der Mittelmeerwelt bezeichnet. Benn hat hier das Wort "metaphysisch" sicherlich von Nietzsche übernommen. Dann können wir mit Benn so formulieren, das Dionysische sei als das eigentlich Deutsche die einzige Ergänzung des Apollinischen. Denn schon bei Nietzsche wird das Dionysische die mythische Heimat des deutschen Geistes genannt, und die Rückkehr zu ihm bedeutet die Heimkehr zum Urquell des Volkes[4]. Deshalb ist die Aufgabe des deutschen Künstlers sowohl bei Nietzsche als auch bei Benn die Wiedergeburt des deutschen dionysischen Mythos als die Kunst[5].

Die Kunst als der dionysische Mythos ermöglicht uns dann, unter dem dionysischen Aspekt die Welt als ein ästhetisches Phänomen zu verstehen, das uns das spielende Aufbauen und Zertrümmern der Individualwelt als den Ausfluß einer dionysischen Urlust offenbart. Nur als ein solches ästhetisches Phänomen erscheint die Welt gerechtfertigt[6]. Die Kunst ermöglicht uns, die Welt des Nihilismus positiv zu sehen. Nach dem Tode Gottes ist die Kunst die einzige Möglichkeit, die Welt zu rechtfertigen. Deshalb behauptet Benn:

"Ich sehe die Kunst die Religion dem Range nach vedrängen. Innerhalb des allgemeinen europäischen Nihilismus, innerhalb des Nihilismus aller Werte, erblicke ich keine andere Transcendenz als die Transcendenz der schöpferischen Lust. (II, S.289)"

Benn beschreibt die Welt, die sich als ein solches ästhetisches Phänomen offenbart wie folgend:

"Es war immer Krise, es war immer Götterdämmerung, Kulturkreise gingen unter und Kulturkreise kamen, jetzt werden die Roboterulturen beginnen, es war immer Apokalypse, das siebenköpfige Tier aus dem Meer und das zweihörnige aus der Erde waren immer da. (III, S. 555)"

Er bleibt auch hier(Vortrag in Knokke: "L'Apport de la Poésie Allemande du

Demi-Siècle", 1952) bei der frühen Ästhetik Nietzsches. Die Welt ist für ihn das spielende Aufbauen und Zertrümmern der Individualwelt als der Ausfluß der dionysischen Urrust. In einer ähnlichen Weise, so sagt Nietzsche, wie wenn von Heraklit, dem Dunklen, die weltbildende Kraft mit einem Kinde verglichen wird, das spielend Steine hin und her setzt und Sandhaufen aufbaut und wieder einwirft[7].

III. "Der Garten von Arles"

Anhand der oben zusammengefaßten Kunstauffassung des frühen Nietzsches möchten wir jetzt den "Garten von Arles" (II, S. 91-100) lesen. Ein Privatdozent der Philosophie in seiner Wohnung in Berlin denkt darüber nach, was er morgen vor den Zuhörern unterrichten soll. Das Thema des Unterrichts würde heißen: "die Geschichte des abendländischen Ich" und die "Wendung zur synthetischen Metaphysik" (S. 92) [8]. Seine wiederkehrende Frage ist dabei, "uralte Wirbel—jetzt auf welcher Flut?" (S. 91, S. 93). Und er antwortet selber:

"Auf dieser, sah er auf und erblickte seine Zuhörer vor sich, die morgen vor ihm sitzen würden, in alten Uniformstücken die meisten, dürftig, hungrig, unelegant, Söhne von Bauern, Söhne von kleinen Beamten, Söhne dieses mühseligen Volks. (S. 93)"

Diese kleinbürgerlichen Leute, die von den humanistischen Fortschrittsgedanken des 19. Jahrhunderts (z.B. John Stuart Mill), nämlich von der optimistischen Dialektik von Idee und Realität verführt waren, stehen nun geschlagen in totem Land. Wir müssen beachten, daß Benn diesen Prosatext zwei Jahre nach dem ersten Weltkrieg geschrieben hat. Er beschreibt hier die zeitgenössische Situation als eine Krise, einen Untergang. Und er sieht den Grund dieser Krise in der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts.

