RECHERCHES GERMANIQUES

Recherches germaniques

HS 14 | 2019
Lectures de textes poétiques de la Frühe Moderne 1890-1930

Gottfried Benn: *Untergrundbahn* (1917)

Eine Interpretation

Gottfried Benn : Untergrundbahn *(1917). Une interprétation*

Gottfried Benn: Untergrundbahn *(1917). An Interpretation*

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/rg/1397
DOI : 10.4000/rg.1397
ISSN : 2649-860X

Éditeur
Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée
Date de publication : 11 juillet 2019
Pagination : 143-162
ISBN : 979-10-344-0051-5
ISSN : 0399-1989

Référence électronique
„Gottfried Benn: *Untergrundbahn* (1917)“, *Recherches germaniques* [Online], HS 14 | 2019, Online erschienen am: 11 Juli 2019, abgerufen am 08 Januar 2026. URL: http://journals.openedition.org/rg/1397 ; DOI: https://doi.org/10.4000/rg.1397

The text only may be used under licence CC BY-NC-SA 4.0. All other elements (illustrations, imported files) may be subject to specific use terms.

Gottfried Benn: *Untergrundbahn* (1917)
Eine Interpretation

Michael Titzmann

Die Frühe bzw. Klassische Moderne (1890-1933) war (nicht nur, aber auch) im deutschen Sprachgebiet eine literarisch besonders bemerkenswerte Epoche mit vielen herausragenden Autoren bzw. Texten, so in der Erzähllliteratur z.B. Werke von Heinrich und Thomas Mann, Schnitzler, Stefan Zweig, Döblin, Wassermann, Feuchtwanger, Kafka, Musil und Broch usw., im Drama z.B. Texte von Hauptmann, Schnitzler, Hofmannsthal, Wedekind, Georg Kaiser, Sternheim, Horváth, Brecht usw., in der Lyrik z.B. Rilke, George, Hofmannsthal, Lasker-Schüler, Heym, Benn, Trakl, Stramm, Brecht. Die drei Erstgenannten unter den Lyrikern gehören der älteren Generation an, der auch Lasker-Schüler altersmäßig, nicht aber strukturell zuzurechnen wäre; die Dichtung der sogenannten Expressionisten, also Heym, Benn, Trakl, Stramm und viele andere mehr, setzt in der ersten Hälfte des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts ein[1]. Der Expressionismus endet dann – am besten sichtbar an seiner dramatischen Produktion, für die sich leichter als für die doch sehr heterogene Lyrik gemeinsame Strukturen rekonstruieren lassen[2] – in den frühen 1920ern. 1919 gibt Kurt Pinthus eine erste Anthologie expressionistischer Lyrik, *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*, heraus, die er 1959, ergänzt um biographische und bibliographische Daten, wiederum beim Rowohlt Verlag, erneut ediert hat. Denn die Werke und Autoren dieser – und nicht nur dieser – Richtung gehörten zu den Opfern des Nazi-Reichs, das sie ausschloss und verfolgte.

In dieser Hinsicht ist nun freilich der Autor, um den es hier geht, Gottfried Benn (1886-1956), eine, wenn auch nur kurzfristig (1933-1934), sehr zweideutige Gestalt, was, scheint mir, wenigstens kurz gestreift werden muss.

1 Erste Gedichtbände einiger Expressionisten: Hasenclever 1910; Heym, Becher, Werfel 1911; Benn 1912; Trakl 1913; Stramm 1915; Lasker-Schülers erste Gedichtpublikation war hingegen 1902. Daten nach Kurt Pinthus (Hg.): *Menschheitsdämmerung*. Reinbek 1959.

2 Vgl. z.B. Michael Titzmann: „Das Drama des ‚Expressionismus' im Kontext der ‚Frühen Moderne' und die Funktion dargestellter Delinquenz" [1999]. In: Ders.: *Realismus und Frühe Moderne. Interpretationen und Systematisierungsversuche*. Hrsg. von Lutz Hagestedt. München 2009, S. 398-471.

Benns lyrisches Œuvre lässt weder bis 1933 noch danach Sympathie für das Nazi-System erkennen, eben so wenig allerdings für die politische Linke. Sein erster kleiner Gedichtzyklus, *Morgue und andere Gedichte*[3] (1912), dürfte der bis dahin radikalste Angriff der damals jungen Autoren auf die tradierte Anthropologie und eine ebenso radikale Abweichung von dem, was man sich bis dahin unter ‚Lyrik' vorstellte, gewesen sein: schockierend nicht nur für ein konservatives Bürgertum, sondern auch für potentielle Nazis. Was bis dahin als ‚Wesen' des ‚Menschen' verstanden wurde, betonte mehr oder weniger idealistisch intellektuelle und emotionale Werte, die dem ‚Menschen' zugeschrieben wurden; beim frühen Benn wird der ‚Mensch' hingegen entindividualisiert und auf meist hässliche Körperlichkeit und auf Sexualität, Krankheit und Tod reduziert. Als Kostprobe mögen einige Zeilen aus dem Gedicht *Der Arzt I-III* von 1917 dienen:

> Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch (B I, S. 88)
>
> Was kläfft ihr denn?
> Ihr sprecht von Seele – Was ist eure Seele?
> Verkackt die Greisin Nacht für Nacht ihr Bett –
> Schmiert sich der Greis die mürben Schenkel zu […] (B I, S. 88).
>
> Mit Pickeln in der Haut und faulen Zähnen
> Paart sich das in ein Bett und drängt zusammen […]
> Und fühlt sich Gott bei Göttin […] (B I, S. 89)
>
> Das Allgemeine wird gestreift. Gott
> Als Käseglocke auf die Scham gestülpt – :
> Der gute Hirte – !! – – Allgemeingefühl! – :
> Und abends springt der Bock die Zibbe an. (B I, S. 89)

Auch der Konsum von Drogen wird besungen: *O Nacht* (1916) oder *Cocain* (1917).

1933 liefert Benn in *Der neue Staat und die Intellektuellen* (B III) jedenfalls eine Sympathieerklärung für die neue Regierung ab; angeblich hat er aber keine programmatischen Erklärungen der NS-Horde zur Kenntnis genommen. Im Nachkriegstext *Doppelleben II* (1949, B II) ist er selbst kaum imstande, seine damalige Entscheidung überzeugend zu motivieren[4]. Auf die öffentlichen Vorhaltungen (des Emigranten) Klaus Mann reagiert er eher unwirsch in

3 Benns Werke werden zitiert nach der vierbändigen, von Bruno Hillebrand herausgegebenen Ausgabe in der Fassung der Erstdrucke: *Gedichte*. Frankfurt am Main 1982 [im Folgenden als B I zitiert]; *Prosa und Autobiographisches*. Frankfurt am Main 1984 [B II]; *Essays und Reden*. Frankfurt 1989 am Main [B III]; *Szenen und Schriften*. Frankfurt am Main 1990 [B IV].

4 Vielleicht handelte es sich ja um die im deutschen Bürgertum vielfältig belegte Aversion gegen die Weimarer Republik und zugleich gegen die in linken Milieus damals beliebte Forderung einer ‚littérature engagée'.

Antwort an die literarischen Emigranten (1933, B II). Mehr als naiv publiziert er im selben Jahr *Bekenntnis zum Expressionismus* (B III), der nun wirklich nicht zu den Nazi-Präferenzen gehörte, wie ebenfalls schon 1933 der *poeta minor* und Nazi-Fan Börries von Münchhausen in einer polemischen Publikation klarstellte, die zwei Autorenkataloge enthält: eine Negativliste, in der die Expressionisten, darunter natürlich Benn, versammelt sind, und eine Positivliste, auf der sich praktisch nur – konservativ-bürgerliche ebenso wie rechtsradikale – Autoren finden, die kein heutiger Literaturinteressierter freiwillig läse – es sei denn, er ist ein armer Literatur- und Mentalitätshistoriker. 1934 scheint Benn begriffen zu haben, dass er ein Terror-Regime unterstützte; in einem Brief an Oelze schreibt er den Anführern „die Fresse von Caesaren und das Gehirn von Troglodyten" zu[5]. In der Hoffnung auf relative Sicherheit in der Armee lässt Benn sich als Militärarzt reaktivieren. 1936 reitet dann das SS-Organ *Das schwarze Korps* eine heftige Attacke gegen Benn, die von der NS-Zeitung *Der Völkische Beobachter* übernommen wird. Die Armee akzeptiert Benn weiterhin; freilich muss er ehrenwörtlich versichern, dass er nicht „schwul" sei. Benn selbst schreibt in dieser Zeit Texte, die ihn bei Bekanntwerden das Leben gekostet hätten: Neben *Weinhaus Wolf* (1936), *Kunst und Drittes Reich* (1941) sei nur *Zum Thema Geschichte* (1942) erwähnt, wo thematisiert wird, dass jüdische Kinder auf Lastwägen geworfen und abtransportiert, Juden ermordet und ausgeraubt werden (B III, S. 357f.). Obwohl Benns lyrisches Werk sonst, zumindest an der Oberfläche, ausgesprochen unpolitisch ist, gibt es doch in dieser Phase zwei dezidiert antinazistische Gedichte: *General* (1938, B I, S. 285), das vorwegnehmend schon die kommenden militärischen Praktiken der Nazi-Kriege thematisiert, und *Monolog* (1941, B I, S. 295), das eine tiefe Aversion – Verachtung und Hass – gegen die Nazis artikuliert. Im Gegensatz zu vielen Deutschen, auch Literaten, die während des Dritten Reichs in der „inneren Emigration" gewesen sein wollten, kann Benn in Prosa wie Lyrik Texte nachweisen, die seinen Abscheu vor den Nazis belegen.

