

Benns Gedichte - »Schlager von Klasse«

Warum Gedichte, zuzeiten, immer noch ankommen?

Hugo Friedrich, Freiburgs großer Romanist, schrieb 1956, im Todesjahr Gottfried Benns, über *Moderne Lyrik*: »Man mag sie lieben oder sich von ihr verabschieden. Aber es muß eine erkennende Liebe oder ein erkennender Abschied sein.«¹ Diese zwei Sätze haben literaturwissenschaftliche Epoche gemacht, auch wenn Friedrich selber, wie es heißt, die erkennende Liebe zu Gottfried Benn einzig seinem damaligen Assistenten zu danken gehabt hätte. Ein erkennender Abschied besteht also zuallererst darin, moderne Lyrik und moderne Philologie nicht mehr in jedem Fall zu verwechseln. Was vielleicht umgekehrt der Liebe eine Gelegenheit gibt, ihr Ziel, weitab von Vorlesungen oder Büchern, im Rauschen der Nachrichtenkanäle zu erkennen.

Selbstredend war an jener Verwechslung auch die Lyrik nicht unschuldig. Wer in diesem Jahrhundert schreibt schon Gedichte, ohne nicht ein paar Semester moderne Philologie belegt zu haben. Selbst Fachärzte für Haut- und Geschlechtskrankheiten, sobald nur eine Vortragseinladung der Alma mater ihren seit Aristoteles so genannten Lebensabend versüßte, überkamen wieder Erinnerungen an Poetikkollegs und Minnesangseminare – damals, als sie »im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts« noch »Philologie studierten«.² Also waren sie auch für akademische Hörererwartungen präpariert, im Fall Benn durch einen Briefwechsel mit Ernst Robert Curtius, dem die Selbstinterpretation eines modernen Lyrikers fast alle Stichwörter verdankte. Am 21. August 1951 referierte Benn, wie um diese Stichwörter von Kollege zu Kollege, von Curtius zu

1 Hugo Friedrich, 1956, *Die Struktur der modernen Lyrik*. Reinbek, S. 154.

2 I 531. Hier und in den folgenden Fußnoten verweisen römische und arabische Ziffern auf Band und Seite von: Gottfried Benn, 1959 – 1961, *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Hrsg. Dieter Welshoff, Wiesbaden.

Friedrich zu übertragen, in seiner ehemaligen Universität Marburg über *Probleme der Lyrik*.

Ein Schreiben, das zum Sprachrohr seiner akademischen Interpreten geworden war, konnte kaum umhin, im Begriff des »absoluten Gedichts«³ zu gipfeln. Lyrik figurierte als »schöpferische Transformation«, als »Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selbst als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden«.⁴ Was an Benn-Gedichten vorlag, erfuhr also eine universitäre und näherhin philosophische Sprachregelung, der die literaturwissenschaftliche Rezeption, zumal im Zeichen Heideggers, auch gefolgt ist, wenigstens solange die sehr deutsche Konstellation von Dichten und Denken nicht durch Sozialisationstheorien oder Psychoanalysen abgelöst wurde.

Nur können weder eine Geschichte des Seins noch eine der Psyche gewisse Textbefunde klären. Benns Vortrag begann mit einem Hinweis auf Gedichte in Sonntagszeitungen, wo sie »durch gesperrten Druck und besondere Umrahmung auffallen«⁵, und führte den behaupteten Inhaltsverfall in medienhistorischer Schlichtheit vor: Lyrisches »Ich von heute«, also Pseudonym des Vortragenden selber, hieß jemand, »der mehr aus Zeitungen lernt als aus Philosophien, der dem Journalismus näher steht als der Bibel, dem ein Schlager von Klasse mehr Jahrhundert enthält als eine Motette«.⁶ Wenn aber Zeitung und Schlager, laut Benn noch ergänzt um Fremdwörter und »Slang-Ausdrücke«, die »zwei Weltkriege in das Sprachbewußtsein hineinhämmer-ten«,⁷ den Vorrat an Strophen oder Daten abgeben, den die »schöpferische Transformation« namens Lyrik dann verarbeitet, sind Gedichte, dem Absoluten denkbar fern, relativ auf zeitgenössische Medien oder Technologien. Recht behält Heidegger, der zu Benns *Problemen der Lyrik* nur anzu-

3 I 524

4 I 500

5 I 494

6 I 518

7 I 504

merken hatte, daß »schöpferische Transformation« eher Weltraumsatelliten als Gedichte hervorbringt, eben darum aber die Bennische Poetik dem Wesen der Technik unterstellt.⁸

Diese Technik war machtvoll, ja autoreferenziell genug, aus *Problemen der Lyrik* sofort wieder Lyrik zu machen. Ein ziemlich gleichzeitiges Gedichttyposkript überführte Vortragsprosa in freie Rhythmen und ein lyrisches Ich in Lagebestimmung überhaupt. Im *Kleinen Kulturspiegel* verkündete Benn:

Ein Schlager von Rang ist mehr 1950
als fünfhundert Seiten Kulturkrise.

Im Kino, wo man Hut und Mantel mitnehmen kann,
ist mehr Feuerwasser als auf dem Kothurn
und ohne die lästige Pause.⁹

Die »fünfhundert Seiten Kulturkrise« spielen bekanntlich aufs »Lebenswerk«¹⁰ eines Philosophen an: Karl Jaspers, *Von der Wahrheit*, München 1947. Moderne Literatur kündigt den klassischen Pakt mit Philosophie, einfach weil andere Zeitgenossenschaften Vorrang erlangt haben – Filme an zweiter Stelle und Schlager von Rang, also Radioschallplatten, an erster. Während der Pakt zwischen Dichtern und Denkern auf einer allgemeinen Alphabetisierung beruhte, in die das uralte Schriftmonopol zur Goethezeit übergegangen war, setzen Gedichte von 1950 die Konkurrenz technischer Medien von vornherein voraus. 1877 und 1891 haben zwei Entwicklungen Edisons, Phonograph und Kinetoskop, das Schriftmonopol auf serielle Datenverarbeitung durchbrochen, Bewußtseinsindustrien etabliert

8 Vgl. Martin Heidegger, 1959, *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen, S. 207f.: »Eine »schöpferische Transformation« ist der Sputnik, aber er ist kein Gedicht. Gottfried Benn hat erkannt, auf seine Weise, wohin er selbst gehört. Er hat diese Erkenntnis ausgehalten. Das gibt seiner Dichtung das Gewicht.«

9 III 474

10 III 306

und der Literatur nur einen Raum offengelassen, den Remingtons nicht zufällig gleichzeitige Schreibmaschine besetzen konnte – einen Raum eher semioteknischer als schöpferischer Transformationen. Weshalb die Mechanisierung von Schrift auch zum Problem der Lyrik aufrückte. Benn konstatierte in einer Schlußbemerkung, die ihm zwar »nicht zustand«, aber der medientechnischen »Vollständigkeit halber« kaum fehlen durfte: »Ich persönlich halte das moderne Gedicht für nicht vortragsfähig [...]. Ein modernes Gedicht verlangt den Druck auf Papier und verlangt das Lesen, verlangt die schwarze Letter, es wird plastischer durch den Blick auf seine äußere Struktur.«¹¹

Benns Poetik verfährt also (mit Luhmann zu reden¹²) als Ausdifferenzierung innerhalb eines Mediensystems: Seitdem das Grammophon Klänge oder Geräusche, das Kino Bildsequenzen oder Farben speichern kann, muß Literatur auf die Fiktion sinnlicher Datenflüsse verzichten und eine neue, schreibmaschinelle Materialgerechtigkeit entwickeln. Mochten einst Romantiker von einem Lied träumen, das in allen Dingen schläft, die *Probleme der Lyrik* – übrigens im Gefolge der Freudschen *Traumdeutung* – wissen es besser: »Farben und Klänge gibt es in der Natur, Worte nicht.«¹³ Gedichtworte kommen vielmehr als »ganz was Trocken« aus den »leeren, hohlen Röhren«, in deren Bild ein »stummer« und »schon vor« seiner »Schreibmaschine zitternder« Benn die Tasten beschreibt.¹⁴ So direkt hat Remington (nach der Einsicht McLuhans¹⁵) Schriftstellerpraxis und Druckerpresse verschaltet. Während der Icherzähler von *Weinhaus Wolf* nur darum nicht, wie erträumt,

11 I 529

12 Vgl. Niklas Luhmann, 1985, *Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie*. In: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Hrsg. Hans-Ulrich Gumbrecht, Ulla Link-Heer, Frankfurt/M., S. 19 – 21.