Neunzehntes Jahrhundert, schrieb er, Beutezug durch die Singularitäten,

Konkretismus triumphal, gebrochen nun wie keines unter das Gesetz der Stilisierung und der synthetischen Funktion— [...] das Ich ist außerhalb des Logos und die Krankheit über der Welt. (S. 95)”

Die Singularitäten, Konkretismus, Stilisierung, Funktion sind die Eigenschaften, die hier das 19. Jahrhundert kennzeichnen. Es ist—nach Nietzsche—die Zeit der sokratischen Kultur ohne Mythos, wo nur die apollinischen Prinzipien ohne den lebendigen Zusammenhang herrschen[9].

Der Privatdozent kündigt vor diesen “geschlagenen Söhnen” an, daß “uralte Wirbel” gerade auf ihnen sind. Er spricht also einerseits von dem Untergang der nur apollinisch gerichteten Welt und andererseits von “uralte[n] Wirbel[n]”. Etwas, was jetzt vorkommt, Neues aber gleichzeitig Uraltes beziehungsweise “die synthetische Metaphysik”. Wir können nun diese “uralte[n] Wirbel” im Gegensatz zur untergehenden apollinischen Welt das Dionysische nennen. Denn gerade am Ende dieses Textes steht der Gott Dionysos, zwar als Gott, der ein Ende bringt:

“Da stand der Wildere, der im Anschlag, der des Nachts, der Verströmte der Verderbnis. (S. 99)”

“Ende, Ende—in Rosenkränzen, als Adonai mit Thyrsosstab, in Fichtengrün, in Hügel und Halden: —nevermore, nevermore. (S. 100)”

Benn zitiert die Worte aus Edgar Allan Poes Gedicht “The Raven”, weil Poe, der mit Haschisch die Begrenzung des Ich aufgesprengt hat, ein Vorläufer des dionysischen Künstlers ist.

So ist in diesem Text von der Antinomie des Apollinischen und des Dionysischen die Rede. Der Privatdozent nennt verschiedene Antinomien: “deskriptiv” und “metaphysisch”, “Singularität” und “Universalität”, “der Drang zum Ansatz” und “der Rücklauf zum Absoluten” (S. 91), “Drang zum Sinn” und “Drang zum Ding” (Ding an sich) (S. 93), jede dieser Antinomien ist in die des Apollinischen und des Dionysischen einzubeziehen.

Den neuen Drang zum Dionysischen, das jetzt vorkommt, oder den “Rücklauf

Gottfried Benn: Anti-Synthetiker? Eine Interpretation des "Garten von Arles" (7) 108
zum Absoluten", bezeichnet Benn auch als "Durchbruch aus der Zone des Gedankens in die des Seins, letzte Dränge des Zeitlich-Gültigen in das Unendlich-Zeitlose, fiebernde Jaktationen des Individuums in das Unbedingte" (S. 95).

Dieses Dionysische, in anderen Worten das Absolute, hat die tierische Wildheit und Grausamkeit.

"Es (das Absolute) schabt, es fegt, es rüsselt wie ein Maulwurf durch die Erde, Haufen werfend aus irgendeinem verletzten Trieb; es schnaubt, es spreizt, es schminkt sich die Lefzen im Reiz eines Gegners, im Sturz auf ein zu packendes Geblüt. (S. 95)"

Wie wir schon bei Nietzsche gesehen haben, ist die Aufgabe des Künstlers dann, diesen unbändigen absoluten dionysischen Trieb durch die apollinische Traumwirkung in das gleichnisartige Traumbild zu bringen. Benn sagt, "das Absolute ist der Traum" (S. 95), das bedeutet, daß das Absolute nur durch die Kunst als gleichnisartiges Traumbild versinnlicht wird. Nur die Kunst kann dem Dionysischen die Form geben und es in der Welt erscheinen lassen.

Als die Schöpfer, die eine solche Aufgabe der Kunst vollzogen haben, nennt Benn zuerst, wie schon Nietzsche anweist, den Griechen Heraklit (S. 95), dann den Modernen—"den Idiot von Arles" (ebd.)—Vincent van Gogh.