13 I 510

14 II 270

15 Vgl. Marshall McLuhan, 1964/1968, *Die magischen Kanäle. »Understanding Media«*. Düsseldorf-Wien, S. 283.

Schriftsteller wurde, weil man dazu »vor allem seine eigene Handschrift lesen können muß«¹⁶, war Dr. med. Benn, obwohl mit derselben *déformation professionnelle* geschlagen,¹⁷ über goethezeitliche Handschrift und Relektürepflicht immer schon hinaus. 1916 in der Weltkriegsetappe veranlaßte er, um seinem Verleger Typoskripte liefern zu können, abendliche Mißbräuche von Heeres-Dienstgegenständen,¹⁸ 1936 verließ er gleichzeitig zwei Freundinnen einer Offizierswitwentochter zuliebe, die trotz oder dank ihrer beklagten Unbildung »200 Silben« pro Minute tippen konnte. Weshalb sie als Ehefrau mit der (von Eckermännern zu Sekretärinnen gewanderten) Aufgabe debütierte, ausgerechnet den Handschreiber von *Weinhaus Wolf* auf Maschinenschriftstandards zu bringen.¹⁹

Diese Unbildung übrigens war eine Rückkopplungsschleife von Arbeits- und Freizeitmedien. »Im Grunde«, schrieb Benn über seine künftige Frau und Sekretärin bis zum Weltkriegswinter 1944/45, »ist nichts drin als ihr Be-

16 II 134

17 »Eine schwierige Handschrift, die ich selber nicht lesen kann«, bescheinigt sich Benn *Unter dem Mikroskop* (IV 173).

18 Vgl. Gottfried Benn, Brief an Kurt Wolff, 22. 4. 1916. In: Gottfried Benn, 1969, *Den Traum alleine tragen. Neue Texte, Briefe, Dokumente*. Hrsg. Paul Raabe, Max Niedermayer, München, S. 27: »P. S. Was die Form angeht, ist es hier [in Brüssel] unmöglich, besser getippt zu kriegen. Alle Schreibmaschinen sind Dienstgegenstände, nur abends gelegentlich benutzbar.«

19 Vgl. Benn, Brief an Friedrich Wilhelm Oelze, 17. 5. 1938. In: Gottfried Benn, 1977–1979, *Briefe an F. W. Oelze*. Hrsg. Harald Steinhagen, Jürgen Schröder, Wiesbaden-München, Bd. I, S. 192: »Ich werde mir daher erlauben, Ihnen in den nächsten Tagen meine letzte grössere Arbeit, nämlich ›Das Weinhaus Wolf‹, in dem einzig vorhandenen Schreibmaschinenexemplar zu übersenden. Eigentlich ist es nur eine Zusammenstellung unserer Briefe, an der Sie ebenso beteiligt sind wie ich. Meine Frau hatte die grosse Freundlichkeit, die Abschrift herzustellen und schenkt sie Ihnen als Eintrittsgeschenk in unsere, Ihre und meine, Freundschaftsverbinding. Bitte danken Sie ihr.«

und der Literatur nur einen Raum offengelassen, den Remingtons nicht zufällig gleichzeitige Schreibmaschine besetzen konnte – einen Raum eher semiotischer als schöpferischer Transformationen. Weshalb die Mechanisierung von Schrift auch zum Problem der Lyrik aufrückte. Benn konstatierte in einer Schlußbemerkung, die ihm zwar »nicht zustand«, aber der medientechnischen »Vollständigkeit halber« kaum fehlen durfte: »Ich persönlich halte das moderne Gedicht für nicht vortragsfähig [...]. Ein modernes Gedicht verlangt den Druck auf Papier und verlangt das Lesen, verlangt die schwarze Letter, es wird plastischer durch den Blick auf seine äußere Struktur.«¹¹

Benns Poetik verfährt also (mit Luhmann zu reden¹²) als Ausdifferenzierung innerhalb eines Mediensystems: Seitdem das Grammophon Klänge oder Geräusche, das Kino Bildsequenzen oder Farben speichern kann, muß Literatur auf die Fiktion sinnlicher Datenflüsse verzichten und eine neue, schreibmaschinelle Materialgerechtigkeit entwickeln. Mochten einst Romantiker von einem Lied träumen, das in allen Dingen schläft, die *Probleme der Lyrik* – übrigens im Gefolge der Freudschen *Traumdeutung* – wissen es besser: »Farben und Klänge gibt es in der Natur, Worte nicht.«¹³ Gedichtsworte kommen vielmehr als »ganz was Trockenes« aus den »leeren, hohlen Röhren«, in deren Bild ein »stummer« und »schon vor« seiner »Schreibmaschine zitternder« Benn die Tasten beschreibt.¹⁴ So direkt hat Remington (nach der Einsicht McLuhans¹⁵) Schriftstellerpraxis und Druckerpresse verschaltet. Während der Icherzähler von *Weinhaus Wolf* nur darum nicht, wie erträumt,

11 I 529

12 Vgl. Niklas Luhmann, 1985, *Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie*. In: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Hrsg. Hans-Ulrich Gumbrecht, Ulla Link-Heer, Frankfurt/M., S. 19 – 21.

13 I 510

14 II 270

15 Vgl. Marshall McLuhan, 1964/1968, *Die magischen Kanäle*. »*Understanding Media*«. Düsseldorf-Wien, S. 283.

Schriftsteller wurde, weil man dazu »vor allem seine eigene Handschrift lesen können muß«¹⁶, war Dr. med. Benn, obwohl mit derselben déformation professionelle geschlagen,¹⁷ über goethezeitliche Handschrift und Relektürepflicht immer schon hinaus. 1916 in der Weltkriegsetappe veranlaßte er, um seinem Verleger Typoskripte liefern zu können, abendliche Mißbräuche von Heeres-Dienstgegenständen,¹⁸ 1936 verließ er gleichzeitig zwei Freundinnen einer Offizierswitwentochter zuliebe, die trotz oder dank ihrer beklagten Unbildung »200 Silben« pro Minute tippen konnte. Weshalb sie als Ehefrau mit der (von Eckermännern zu Sekretärinnen gewanderten) Aufgabe debütierte, ausgerechnet den Handschreiber von *Weinhaus Wolf* auf Maschinenschriftstandards zu bringen.¹⁹

Diese Unbildung übrigens war eine Rückkopplungsschleife von Arbeits- und Freizeitmedien. »Im Grunde«, schrieb Benn über seine künftige Frau und Sekretärin bis zum Weltkriegswinter 1944/45, »ist nichts drin als ihr Be-

16 II 134

17 »Eine schwierige Handschrift, die ich selber nicht lesen kann«, bescheinigt sich Benn *Unter dem Mikroskop* (IV 173).