Hier werden noch zwei Künstler angedeutet, die nur unvollständig diese Aufgabe vollzogen haben. Der eine dürfte wohl Cézanne sein, "er war besessen von der Unerinnerlichkeit", aber "er schlug es hin und er vergaß und schuf so das Erträgliche" (S. 96). Dann der andere, "auch der in Algier wußte davon" (ebd.). Es ist unklar, wer damit gemeint ist. Es dürfte vielleicht ein zeitgenössischer Dichter aus Frankreich sein. Denn er müßte wie Cézanne auch zur Mittelmeerwelt gehören, weil—nach der Kunstauffassung Benns—der Künstler, der diese Aufgabe wahrhaftig vollzieht, aus dem Norden, der mythischen Heimat des Dionysischen, kommt:

"[...] aus dem Norden mußte er kommen, der dies zerbrach" (S. 96).

Er nennt auch Kant. Kant ist ein Grenzfall, wo die Wüste zu wachsen beginnt. Kant erkennt hinter dem Physischen das Metaphysische, das Dionysische. Deshalb bezeichnet er Kant als “Unzüchtige[n] des Geltungswerts” oder “Drängler—auf Systemwegen—zu Kosmos triumphal” (S. 96). Aber bei Kant ist das Gleichgewicht noch gehalten, er ist “Beziehungsbalanceur” (ebd.), obwohl er nicht mehr bei “der Einerseits-und Andererseitsbalance” (S. 97) bleibt.

Nun kommt van Gogh aus dem Norden. Er setzt immer das Dunkle gegen das Weiß des Südens:

“[...] dunkler Kittel, das war Mittelpunkt, das war abheberisch, da war Konzentrationsmittelpunkt, Rotation um den vom Drentischen Bach [10]. (S. 95)”

Wieder ist Antinomie, das Dunkle des Nordens und das Weiß des Südens, das Dionysische und das Apollinische.

Man ahnt die “Uralte[n] Wirbel” auf dem Bild van Goghs:

“[...] zwei Sonnen waren auf dem Bild gewirbelt zwischen die Zypressen und ein Kornfeld, auf das der Himmel schrie[...]. (S. 97)”

Benn spricht auch von dem Gelb, wovon van Gogh besessen wird:

“[...]—kurz das ist reines Gelb. Das löst wie Zuckerei. Da kann Gott nicht weit sein. Was heutzutage Gott ist: Tablette oder die Originalstaude mit Pottasche für den Coquero (Koks). (S. 98)”

Reines Gelb van Goghs kündigt an, daß Gott nah ist. Was heutzutage Gott ist, das heißt Droge, die die Begrenzung des Ich aufreißen, die Tür zum Dionysischen öffnen soll.

Aber was ist “Lemuren-Ich”?

“Aus Antithesen-Spalt, aus Hirn-Riß, aus Monistisch-aufgesprungenem: Lemuren-Ich, gesalbt vom Rauch der Herden, Brotbaumtitanen, Affentransendenzen, ein violetter Zion. (S. 98)”

“Lemuren-Ich” kommt aus “Antithesen-Spalt” von dem Dionysischen und dem

Apollinischen, "monistisch", das heißt synthetisch, zwar gesalbt vom Dionysischen.

"Polyphemblick zwischen all den Hirtenschläfen, taub dem Taumel, zischend in das Ich[...] zum Diagonalmotiv in den Garten von Arles. (S. 98)"

Das Ich, das dem Taumel der Hirten gegenüber taub bleibt, bildet sich durch dessen einäugigen Polyphemblick zum Diagonalmotiv in den "Garten von Arles" und durch dieses Diagonalmotiv gewinnt der Garten die einheitliche Form als Ganzes. Das erinnert uns an eine Stelle in der "Geburt der Tragödie". Nietzsche schreibt, daß in der dionysischen Trunkenheit der Rausch- und Traumkünstler einsam und abseits von den schwärmenden Chören niedersinkt. Das Ich, das im dionysischen Taumel immer schweigend und einsam bleibt, vermittelt dadurch die beiden gegensätzlichen Triebe und läßt sie miteinander gepaart als apollinisch-dionysische Kunst erscheinen.