18 Vgl. Gottfried Benn, Brief an Kurt Wolff, 22. 4. 1916. In: Gottfried Benn, 1969, *Den Traum alleine tragen. Neue Texte, Briefe, Dokumente*. Hrsg. Paul Raabe, Max Niedermayer, München, S. 27: »P. S. Was die Form angeht, ist es hier [in Brüssel] unmöglich, besser getippt zu kriegen. Alle Schreibmaschinen sind Dienstgegenstände, nur abends gelegentlich benutzbar.«

19 Vgl. Benn, Brief an Friedrich Wilhelm Oelze, 17. 5. 1938. In: Gottfried Benn, 1977–1979, *Briefe an F. W. Oelze*. Hrsg. Harald Steinhausen, Jürgen Schröder, Wiesbaden-München, Bd. I, S. 192: »Ich werde mir daher erlauben, Ihnen in den nächsten Tagen meine letzte grössere Arbeit, nämlich ›Das Weinhaus Wolf‹, in dem einzig vorhandenen Schreibmaschinenexemplar zu übersenden. Eigentlich ist es nur eine Zusammenstellung unserer Briefe, an der Sie ebenso beteiligt sind wie ich. Meine Frau hatte die grosse Freundlichkeit, die Abschrift herzustellen und schenkt sie Ihnen als Eintrittsgeschenk in unsere, Ihre und meine, Freundschaftsverbinding. Bitte danken Sie ihr.«

ruf, dann die Mutter, dann ihre Sachen, dann Schallplatten, etwas Tanzen u. dann wieder ihr Beruf.«²⁰ Kaum anders hatten Kracauers Angestelltensoziologie und ihre romaneske Fortschreibung, Irmgard Keuns *Kunstseidenes Mädchen*, die Stenotypistin auf den Begriff gebracht. Weil ihr Schreibmaschinenalltag sämtliche Reden (nicht anders als bei Benn) in schwarze, diskrete Lettern zerlegte, blieben als abendlicher Trost nur Fluchten ins Filmbilderkontinuum oder gar, bei Keuns Romanheldin, lyrisch-tänzerische Dichterwerdungen auf der Basis von Radioschlagern.²¹ Das kunstseidene Mädchen sang mit, erfand leicht alkoholisiert neue Schlagerzeilen und tippte das Ergebnis auch noch als autobiographischen Roman. Zur technischen Wiederkehr dieser ältesten – oralen, auswendigen und physiologischen – Lyrik wurde der deutsche Zivilrundfunk (wenn man von Gründen der »Staatssicherheit« absieht²²) 1923 ja geschaffen. Das Speichermedium Schallplatte erhielt, nach McLuhans Gesetz, daß der Inhalt eines Mediums immer ein anderes Medium ist, sein adäquates Übertragungsmedium und in Angestellten, Frauen, Ungebildeten eine statistisch gestreute Adresse. Immer wenn Benn über Jazz oder Schlager im Radio schrieb, gehörten die Apparate realen oder fiktiven Frauen.

Sehr anders das Gedicht aus schwarzen Lettern. Es hat erstens keine Adresse außer der Muse²³ und das heißt philosophischen Deutern. Es ist zweitens »unbesoldete Arbeit des Geistes«, die *Summa summarum* nach Benns »numerischem Kalkül« zwischen 1913 und 1926 im Monatsdurchschnitt »vier Mark fünfzig« eingebracht hat.²⁴ Grund

20 Benn, Brief an Ellinor Büller-Klinkowström, 6. 2. 1937. In: Benn, 1969, S. 193.

21 Vgl. Irmgard Keun, 1932/1979, *Das kunstseidene Mädchen. Roman*. Düsseldorf, S. 194 f.

22 Vgl. Winfried B. Lerg, 1965/1970, *Die Entstehung des Rundfunks in Deutschland. Herkunft und Entwicklung eines publizistischen Mittels*. 2. Aufl. Berlin, S. 188.

23 I 502

24 IV 15 – 18

genug, im selben Jahr 1926, nachdem die heikle Urheberrechtsfrage an Radio-Sendungen eben geklärt war,²⁵ Benn-Gedichte erstmals in der Berliner Funkstunde auszustrahlen.²⁶ Grund genug, ab 1931 die eigene, ebenso poetische wie politische Machtergreifung vor allem (mit einem Titelwort Bronnens) als *Kampf im Aether*²⁷ zu betreiben. Von diesem Antennenrausch kam Benn erst wieder zurück, als im September 1933 eine Rundfunkübertragung seiner Gedichte ohne Angabe von Gründen abgesetzt wurde.²⁸ Auch an ihm bewahrheitete sich das kultusministerielle Wort, obsolete Schriftsteller dürften nach Belieben weiterdrucken, nur kein Sendemonopol brechen.²⁹

Diese Rahmenbedingungen definieren Benns Gedichte genauer als seine Poetologie. Auch Berufungen auf Georges Typographiekult³⁰ können nicht verdecken, daß seine eigene Lyrik mit Übertragungs- und nicht mehr mit Speichermedien konkurrierte. Unter den Einschränkungen eines reinen Medienkonsumenten beantwortete Benn, der »von Buchkunst und Buchdruck« einbekanntermaßen »nichts verstand«,³¹ die Frage seines *Prologs zu einem deutschen Dichterwettstreit*: »Wer fixt per Saldo kessen Schlager raus?«³² Hören Sie also, auch wenn lyrische Akustik unstatthaft sein soll, die sechs Strophen von *Melodien*:

25 Vgl. August Soppe, 1978, *Der Streit um das Hörspiel 1924–25. Entstehungsbedingungen eines neuen Genres*. Berlin, S. 71–73.

26 Vgl. Gerhard Hay, 1975, *Literatur und Rundfunk 1923–1933*. Hildesheim.

27 Vgl. Arnolt Bronnen, 1935 (Pseudonym: A. H. Schelle-Noetzel), *Der Kampf im Aether; oder: Die Unsichtbaren*. Berlin.

28 Vgl. Benn, Brief an Käthe v. Porada, 19. 9. 1933. In: Benn, 1969, S. 140.

29 Vgl. demnächst Klaus Theweleit, *Buch der Könige, Bd. II: Dr. Orpheus am Machtpol*.

30 Vgl. etwa die Rede auf Stefan George (I 465).

31 Benn, Brief an Marguerite Schlüter, 25. 2. 1953. In: Benn, 1969, S. 233.

32 III 407

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

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

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

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

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

Ja, Melodien – uralte Wesen,
die tragen dir Unendlichkeiten an:
Valse triste, Valse gaie, Valse Niegewesen
verfließend in den dunklen Ozean.³³

Auch dieses Gedicht, sicher nicht unter den »sechs bis acht«, die laut *Problemen der Lyrik* ihren Schreiber wesentlich überdauern,³⁴ macht doch, wie im gleichen Vortrag verkündet, die Gedichtproduktion selber zum Gedichtinhalt. Nur nicht im Sinn von George, Curtius oder auch Oel-

33 III 272

34 I 505

ze, dessen »Bremer Ästhetizismus« Benn »vor Honorationen und Olympiern bestehn« machen wollte.³⁵ Das Dichterwerden folgt viel eher dem Modell kunstseidener Schreibmaschinenmädchen, die nach einem Wort Kracauers nicht eigentlich alle »Schlager kennen«, sondern von ihnen gekannt, eingeholt und sanft erschlagen werden.³⁶ Deshalb schrumpft das Du der Selbstadresse zu einem Nichts oder Medium, das »Melodien und Lieder« – nach einem Gedicht Benns für den Boxer und Wirt seines Stammlokals – k.o. geschlagen haben.³⁷ Deshalb läuft die Melodie als Schallplatte »im Äther«, wobei Benn »beinahe davon ausgehen kann«, daß Musik, »die [ihn] tief erregt, keine erstrangige Musik im Sinne der Produktion ist«.³⁸

Soviel zur Radiokonsumelektronik als lyrischer Initialzündung. Weil aber die technische Tonspur, also Unterhaltungsmusik, seit 1927 nach parallelen Bildsequenzen, also Tonfilm, ruft, blendet die zweite Strophe auf ein Afrika über, dessen *Provoziertes Leben* genauso medial übertragen wurde: »Vor Jahren«, beginnt Benns gleichnamiger Essay, »lief in Berlin ein Film, ein Negerfilm *Hosianna*, in dem sah man Schwarze dadurch, daß sie gemeinsam sangen, in Rausch geraten.«³⁹ Klartext der ersten Strophe ist demnach Radio, Klartext der zweiten Tonfilm, woraus nach McLuhans Gesetz schon die Vermutung folgt, daß die dritte Strophe über Wegeners Kontinentaldrift das dritte und letzte Medium übertragen muß. Ein Benn-Gedicht feierte die Berliner *Staatsbibliothek*, seine Bücherquelle der zwanziger Jahre und somit aller Wegener-Schriften,

35 Benn, Brief an Oelze, 8. – 10. 5. 1950. In: Benn, 1977 – 79, Bd. II, S. 30.

36 Siegfried Kracauer, 1930/1971 – 79, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. In: *Schriften*. Hrsg. Karsten Witte, Frankfurt/M., Bd. I, S. 262.

37 III 276

38 Benn, Brief an Oelze, 5. 2. 1944. In: Benn, 1977 – 79, Bd. I, S. 352.

39 I 332

denn auch als »Satzbordell, Maremme, Fieberparadies«⁴⁰, weil »schon summarisches Überblicken, Überblättern« der Büchermassen – ganz wie im weiland Daumenkino – »manchmal einen leichten Rausch schaffte«.⁴¹

Summa summarum ist Lyrik vom Typ *Melodien* der Konsum ihrer sämtlichen Medienquellen, die sie assoziations-technisch ausschreibt, bis selbst das kalte Medium Schrift mit Schlagern von Klasse konkurrieren kann. Zeilen wie »Und nun Sibelius' Finnenlied im Äther« zitieren nachgerade das Konsumversprechen einer Radioansagerin – genau jene Stimme, die Benns Gedicht *Radio* immer dann vermißt, wenn auf allen »Sendern (Mittel-, Kurz-, Lang- und Ultrawelle«) nur »Professoren« über »die Wissenschaft als solche« sprechen. Weil dagegen lyrische Kleinbürger wie Benn »auf Surrogate angewiesen sind« – »Radio, Zeitungen, Illustrierte«⁴² –, geht die Pseudometamorphose an Unterhaltungsmusik weit hinaus über die offenkundigen Schlagerreime, Tourismusorte⁴³ und Modedefremdwörter im Gedicht *Melodien* und anderen: Benn, als würde er Sibelius und keine Druckbuchstaben ansagen, schrieb eine *Valse triste*⁴⁴. (Um von Titeln wie *Chanson*, *Bar*, *Entfernte Lieder*, *Banane*, *yes*, *Banane* zu schweigen.)

Daß ein Lyriker seine Texte (mit einer *lectio facilior*) »Songs« nennen konnte,⁴⁵ hat ihren Erfolg gemacht. Als Medium eines Mediums eines Mediums übertrugen Verse Radioplattenübertragungen. Schon beim Hinterhofzimmer der Belle-Alliance-Straße, das seinem Biographen für ein-

40 III 89

41 II 171

42 III 453

43 Über die Zusammenhänge zwischen der blitzkriegserischen, der touristischen, der lyrischen und schließlich der unterhaltungsmusikalischen Erschließung von Ländern fehlt noch immer das Standardwerk.

44 III 72

45 Vgl. Benn, Brief an Oelze, 5. 2. 1953. In: Benn, 1977–79, Bd. II, S. 165.

mal soziale Assoziationen eingibt,⁴⁶ assoziierte Benn eher mediensozial – ein »oft belauschtes Musikcafé«, das »sich in [diesen] Hof ergoß«. ⁴⁷ Die Produktionsbedingungen der Bozener Straße brachte er gar auf die technische Formel dreier Tische: Erster Tisch, im Stammlokal, um (als materialistische Bestimmung von Inspiration) »Flaschen und abends etwas Funk« zu »erleben«. ⁴⁸ Zweiter Tisch, im Sprechzimmer, um tags darauf den Radioempfang mit unleserlicher Arzthandschrift zu »kritzeln«. Dritter Tisch, ebenda, aber mit Mikroskop und Schreibmaschine, um Gekritzelt schließlich ins »Objektive« von Typoskripten zu überführen. ⁴⁹ Das Ganze lief offenkundig als Medienverbund in drei hinreichenden und notwendigen Programmschritten: erstens Kontaktierung einer Datenquelle, zweitens Akquisition von Daten über den etablierten Kanal, drittens Abspeicherung in einer Datensenke – anders, kürzer und mit einer Prosa gesagt, die die deutsche Geistesgeschichte, nach dem strategischen Versagen ihrer Radartechniker, nicht zufällig um *Radardenker* bereicherte: »Peilen, loten, horten.« ⁵⁰

Von diesem Radardenker könnte die moderne Philologie nur lernen, schon weil die (noch im Poststrukturalismus tragenden) Modelle Buch und Bibliothek heute eine Formalisierung nötig hätten. Literatur, was sie auch an Inhalten haben mag, ist zunächst einmal Datenverarbeitung: Sie empfängt und speichert, prozessiert und überträgt Information. Eine Logik wie bei Computern, die ja nicht nur (nach Worten des Radardenkers) alles »Gedankliche« oder

46 Vgl. Hans Egon Holthusen, 1986, *Gottfried Benn. Leben Werk Widerspruch 1886-1922*. Stuttgart, S. 239 – 242.

47 II 109. Vgl. wiederum Irmgard Keun kunstseidenes Mädchen und seine lapidaren Feststellungen: »Ich bin immer gegangen am Leipziger Platz und Potsdamer. Aus Kinos kommt eine Musik, das sind Platten, auf denen vererbt sich die Stimme von Menschen. Und alles singt.« (Keun, 1932/1979, S. 95.)

48 III 277

49 IV 172 f.

50 II 436

Philosophische durch Automatisierung erledigen und den unmöglichen Wunsch seiner Radioästhetik, »Buchstaben in Töne umarbeiten« zu können, schlichtweg erfüllen.⁵¹ Sondern weil die Kybernetik Daten, Adressen, Befehle in formaler Eleganz implementiert, wäre es möglich, auch und gerade in historischer Absicht, Literaturen mit Schaltungsmodellen zu beschreiben. Erst nach Gutenberg, als Bücher dank übereinstimmender Seitenzahlen eindeutige Adressen hatten, konnte das Barockdrama unterm Befehl eines Fürsten und Widmungsempfängers zwei Speicher, die historischen Daten und die rhetorischen Figuren, erschöpfend kombinieren.⁵² Erst nach der allgemeinen Alphabetisierung Mitteleuropas konnte eine Landschaft Eichendorffs, wie Alewyn zeigte, den Datenfluß einer optisch-akustischen Natur mit Wörtern so perspektivieren,⁵³ daß die adressierten Leser oder Leserinnen diese Lichter und Klänge selbst zu haben glaubten.⁵⁴ Und erst bei Benn, im Zeitalter von Film und Grammophon, schrumpfte solche Autorschaft zu dem Spottsatz, »heutige Gedichte entstünden nicht in einem weinerlichen Gemüt bei einer Sonnenuntergangsstimmung«⁵⁵. Nur schloß der Ausschluß von Anschauung – etwa in der geographischen Unmöglichkeit, gelassenen Gangs die Strecke von Palavas bis Portofino zurückzulegen – keineswegs aus, Gedichte weiterhin als Landschaft, nämlich als Medienlandschaft zu schreiben. Nachdem Gott selber mit seiner Hörspiel-*Stimme hinter dem Vorhang* verkündet hatte, daß »der Nachrichten-

51 II 265

52 Vgl. Friedrich Kittler, 1988 c, *Rhetorik der Macht und Macht der Rhetorik – Lohensteins »Agrippina«*. In: Johann Christian Gunther. Hrsg. Hans-Georg Pott, Paderborn – München – Wien – Zürich, S. 39 – 52.

53 Vgl. Richard Alewyn, 1974, *Probleme und Gestalten. Essays*. Frankfurt/M., S. 119 – 123.

54 Vgl. Friedrich Kittler, 1985/1987, *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 2. Aufl. München, S. 119 – 123.

55 I 545

austausch der heutige Kosmos der weißen Erde ist«⁵⁶, blieben auch kaum andere Optionen. »Radio«, erläuterte 1944 der *Roman des Phanotyp*, »ist der Natur weit überlegen, es ist umfassender, kann variiert werden.«⁵⁷ Und in der Tat: Variable Abstimmkondensatoren, bei aller Einschränkung durch Volksempfänger und Abhörverbote,⁵⁸ machten es ja erst möglich, von der »Wissenschaft als solcher« umzuschalten auf Schlager- oder Frauenstimmen. So ersetzten Sender als neue Fundgrube für Lyrik, Sonntagszeitung als laut Benn notwendige »Fundgrube« für Essayistik⁵⁹ die Tresore barocker Daten und Figuren oder auch den »tiefen Schacht des Ich«, aus dem Hegel einst alle Gedächtnisinhalte alphabetisierter Subjekte aufsteigen sah.⁶⁰ Nur daß die neue Topik der Massenmedien den unerhörten Preis einforderte, jeden »Ernst der Dinge« oder die Philosophenannahme zu liquidieren, daß Dinge »eingegrabene Züge, Befehlsbestimmungen, Kaperorders tragen«,⁶¹ das heißt an ihnen selber schon Adressen sind.