Dabei, nach Nietzsche, hat das Ich seine Subjektivität bereits im dionysischen Prozeß aufgegeben. Es ist nicht mehr ein empirisch-reales Ich, "sondern die einzige überhaupt wahrhaft seiende und ewige im Grunde der Dinge ruhende Ichheit"[11]. Durch dieses Ich ohne Subjektivität spricht das Dionysische. Das Ich ist hier nur eine Vision des Dionysischen. Deshalb spricht Benn in diesem Text von der "Vision des einzigen, durch die ganze Geschichte der Menschheit immer wieder nur einzig kosmisch-repräsentativen Ich" (S. 93). Es ist kosmisch-repräsentativ, weil es das Dionysische repräsentiert. Und nach Benn bestimmt gerade dieses kosmisch-repräsentative Ich die innere Grundhaltung des Expressionismus.

"Der Futurismus als Stil, auch Kubismus genannt, in Deutschland vorwiegend als Expressionismus bezeichnet, vielfältig in seiner empirischen Abwandlung, einheitlich in seiner inneren Grundhaltung als Wirklichkeitszertrümmerung, als rücksichtsloses An-die-Wurzel-der-Dinge-Gehen bis dorthin, wo sie nicht mehr individuell und sensualistisch gefärbt, gefälscht, verweicht, verwertbar in

den psychologischen Prozeß verschoben werden können, sondern im akausalen Dauerschweigen des absoluten Ich der seltenen Berufung durch den schöpferischen Geist entgegensehen. (III, S. 264)“

Das absolute Ich ist das Ich ohne Subjektivität, „Lemuren-Ich“, deshalb „völlig ungeschichtlich, es fühlt keinen geschichtlichen Auftrag“ (III, S. 554) und auch „keine sittliche Aufgabe“ (III, S. 555). Durch dieses Ich wird das Dionysische als ein gleichnisartiges Traumbild, also hier als „baumlose Insel meines Traums“ (S. 98, S. 99) versinnlicht, wo „das Licht des anderen Raums“ (S. 99), das transzendente Licht des Dionysischen, scheint.

Aber Benn sagt, daß van Goghs Kunst nur Übergang ist.

„Doch Motiv der Sonnenblume, das ist Übergang, da ist sanftes Lied, ionische Tragödie, am Ranft des Abgrunds Falterschlag. (S. 99)“

Dann beschreibt Benn am Ende des Textes seine eigene Arles, nicht als „ionische Tragödie“, sondern „Arles aus der Dorer Jauchzen“ (S. 100). In dieser dionysischen Landschaft mit Dschungeln und Wüsten steht ein Tempel:

„da steht der Tempel überlebensgroß, trümmernd, fladenhaft aus einem Menschheitsteil verkrümelter Gehänge, mit Sinnbildern unenträtselbar an einem Tempeltor— : da ist kein Laut, keine Sage, kein Klang, kein Zeichen—das ist der Tempel einzig und verworren. (S. 100)“

Hier spricht Benn von der absoluten Kunst, die für ihn bis zum Tode das höchste Ziel des Künstlers bleibt. Benn sagt im Essay „Dorische Welt“, „wenn wir uns jetzt einmal dem Wesen der griechischen Kunst zuwenden, so drückt der dorische Tempel ja nichts aus“ (III, S. 306). Die absolute Kunst drückt nichts aus, „da ist kein Laut, keine Sage, kein Klang, kein Zeichen“. Die absolute Kunst ist, nach Benn, „eine isolierte Form, eine Form an sich“ (III, S. 516), die als unenträselbare Versinnlichung des Dionysischen nur für sich steht. Die Form heißt dabei „Prinzip, Voraussetzung, tiefstes Wesen der Schöpfung; Form schafft Schöpfung“ (III, S. 486). Die absolute Kunst ist demnach „die imperative Kunst,

Gottfried Benn: Anti-Synthetiker? Eine Interpretation des "Garten von Arles" (11) 104
die Raum setzt, Grenzen setzt, anordnet, das Maßlose gliedert, in der der Staat
und der Genius sich erkennt und sich vermählt" (III, S. 489). Sogar der Staat hat
sein Fundament in dieser Kunst, die nur für sich über der Natur und der
Geschichte "die einsame hohe Welt" (III, S. 305) bleibt.