Mit anderen Worten: Erst das Medienzeitalter ermöglichte zugleich einen statistischen Begriff vom Reellen und einen operativen vom Symbolischen, das ja bei Lacan nur noch Markow-Kette, also Funktion über einer stochastischen Streuung war.⁶² Die schreibmaschinelle Statik der *Statischen Gedichte* setzte voraus, daß sie (wie es in einem Oelze-Brief hieß) auch »statistische Gedichte« waren.⁶³ Ei-

56 II 428

57 II 182

58 Vgl. Benn, Brief an Oelze, 3. 11. 1940. In: Benn 1977–79, Bd. I, S. 248: »Die Dänen haben auch eine gleichgeschaltete Presse, aber ihnen ist das Radiohören nicht verboten.«

59 II 427

60 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1830/1959, *Enzyklopadie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Hrsg. Friedhelm Nicolin, Otto Pöggeler, 6. Aufl. Hamburg, S. 375.

61 II 235

62 Vgl. Jacques Lacan, 1973–80, *Schriften*. Hrsg. Norbert Haas, Olten–Freiburg/Br., Bd. I, S. 46–51.

63 Vgl. Benn, Brief an Oelze, 28. 11. 1949. In: Benn, 1977–79, Bd. II, S. 269.

Philosophische durch Automatisierung erledigen und den unmöglichen Wunsch seiner Radioästhetik, »Buchstaben in Töne umarbeiten« zu können, schlichtweg erfüllen.⁵¹ Sondern weil die Kybernetik Daten, Adressen, Befehle in formaler Eleganz implementiert, wäre es möglich, auch und gerade in historischer Absicht, Literaturen mit Schaltungsmodellen zu beschreiben. Erst nach Gutenberg, als Bücher dank übereinstimmender Seitenzahlen eindeutige Adressen hatten, konnte das Barockdrama unterm Befehl eines Fürsten und Widmungsempfängers zwei Speicher, die historischen Daten und die rhetorischen Figuren, erschöpfend kombinieren.⁵² Erst nach der allgemeinen Alphabetisierung Mitteleuropas konnte eine Landschaft Eichendorffs, wie Alewyn zeigte, den Datenfluß einer optisch-akustischen Natur mit Wörtern so perspektivieren,⁵³ daß die adressierten Leser oder Leserinnen diese Lichter und Klänge selbst zu haben glaubten.⁵⁴ Und erst bei Benn, im Zeitalter von Film und Grammophon, schrumpfte solche Autorschaft zu dem Spottsatz, »heutige Gedichte entstünden nicht in einem weinerlichen Gemüt bei einer Sonnenuntergangsstimmung«⁵⁵. Nur schloß der Ausschluß von Anschauung – etwa in der geographischen Unmöglichkeit, gelassenen Gangs die Strecke von Palavas bis Portofino zurückzulegen – keineswegs aus, Gedichte weiterhin als Landschaft, nämlich als Medienlandschaft zu schreiben. Nachdem Gott selber mit seiner Hörspiel-*Stimme hinter dem Vorhang* verkündet hatte, daß »der Nachrichten-

51 II 265

52 Vgl. Friedrich Kittler, 1988 c, *Rhetorik der Macht und Macht der Rhetorik – Lohensteins »Agrippina«*. In: Johann Christian Gunther. Hrsg. Hans-Georg Pott, Paderborn – München – Wien – Zürich, S. 39 – 52.

53 Vgl. Richard Alewyn, 1974, *Probleme und Gestalten. Essays*. Frankfurt/M., S. 119 – 123.

54 Vgl. Friedrich Kittler, 1985/1987, *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 2. Aufl. München, S. 119 – 123.

55 I 545

austausch der heutige Kosmos der weißen Erde ist«⁵⁶, blieben auch kaum andere Optionen. »Radio«, erläuterte 1944 der *Roman des Phänotyp*, »ist der Natur weit überlegen, es ist umfassender, kann variiert werden.«⁵⁷ Und in der Tat: Variable Abstimmkondensatoren, bei aller Einschränkung durch Volksempfänger und Abhörverbote,⁵⁸ machten es ja erst möglich, von der »Wissenschaft als solcher« umzuschalten auf Schlager- oder Frauenstimmen. So ersetzten Sender als neue Fundgrube für Lyrik, Sonntagszeitung als laut Benn notwendige »Fundgrube« für Essayistik⁵⁹ die Tresore barocker Daten und Figuren oder auch den »tiefen Schacht des Ich«, aus dem Hegel einst alle Gedächtnisinhalte alphabetisierter Subjekte aufsteigen sah.⁶⁰ Nur daß die neue Topik der Massenmedien den unerhörten Preis einforderte, jeden »Ernst der Dinge« oder die Philosophenannahme zu liquidieren, daß Dinge »eingegrabene Züge, Befehlsbestimmungen, Kaperorders tragen«,⁶¹ das heißt an ihnen selber schon Adressen sind.

Mit anderen Worten: Erst das Medienzeitalter ermöglichte zugleich einen statistischen Begriff vom Reellen und einen operativen vom Symbolischen, das ja bei Lacan nur noch Markow-Kette, also Funktion über einer stochastischen Streuung war.⁶² Die schreibmaschinelle Statik der *Statischen Gedichte* setzte voraus, daß sie (wie es in einem Oelze-Brief hieß) auch »statistische Gedichte« waren.⁶³ Ei-

56 II 428

57 II 182

58 Vgl. Benn, Brief an Oelze, 3. 11. 1940. In: Benn 1977–79, Bd. I, S. 248: »Die Dänen haben auch eine gleichgeschaltete Presse, aber ihnen ist das Radiohören nicht verboten.«

59 II 427

60 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1830/1959, *Enzyklopadie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Hrsg. Friedhelm Nicolin, Otto Pöggeler, 6. Aufl. Hamburg, S. 375.

61 II 235

62 Vgl. Jacques Lacan, 1973–80, *Schriften*. Hrsg. Norbert Haas, Olten – Freiburg/Br., Bd. I, S. 46–51.

63 Vgl. Benn, Brief an Oelze, 28. 11. 1949. In: Benn, 1977–79, Bd. II, S. 269.

nerseits »eine große Kartei, in der alles drinsteht«⁶⁴, ohne allerdings Sachadressen und damit Semantik zu haben, andererseits eine Prozedur symbolischer Datenverarbeitung, die mit offenkundigen Shannon-Zitaten »Entropien umkehrt und in fortgesetzter Zeugung und Vermehrung des Unwahrscheinlichen und Kompliziert-Geordneten weiter das Äußerste leistet«⁶⁵. Einerseits Wehrmachtsstatistiken, Benns nicht ungeliebte Funktion beim OKW in Berlin, andererseits Information als Umkehrfunktion von Wahrscheinlichkeit oder Rauschen.

Das Rauschen im Reellen hat der frühe Benn bekanntlich durch Räusche produziert, die aber eher Versuchsanordnungen seines Psychiater-Chefs Theodor Ziehen waren. Figuren wie Rönne oder Pameelen assoziierten so lange zu abgehörten Kasinogesprächen, bis die Wörter einer Umgangssprache jede Referenz (die sogenannte Welt) und jede Adresse (den sogenannten Menschen) einbüßten, um nurmehr als sinnlose und neurophysiologische Daten zu glänzen.⁶⁶ Gesteuert aber wurde diese Literatur als Wörterproduktion, ganz wie in Ziehens Jenenser *Ideenassoziation des Kindes* von 1898, durch Befehle eines Psychiaters, der dem Probanden Pameelen mit seiner Peitsche »Weiter!« kommandierte.⁶⁷ So direkt standen expressionistische Texte, wie Benns *Prolog 1920* formulierte, »vor dem Problem der Gleichförmigkeit des psychischen Geschehens, ja vor des Frankfurter Rektors Assoziationsversuchen an seinen Schülern und der einfach stupenden Einförmigkeit von Reaktion und Qualität«⁶⁸.

Aber wahrscheinlich konnte der Rausch experimentalwissenschaftlicher Diskursproduktion kein Lebenswerk tragen. Im selben Text, der den Räuschen der Jugend ab-

64 II 430

65 I 350. Diese verbluffend exakte Formulierung von Shannons Informationsmaß dürfte Benn durch Vermittlung Max Benses zugekommen sein.

66 Vgl. Kittler, 1985/1987, S. 246 – 249.

67 II 325

68 III 396

sagte, um statt dessen einen »Tag ohne Besonderheiten« zu visieren,⁶⁹ fand die Radio- und Schallplattenakustik der Bozener Straße erste Erwähnung. Rundfunk lieferte auch unter Alltagsbedingungen, also ohne Versuchsanordnung und Assoziationstest, Wörter in stochastischer Streuung, befreit von Referenzen und Adressen (außer einer numerischen Senderkennung). Daß moderne Gedichte aus Wörtern gemacht sind, Wörter aber in der Natur nicht vorkommen, zwang zur Umstellung der Datenquelle auf Alltagsmedien.

O-Ton Benn über den Lyriker von 1954:

Er sitzt zu Hause, bescheidene vier Wände, er ist kein Kommunist, aber er will kein Geld haben, vielleicht etwas Geld, aber nicht im Wohlstand leben. Also er sitzt zu Hause, er dreht das Radio an, er greift in die Nacht, eine Stimme ist im Raum, sie bebt, sie leuchtet und sie dunkelt, dann bricht sie ab, eine Bläue ist erloschen. Aber welche Versöhnung, welche augenblickliche Versöhnung, welche Traumumarmung von Lebendigen und Toten, von Erinnerungen und Nichterinnerbarem, es schlägt ihn völlig aus dem Rahmen, es kommt aus Reichen, denen gegenüber die Sonne und die Sterne Gehbehinderte wären, es kommt von so weit her, es ist: vollendet.⁷⁰

Das klingt zunächst nach Musikkonsum oder »l'art pour l'art«, wie Benn selbst einwandte.⁷¹ Aber nicht Kunst, sondern eine Medienlandschaft, genauso analysabel wie bei Eichendorff, wird Thema. Der Beweis: daß jene gesendete Stimme nicht etwa erlöscht, weil musikalische Komposition oder lyrische Rede zu Ende wären, sondern weil es Drehkondensatoren gibt. »Ich aber«, verrät die einzige Parallelstelle bezeichnenderweise aus Benns erstem Hörspiel, »greife in die Nacht, eine Stimme ist im Raum, ich drehe das Radio weiter, sie bebt, dann bricht sie ab, eine Bläue ist

69 II 106

70 I 590f.

71 I 591

erloschen.«⁷² Der Lyriker selber produziert also stochastische Streuungen von Diskursen und einen Zeigarnik-Effekt, der Wörter als Materialitäten und Speicherbarkeiten gerade dadurch herstellt, daß sie vor einen Hintergrund technischer Abwesenheit treten.

Benns Gedicht mit dem ausdrücklichen Titel *Radio* beginnt ungefähr so: Titel. Anführungszeichen. Die Wissenschaft als solche. Ausführungszeichen. Neue Zeile. »Wenn ich derartiges am Radio höre, bin ich immer ganz erschlagen.« Der lyrische Sprechakt, mit anderen Worten, schneidet einfach eine Kultursendung ab, noch bevor der Rundfunksprecher sein Eingangsstatement zu Ende gebracht hat. In Fällen sozusagen negativer Interzeption reicht es eben hin, den Abstimmkondensator oder noch einfacher die eigene Aufmerksamkeit umzustellen. Auch Benn, der bloße Medienkonsument, experimentiert schon in Richtungen, die William Burroughs dann mit der Präzision eines Ingenieurs erforschen sollte. Sein Projekt einer *Elektronischen Revolution* basierte bekanntlich nicht mehr auf Rundfunk, sondern auf dem im Zweiten Weltkrieg entwickelten Tonbandgerät, das erstmals jedermann zum Aufnehmen, zum Schneiden und schließlich zum Rückkopeln all jener offiziellen Stimmen befähigte, die Burroughs' Cut up dann buchstäblich vernichten sollte. Demgegenüber demonstriert Benns Kunstmetaphysik von »Immer und Nie«, Präsenz und Absenz, »Valse gaie und Valse Niegewesen« nur die speicherlose Flüchtigkeit von Sendungen oder »Streifen«, die nach Auskunft seines Schumann-Gedichts immer dann entstehen, »wenn wir ans Radio greifen«.⁷³ »It's here and then it's gone«, wie Mick Jagger über Radioliebe sagte. Was unvermeidlich das Problem des Todes aufwirft.

Medien – Klaus Theweleits *Buch der Könige* zeigt es für Benn und andere Schriftsteller⁷⁴ – sind immer auch Ha-

72 II 408

73 III 462

74 Vgl. Theweleit, 1988, *Buch der Könige*, Bd. I: *Orpheus und Eurydike*. Frankfurt/M.

desfahrzeuge, die Totenreiche einer Kultur, ihre »Traumumarmungen von Lebendigen und Toten«, also jeweils koextensiv mit Übertragungstechniken. Mehr als zwei Jahrtausende lang, wie Diodor von Sizilien bemerkte, hatte nur die Schrift den Toten ein Gedächtnis unter den Lebenden gesichert. Heute aber haben all diese Geister oder Gespenster die Bücher verlassen, sie werden Radiowellen, Ekto-photographien oder, wie Roger Waters sang, »a gunner's dying voice on the intercom«.

Das heißt aber sehr konkret: Übertragungsmedien stammen aus Kriegstechnologien. Das Unverhältnis zwischen Benns praktischen Radioexperimenten und seinem allzu theoretischen Radardenken wiederholt nur den Abgrund zwischen kommerziellem Konsum und militärischer Optimierung ein und derselben Medientechnik. Deshalb macht es laut Benn keinen Unterschied, ob »die Zerstörung des« menschlichen »Raums« durch »Radiowellen« oder »durch Flugapparate« geschieht.⁷⁵ Seit dem Zweiten Weltkrieg läuft der Funkverkehr mit Flugapparaten ja über eben diese Radiowellen. Weshalb Benn schon 1940 eine denkbar genaue Vorhersage auch des Dritten Weltkriegs liefern konnte:

Das alles ist ja Vorspiel, ein Vorkrieg. Der nächste sammelt die Erdteile in eine Hand, ob die Hand weiss, gelb oder niggerbraun sein wird, wissen die Götter, aber es wird nur noch ein Zentrum geben u. die Stratobomber mit 1000 – 1500 km Geschwindigkeit pro Stunde u. einem Radius von einem halben Dutzend von Äquatoren sausen durch die eiskalten, blauen, steinernen Räume in den lautlosen Explosionen der Atomzertrümmerung. Gehn wir ein Pilsener trinken u. dann schlafen!⁷⁶

Solche Prophezeiungen, wie technisch überboten sie auch sein mögen, waren keine kritische Theorie des Krieges. Im

75 II 153

76 Vgl. Benn, Brief an Oelze, 25. 11. 1940. In: Benn, 1977 – 79, Bd. I, S. 252.

Gegenteil, Benn wußte sehr wohl, daß »der Geist durch die Schlachten« entbunden wird und daß folglich nicht mehr Denker, sondern »erlebnisreiche Experten der Raketenentwicklung und der Flammstrahlbomben« die wahren Nachbarn der Dichter sind. »Diese Verzahnung der Geschichte und der geistigen Welt«⁷⁷ trieb ihn, einmal im faschistischen 1933 und ein zweitesmal im Weltkriegsjahr 1941, in das eminente Risiko, auf Radiokanälen Befehlsgewalt über Präsenz und Absenz, Leben und Tod überhaupt auszuüben. Das zeigt schon der schlichte philologische Vergleich zwischen den zwei Fassungen eines berühmten Gedichts, das Heideggers gleichermaßen berühmter Kommentar noch nicht völlig erschöpft hat.

Im Friedensjahr 1929 schrieb Benn ein Gedicht mit dem überaus autoreferenziellen Titel *Schöpfung*.