IV. Die Kunst als "die einzige Wohn-und Werkstätte" des Geistes

1920 hat Benn unter dem starken Einfluß der frühen Ästhetik Nietzsches die Zeit
als die Wendung zur "synthetischen Metaphysik" aufgefaßt. Nach dem Krieg hat
er das Wort "synthetisch" durch "hyperämisch"[12] ersetzt, und sich "Anti-
Synthetiker" genannt. Was geschah zwischen diesen Jahren?

In den dreißiger Jahren (vor allem seit 1933) begann Benn, sich an der
Hegelschen Geschichtsphilosophie zu orientieren. Er wurde also zum Synthetiker
im Hegelschen Sinne[13], obwohl er dabei immer noch mit dem frühen Nietzsche
die Welt als ein ästhetisches Phänomen begreift[14] (Dieser Übergang von
Nietzsche zu Hegel ist an sich nicht überraschend, wenn man bedenkt, daß
Nietzsche selber später von der "Geburt der Tragödie" sagt: "sie riecht anstößig
Hegelsch"[15].).

Den Auftritt des Nationalsozialismus verstand Benn als Einbruch des Geistes
ins Leben. Er sah sogar im "Führer", der mit dem Volk identisch ist(II, S. 301),
"höchstes geistiges Prinzip" (III, S. 237). Dieser Geist ist für Benn "Form", die
sich als die absolute Kunst verwirklicht. Benn glaubte, daß im Dritten Reich
dieser Geist nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Rasse verwirklicht
werden kann, damit das Leben durch den Geist synthetisch aufgehoben wird.

"Es gibt heute zwei Gesetze, die sich in Europa gegen das Leben erhoben
haben: die Rasse und die Kunst.[...] beide liegen im Geist.
Geist=anthropologischer Geist, arthaftes Prinzip,[...] bewußt formender Geist.
(II, S. 384)"

Das neue Zeitalter, das Benn damals kommen sah, war “ein Zeitalter des Geistes” (III, S. 488) als der Form und der Züchtung.

“[...] dies Zeitalter, das Blut und Boden sagt, wird ein Zeitalter der Züchtung, der Form und des gesteigerten Geistes werden[...]. (II, S. 386)”

“Abendländischer Geist, der neue, der wird sprechen aus jener Welt der ungeheuersten Klarheit, die sich vorbereitet, die sich nähert, [...] es ist dorische Welt. Form und Schicksal. (III, S. 489)”

Aber dann, einige Jahre später, enttäuscht vom Nationalsozialismus, gelangt er zu einer geschichtspessimistischen Erkenntnis. Nämlich daß der Geist im Leben überhaupt nicht verwirklicht werden kann und die beiden miteinander nichts zu tun haben, daß “es eine allgemeine Synthese für Zeit u. Rasse nicht mehr giebt”[16].

Seitdem sind bei ihm der Geist und das Leben “zwei völlig getrennte Welten” (II, S. 454). Als “Dualist, Anti-Synthetiker” lebt er “Doppelleben” und hört auf, im Leben den Geist zu suchen.

Aber die einzige Stelle, wo der Geist noch ins Leben einbricht, bleibt die Kunst. “[...] an einer einzigen Stelle ist tatsächlich der spätere Kreis, der Geist, in den Lebenskreis eingebrochen, im Menschen, in einzelnen Menschen, meistens lebens-entarteten Menschen: die *Gestaltungssphäre*, die Kunst. [17]”

Wenn man mit Hugo Friedrich sagt, der Geist, “dem alle Wohnstätten unwohnlich geworden sind”, kann nur in der Kunst sich “die einzige Wohn- und Werkstätte seiner selbst schaffen. [18]”

Wegen des Geschichtspessimismus, daß der Geist nicht mehr im Leben verwirklicht werden kann, wird der Anspruch auf die absolute Kunst—zwar nicht mehr politisch, sondern verinnerlicht im einsamen lyrischen Ich—um so stärker. Die Kunst als Form, die Artistik strebt jetzt danach, alle zufälligen Wirklichkeiten, die dem Geist gegenüberstehen, auszuschalten.