Aus Dschungeln, krokodilverschlammten
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.⁷⁸

Das Kriegsjahr 1941 dagegen sah Benn als Oberfeldarzt, also im Rang eines Oberstleutnants, in der Berliner Bendlerstraße, also beim Oberkommando der deutschen Wehrmacht. Und postwendend erfuhr das Gedicht *Schöpfung* eine Umschrift. Die erste Strophe über Natur, Evolution und stetige Übergänge zwischen Tier und Mensch mußte spurlos verschwinden. Zu Zwecken des OKW, das ja nicht Natur-, sondern Konjunkturalwissenschaft betrieb, überdauerte nur die zweite Strophe, diese lyrische Vorweg-

77 II 190

78 III 415

nahme einer Radiostimme, deren denkbar unnatürlicher, nämlich diskreter Ein- und Ausschaltvorgang Gedächtnisse einmal mehr mit ihrem eben erst entdeckten Zeigarnik-Effekt beglückt.

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.⁷⁹

Auf den ersten Blick sind die Unterschiede zwischen den zweiten Strophen minimal. Beide Versionen definieren das eine und einzige poetische Wort, wie Benn es aus dem Johannes-Prolog bezog, als ein Spiel zwischen Präsenz und Absenz, Einschalten und Ausschalten. (Drei Jahre zuvor hatte der große Mathematiker Claude Shannon eine erste, noch nicht computerisierte Implementierung von Booles Schaltalgebra auf der Basis simpler Relais entworfen und ein in der ganzen Technikgeschichte einzigartig nutzloses Spielzeug gebaut, das nur im Ein- und Ausschalten bestand.⁸⁰) Nur daß Benn genau jene Wörter änderte, die Metaphern für das eine und einzige Wort abgegeben hatten. Flüge und Flugzeuge ersetzen den Flaum, Flammenwürfe das Fackelblau – : der klassische Fall lyrischer Aufrüstung.

Im selben Jahr schrieb Benn an einen Freund: »Sie wissen, ich zeichne: Der Chef d. Oberkommandos der Wehr-

79 III 208

80 Vgl. Friedrich-Wilhelm Hagemeyer, 1979, *Die Entstehung von Informationskonzepten in der Nachrichtentechnik. Eine Fallstudie zur Theoriebildung in der Technik in Industrie- und Kriegsfor-*schung. Diss. phil. FU Berlin, S. 489.

macht: Im Auftrage Dr. Benn.«⁸¹ Schon deshalb muß er unter den wenigen Deutschen gewesen sein, die über den Stand von Kriegsrüstung und Waffenprojekten fortlaufend Bescheid wußten. Auch seine Kriegskorrespondenz kam auf solche Daten immer wieder zurück.⁸² Es ist also machbar, die Flüge und Flammenwürfe, mit denen die zweite Version alle Naturphänomene der ersten überschreibt, nicht bloß poetisch, sondern auch waffentechnisch zu entziffern.

Was das »Wort« als »Flammenwurf« angeht, liegen die Dinge auf der Hand. In einem Nachkriegsvortrag von 1950 hieß Nietzsche, weil er die »historisch-wissenschaftliche Welt« durch eine »Expressions- oder Ausdruckswelt« abgelöst hatte, deren »Flammenwerfer und Grundlagendepotent«.⁸³ Aber schon im *Landsberger Fragment* von 1944, also unmittelbar nach dem Gedicht *Ein Wort*, hatte Benn militärtechnischen Klartext zur Lyrik nachgeschoben. Wo die Poesie einen »Flammenwurf« im »leeren Raum um Welt und Ich« beschwor, statuierte die Prosa eine »Fremdheit zwischen Ich und Erde«, die in bester Weltkriegspanzerkampftechnik »mit Flammenwerfern zum Himmel steigt«.⁸⁴

Das »Wort« als »Flug«, der Lyriker als »Experte für Flammstrahlbomben« sind dagegen rätselhafter, weil geheimer. Nur in der Bendlerstraße konnte man nicht nicht wissen, daß seit dem Herbst 1939 bei der Messerschmitt AG, aber unter strengster Abschirmung und ab 1941 sogar

81 Vgl. Benn, Brief an Oelze, 10. 4. 1940. In: Benn 1977–79, Bd. I, S. 267.

82 Über Benns brillante Informationsbeschaffung im Zweiten Weltkrieg vgl. Roman Schnur, 1980, *Im Bauche des Leviathan. Bemerkungen zum politischen Inhalt der Briefe Gottfried Benns an F. W. Oelze in der NS-Zeit*. In: *Auf dem Weg zur Menschenwürde und Gerechtigkeit. Festschrift für Hans R. Klecatsky*. Hrsg. Ludwig Adamovich, Peter Pernthaler, Wien, 2. Halbband, S. 911 bis 928.

83 I 486

84 II 181

gegen ausdrückliche Führerbefehle, die Entwicklung eines ersten Düsenjägers der Technikgeschichte angelaufen war. Seine Fluggeschwindigkeit betrug zwar nicht die von Benn prophezeiten 1500 Stundenkilometer, aber immerhin genug, um alliierten Bombergeschwadern mühelos überlegen zu sein. Trotzdem ging der Düsenjäger erst Mitte 1944, während Benn gerade seinen *Roman des Phänotyp* als Nachlaß eines Stalingrad-Gefallenen vollendete, als Bomber Me 262 A-2 oder als Jäger Me 262 B-2 in Serie – und zwar bemerkenswerterweise in denselben Geheimwerken, wo nachmals weltberühmte »Experten für Raketentechnik« auch die V2 als erste Flüssigkeitsrakete der Technikgeschichte produzierten.⁸⁵ Von Düsen oder gar Jets, wie nach dem deutsch-amerikanischen Technologietransfer von 1945, konnte dabei allerdings noch keine Rede sein: Die Wunderwaffenentwicklung lief unter dem Titel Strahlbomber, während das Unding namens Flammstrahlbombe, das Benns *Roman* in einem Atemzug mit der Rakete nannte, nur einer jener Tippfehler gewesen sein kann, wie zwei Weltkriege sie auch ins lyrische Sprachbewußtsein gehämmert oder getippt haben. Im Licht dieser Konjektur jedenfalls entsprächen die Flammstrahl- oder Stratobomber in Benns Prosa, wo sie durch eiskalte, blaue, steinerne Räume eines Dritten Weltkriegs fliegen, technisch genau den Chiffren Flug und Flammenwurf im Gedicht, das ja einen gleichermaßen leeren Raum beschwört.

Die »Verzahnung« von Raketexperten und Dichtern, von Sputnik-Vorläufern und »schöpferischer Transformation« wäre also bewiesen, um ihr düsteres Licht auf eine Poetik zu werfen. 1939 hatte das Propagandaministerium statistisch ermittelt, daß Rundfunk als neues Medium totaler Mobilmachung das sogenannte »Führungsvakuum«, also den durch Führerbefehle nicht adressierbaren Bevölkerungsanteil auf vier bis fünf Prozent gesenkt hatte.⁸⁶ Zur

85 Vgl. Karl-Heinz Ludwig, 1974/1979, *Technik und Ingenieure im Dritten Reich*. Königstein/Taunus, S. 506 – 514.

86 Vgl. Heinz Pohle, 1955, *Der Rundfunk als Instrument der Politik*.

selben Zeit planten Stäbe der US Navy ein Forschungsprojekt mit dem Ziel, Orson Welles' Hörspielsimulation eines Raketenüberfalls vom Mars in eine Radiotechnik allgemeiner Mobilmachung zu überführen. Wenn Lyrik imstande sein sollte, mit derart strategischen Übertragungsweiten zu konkurrieren, müßte sie die Sonne zum Stehen bringen und alles im Weltraum durch ihren Befehl ballen oder bannen. Genau das aber behauptet Benns Umschrift der ersten Strophe. Nicht zufällig identifiziert sie das absolute oder endgültige Wort mit einer »Chiffre«, also mit einem Begriff, der trotz all seiner romantischen Konnotationen im Zweiten Weltkrieg einen präzisen militärischen Sinn hatte. Ganz wie das Geheimpunktsystem der Wehrmacht, das Blitzkriege überhaupt erst möglich machte, in einer Verschlüsselungsschreibmaschine namens Enigma gipfelte,⁸⁷ so auch Benns Poetik. In der Absolutheit ihrer verschlüsselten Radiobefehle konnte die Übertragung von Gedichten es mit Blitzkriegen aufnehmen. Denn alle Daten, alle Adressen und alle Befehle implodierten in einem einzigen Wort.

Nur diese technologische Ekstase von 1941 erklärt, wie Benns neue und nur zu verständliche Nachkriegsbescheidenheit, fortan nurmehr mit Schlagern von Klasse zu konkurrieren, zustande gekommen ist. Sie setzte nicht einfach den Abschied von Dezionismus oder Faschismus voraus, sondern, schlichter und technischer, eine neuerliche Trennung zwischen Daten, Adressen und Befehlen. Im leeren Raum um Welt und Ich war es ja sofort wieder dunkel geworden.

Das Frühwerk hatte seine Daten bei Alltagsgesprächen geholt, die Adressen bei einem assoziierenden Gehirn und die Befehle bei einem »Herrn Doktor«⁸⁸, der mit seiner Peitsche Wörter oder Texte buchstäblich hervorrief. Die Radio-

Zur Geschichte des deutschen Rundfunks von 1923/1938. Hamburg, S. 339.

87 Vgl. Andrew Hodges, 1983, *Alan Turing: the enigma*. New York.

88 II 324

lyrik übertrug eine Miniatur dieser Befehlsfunktion auf einen Konsumenten, der Sendungen anstellen und wieder abstellen konnte. Benns zweites und letztes Hörspiel dagegen tritt alle Macht an einen Gott ab, der frei nach Joseph Conrad als *Stimme hinter dem Vorhang* auftritt und folglich über zwei Glocken verfügt. »Die hellere heißt: schneller, nicht so viel Details, die sonore: etwas langsamer, mehr Vertiefung.«⁸⁹ Denn weil Gott von der Bühne verschwunden ist, also wiederum nur »im Dunkeln tun [kann], was« er kann,⁹⁰ bleibt ihm einzig der akustische Kanal, um seinen Versuchspersonen vor dem Vorhang ein Accelerando oder Ritardando ihrer endlosen Assoziationen zu befehlen. Nicht anders wollte Ziehen 1898 zur experimentally-psychologischen »Feststellung des Vorstellungsablaufs und seiner Geschwindigkeit unter besonderen Bedingungen (Ermüdung u.s.f.)« gelangen,⁹¹ was auch die Peitschendrohung bei jeder Ermüdung Pameelens erklärt. Aber wo Benns erster Chef psychophysische Labors und Jenaer Schulklassenzimmer benutzte, hat Benns letzter Gott ein technisches Medium. *Die Stimme hinter dem Vorhang* ist ein Hörspiel im Quadrat – ein Hörspiel, das seine Trennung von Befehlen und Daten, Regieraum und Senderraum noch einmal als solche sendet. In einer reinen Hörwelt, wie Nietzsche als Philosoph der Medien sie beschrieb⁹² und Richard Hughes im ersten Radiohörspiel durch Bergwerkskatastrophendunkel auch implementierte, in einer reinen Hörwelt muß selbst der optische Kanal zwischen Regie- und Senderraum durch Glocken ersetzt werden, um wieder sendbar zu sein. Nur daß der Hörspielautor Benn, statt Regie oder Befehl über seine Worte zu beanspruchen, bescheiden wie all seine Doppelgänger vor

89 II 412

90 II 440

91 Theodor Ziehen, 1898–1900, *Die Ideenassoziation des Kindes. 2 Abhandlungen*. Berlin, Bd. I, S. 6.

92 Vgl. Friedrich Nietzsche, 1876, *Richard Wagner in Bayreuth*. In: Nietzsche, 1967–93, Bd. IV 1, S. 28 f.

dem Vorhang bleibt: ein Subjekt oder Untertan des Mediums.⁹³

Als Radiokonsument jedenfalls hatte er das Machbare erreicht. Andere am Regiepult sendeten seine Essays, Hörspiele, Gedichte, ja sogar Plattenaufnahmen einer Lyrikerstimme, die es laut *Problemen der Lyrik* gar nicht hätte geben dürfen. Eine Rückkopplungsschleife zwischen Output und Input war geschlossen, zumal wenn die Stimmen vor dem Vorhang eine Gedichtherstellung aus Schlagern oder Sonntagszeitungsnotizen auch noch radioöffentlich vorführten.⁹⁴ Selbst der Traum des Gedichts *Radio*, diese Hörerwuschpost nach Frauenstimmen statt Wissenschaft, ging dabei in Erfüllung (wenn anders Hörerwuschpost nicht schon seit 1923 ein Traum der Postministerien war⁹⁵). Summa summarum schließlich konnte Benn, der von »Spezialisten, zum Beispiel von Hörspieldichtern« wußte, »daß sie von einem Hörspiel von einer Stunde Dauer ein Jahr leben und sich sogar Straßenfahrzeuge mit Motorantrieb und Eigenheim beschaffen«,⁹⁶ das Problem von *Summa summarum* lösen: Hatten einst »die Nazis doch alles besetzt, wo es zu verdienen gab u. mich aus Rundfunk

93 Diese Identifikation mit den Hörspielfiguren bringt es soweit, daß Benn, nicht anders als sein »Beispiel I«, immer wieder nach »Neukölln« in »eine Bar mit Tischtelefon und Saalpost« »strebte«, wo dann er und seine »Frau, eine famose Person« (II 442), sich sofort trennten, um als Subjekte des Tischtelephons Damen- bzw. Herrenbekanntschaften zu machen (Mitteilung von Fritz Werner/Freiburg).

94 II 432 f. und 439

95 Schon das Plakat, mit dem die Radio-Stunde AG (Berlin) am 29. Oktober 1923 die »Vortragsfolge für ein Eröffnungskonzert« des deutschen Rundfunks überhaupt ankündigte, schloß mit der Zeile »Mitteilungen der Mithörer über Urteile usw. an Voxhaus, Berlin W 9, werden erbeten« (zitiert Lerg, 1965/1970, S. 213).

96 IV 354

usw. gestrichen«⁹⁷, so erwarben Sender der Adenauerzeit Benn-Manuskripte »für die höchste Summe, die je für ½ Stunde Literatur gezahlt wurde. Also in *der* Richtung wäre es ein Erfolg.«⁹⁸

Einen Tag nach seinem siebzigsten Geburtstag gab der Radiolyriker, der Fernsehen nur ein einzigesmal, im Hörspiel-Gedicht über den Tod eines amerikanischen Zeitungsmoguls, erwähnt hatte,⁹⁹ dem Sender Freies Berlin sein erstes TV-Interview. Zwei Monate später war er tot.

»Die Himmel wechseln ihre Sterne – geh!«¹⁰⁰

Die Medien wechseln ihre Sterne – geh!

97 Vgl. Benn, Brief an Oelze, 21. 6. 1941. In: Benn, 1977–79, Bd. I, S. 276.

98 Vgl. Benn, Brief an Oelze, 6. 8. 1950. In: Benn, 1977–79, Bd. II, S. 55.

99 II 433

100 III 344

Friedrich Kittler

Draculas Vermächtnis

Technische Schriften

RECLAM VERLAG LEIPZIG

ISBN 3-379-01476-1

© Reclam Verlag Leipzig 1993 (für diese Ausgabe)
Quellen- und Rechtsnachweis am Schluß des Bandes

Reclam-Bibliothek Band 1476

1. Auflage, 1993

Reihengestaltung: Hans Peter Willberg

Umschlaggestaltung: Friederike Pondelik unter Verwendung
der Computergrafik »Tanz der Silikone« von Werner Drescher

Printed in Germany

Satz: Schroth Fotosatz GmbH Limbach-Oberfrohna

Druck und Binden: Offizin Andersen Nexö Leipzig GmbH

Gesetzt aus Meridien

Inhalt

Vorwort	8
I	
Draculas Vermachtnis	11
Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine	58
II	
Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgängergeschichte	81
Benns Gedichte – »Schlager von Klasse«	105
Der Gott der Ohren	130
III	
Vom Take Off der Operatoren	149
Signal-Rausch-Abstand	161
Real Time Analysis, Time Axis Manipulation	182
Protected Mode	208
Es gibt keine Software	225
Literaturverzeichnis	243
Quellen- und Rechtsnachweis	258