Für Benn ist jetzt der wahre Feind der Zufall.

Gottfried Benn: Anti-Synthetiker? Eine Interpretation des "Garten von Arles" (13) 102

"Es darf nichts zufällig sein in einem Gedicht. Was Valéry über Moltke schrieb: » für diesen kalten Helden ist der wahre Feind der Zufall«, gilt für den Lyriker, [...] er muß seine Fronten selbst bereinigen.(III, S. 528-529)"

Was Hugo Friedrich im Bezug auf Paul Valéry schreibt, läßt sich genau so auch auf Benn übertragen:

"Im Dichten wird der Geist seiner eigenen Kräfte ansichtig und vollendet sie, indem er den selbstgesetzten Widerstand der strengen Form bewältigt. Nur seine eigenen Akte haben Notwendigkeit und sind damit der immer nur zufälligen Wirklichkeit überlegen. [19]"

Für den Geist muß alles notwendig sein. Die absolute Kunst erträgt keinen Zufall. Die Kunst heißt wörtlich die Technik, die Artistik, und es liegt im Wesen der Technik, alle Zufälle zu bereinigen.

Eben in solchen Gedanken ist Benn ganz und gar Hegelisch. Hegel schreibt:

"Die philosophische Betrachtung hat keine andere Absicht, als das Zufällige zu entfernen. [20]"

Nach Hegel muß die Philosophie in der Geschichte den Endzweck der Welt aufsuchen, nämlich den absoluten Geist, damit die Welt des Wollens nicht dem Zufall anheimgegeben ist. Und dieser Geist manifestiert sich am deutlichsten in den Gestalten der Völker. [21]

Benn glaubt nicht mehr; daß der absolute Geist sich im Volk manifestiert. Aber seinen Anspruch auf den Geist, den Endzweck der Welt, gibt er nicht auf. Nur Akte des Geistes, das heißt künstlerische, haben Notwendigkeit. Alle anderen zufälligen Wirklichkeiten gehen unter. Deshalb zitiert Benn immer wieder die Worte Nietzsches:

"[...] die Kunst sei die letzte metaphysische Tätigkeit, deren Europa fähig sei, die eigentliche Aufgabe des Lebens. (III, S. 553)"

Die Kunst ist für Benn die letzte "einzige Wohn-und Werkstätte" des Geistes. Nur in der Kunst äußert sich die "der Umbildung der Materie u. Vernichtung des

Lebens zustrebende, gänzlich reale, äußerst potente geistige (reine Zahl, reiner Ausdruck, reine Staffelmacht) Macht. [22]”

Zwar behauptet Bann, daß er als Anti-Synthetiker “Doppelleben” des Geistes und des Lebens lebt und “Gesamtschau, Totalitätsbetreuung, Lebenseinheit, Harmonie” ablehnt (II, S. 451), aber, so müssen wir jetzt sagen, nur in Trauer um die verlorene Einheit. Er hat immer die Sehnsucht nach der Totalität, der Einheit. Der Geist, der als der Endzweck der Welt sich dem Leben gegenüberstellt, strebt trotz der abgründigen Aufspaltung immer danach, das Leben aufzuheben.

“[...] es gibt keine Verwirklichung des Geistes im Leben, es sind zwei Kreise, zwei Ausdrucksformen, erst hinter beiden steht, weit hinter ihnen die sammelnde, strömende ordnende einigende Kraft. [23]”

Weit hinter der Aufspaltung von Geist und Leben steht, nach Bann, “die sammelnde, strömende ordnende einigende Kraft”, wie, auch bei Nietzsche, der fortdauernde Zwiespalt vom Dionysischen und dem Apollinischen eigentlich nur der Ausfluß einer dionysischen Urlust war.

Ist Bann wirklich Anti-Synthetiker? Glaubt er nicht, trotz seiner dualistischen Haltung, vielmehr, daß einst das Leben an sich endet und der Geist synthetisch sich verwirklicht, daß das “Zeitalter des Geistes”, das er einmal vom Dritten Reich erwartete, kommen wird?

Er beschreibt, was Nietzsche im letzten Augenblick apokalyptisch gesehen hätte:

“[...] *dieser* Blick sah, dass das Leben an sich vor dem Ende stand, [...] dass der Stoff der Welt nicht aus Leben war, sondern aus absolutem Geist. [24]”

Die Welt aus absolutem Geist, wo es keinen Zufall gibt, wo alles notwendig, alles Form und Zucht ist, solche Welt mittels der Kunst zu schaffen, darin sieht Bann die einzige Möglichkeit, den tiefen Nihilismus nach der Katastrophe des zweiten Weltkriegs zu überwinden, weil—nach Hegel—nur der Geist, nicht das Leben, den Tod (auch Auschwitz?) erträgt und in ihm sich erhält [25].

Anmerkungen

Als Textgrundlage benutze ich: Benn, Gottfried, *Gesammelte Werke* in der Fassung der Erstdrucke, Vier Bände. Hrsg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt am Main 1982(Bd. I), 1984(Bd. II), 1989(Bd. III), 1990(Bd. IV) und zeige gleich nach dem Zitat die Bandnummer und die Seite.

1 Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1967-1977, München 1980, Bd.1, S. 31.

2 ebd. S. 108.

3 ebd. S. 104, S. 151.

4 ebd. S. 128, S. 154.

5 ebd. S. 147.

6 ebd. S.152-153.

7 ebd. S.153.

8 1920 schrieb Benn "synthetisch", das nach dem Krieg bei der neuen Veröffentlichung von "Frühe Prosa und Reden", Wiesbaden 1950, durch "hyperämisch" ersetzt wurde. Auf diesen Wechsel möchte ich im Kapitel IV eingehen.

9 *Die Geburt der Tragödie*, S.146.

10 *Das Heide- und Moorgebiet der niederländischen Provinz Drent*, das van Gogh 1883 malte.

11 *Die Geburt der Tragödie*, S. 45.

12 Die "Hyperämie" bedeutet "vermehrte Blutfülle in einem begrenzten Körperbezirk" (Duden, Fremdwörterbuch). Dann kann das Wort "hyperämisch" hier der innerlich vermehrte, aber verdrängte Drang zum Ausbruch

beziehungsweise zur Synthese andeuten.

13 Aber er blieb Anti-Dialektiker, weil für ihn die Dialektik die kommunistische, materialistische Denkweise bedeutete.

14 Siehe das Kapitel II.

15 Ecce homo. In: S.W., München 1988, Bd.6, S. 310.

16 an F. W. Oelze, 15. 11. 1937. In: Gottfried Benn, Briefe an F.W. Oelze 1932-1945. Hrsg. von Harald Steinhausen und Jürgen Schröder, Frankfurt am Main 1979, S. 175.

17 ebd., 28. 2. 1938, S. 183.

18 Friedrich, Hugo, Die Struktur der modernen Lyrik, Reinbek bei Hamburg 1985, Erweiterte Neuauflage 1992, S.90. Hugo Friedrich, der mit der von Kurt Pinthus veröffentlichten Anthologie "Menschendämmerung" seine Beobachtungen moderner Lyrik begann, steht offensichtlich unter dem starken Einfluß von Benns Poetik.

19 ebd. S. 185

20 G. W. F. Hegel, Die Vernunft in der Geschichte. Hrsg. von G.Lasson, Hamburg 1955, S. 29.

21 ebd.

22 an F. W. Oelze, 28. 2. 1938, S. 184.

23 ebd., 26. 2. 1938, S. 182.

24 ebd., S. 181.

25 "Nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und vor der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes. (Hegel, Vorrede der Phänomenologie des Geistes. Hrsg. von Johannes Hoffmeister, Hamburg 1952, S. 29.)" Dieses "wahrhaft abendländische Wort, das, vor hundert Jahren ausgesprochen, die ganzen Komplikationen unseres Schicksals in dieser Jahrhundertmitte schon umschließt" (III, S. 535), zitiert Benn am Ende von "Probleme der Lyrik" (1951).