In der Nachkriegszeit machte man in konservativen deutschen Milieus bekanntlich auf „Restauration": und zwar eine solche eines – möglichst gar noch „christlichen" – „Abendlands". Benn, der in der Nachkriegszeit noch eine Phase nationaler und internationaler Berühmtheit erreichte, spielte auch dabei nicht mit. Ihm zufolge sind Restaurationen unmöglich (so z.B. in *Der Radardenker*, 1949, B II, S. 243); den Versuchen, ihn fürs „Christentum" anzuwerben, entzieht er sich höflich, aber bestimmt, mit Erstaunen konstatierend, dass so heterogene Autoren wir Alfred Döblin und Ernst Jünger plötzlich „bekehrt" sind; was er

5 In diese Formulierung scheint er sich dann selbst verliebt zu haben: sie kehrt wieder in dem Prosatext *Weinhaus Wolf* (1936, B II, S. 138) und im Essay *Kunst und Drittes Reich* (1942, B III, S. 348).

zum „Abendland“ zu sagen hat, bringt er im Gedicht *Radio* 1953 (B I, S. 435f.) auf die schöne Formel:

> eigentlich ist alles im männlichen Sitzen produziert,
> was das Abendland sein Höheres nennt –
> ich aber bin, wie gesagt für Seitensprünge! (ebd. S. 435)

Bevor ich mich nun einem Gedicht aus Benns expressionistischer Phase zuwende, sei daran erinnert, dass den lyrischen Innovationen der Frühen Moderne solche ersten Ranges in Frankreich im 19. Jahrhundert vorangehen (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé: daneben Aloysis Bertrand, Lautréamont usw.), weitere im frühen 20 Jahrhundert parallel stattfinden (Apollinaire, Valéry, usw.). Benn seinerseits hat nun in seinem gesamten Leben immer wieder die bedeutende kulturelle Rolle Frankreichs betont. Aber auf solche Beziehungen kann ich hier aus Umfangsgründen nicht eingehen. Nun also zum Text:

Gottfried Benn: *Untergrundbahn*

Die weichen Schauer. Blütenfrühe. Wie
Aus warmen Fellen kommt es aus den Wäldern.
Ein Rot schwärmt auf. Das große Blut steigt an.

Durch all den Frühling kommt die fremde Frau.
Der Strumpf am Spann ist da. Doch wo er endet,
Ist weit von mir. Ich schluchze auf der Schwelle:
Laues geblühe. Fremde Feuchtigkeiten.

O wie ihr Mund die laue Luft verprasst!
Du Rosen-hirn, Meer-blut, du Höherzwielicht,
Du Erdenbeet, wie strömen deine Hüften
So kühl den Hauch hervor, in dem du gehst!

Dunkel: nun lebt es unter ihren Kleidern:
Nur weißes Tier. Gelöst und stummer Duft.

Ein armer Hirnhund. Schwer mit Gott behangen.
Ich bin der Stirn so satt. O ein Gerüste
Von Blütenkolben löste sanft sie ab
Und schwellte mit und schauerte und triefte.

So losgelöst. So müde. Ich will wandern.
Blutlos die Wege. Lieder aus den Gärten.
Schatten und Sintflut. Fernes Glück: ein Sterben
Hin in des Meers erlösend tiefes Blau.[6]

6 Erstdruck – zusammen mit *Kur-Konzert* – in der Zeitschrift *Der Sturm* 4, 1913; die Abweichungen von der üblichen Orthographie finden sich so im Erstdruck. Text hier nach B I, S. 57. Aus den Varianten der *Gesammelten Gedichte* 1956 (B I, S. 517f.):
Vers 9: statt „Höherzwielicht“: „Götter-Zwielicht“;
Vers 11: statt „Hauch“: „Gang“;
Vers 17: statt „schwellte“: „schwölle“.

Das Gedicht ist in sechs Segmente gegliedert, wobei die Segmente II und III wie auch V und VI jeweils vierzeilig, I hingegen dreizeilig, IV zweizeilig ist. Die Verse sind reimlos; metrisch lassen sie sich im Regelfalle als fünfhebige Jamben beschreiben, in den Versen 7, 12, 19, 20 und evtl. 21 wäre jeweils der erste Versfuß allerdings daktylisch. Erwähnt seien auch die durchaus zahlreichen, grammatisch bedingten Zäsuren und Enjambements, also Grenzsetzungen in bzw. Grenzaufhebungen zwischen Versen, wodurch die an sich metrisch gebundene Rede leicht in Richtung prosaischer Rede verschoben wird. Ab V. 6 manifestiert sich grammatikalisch durch Personalpronomina ein Sprecher des Textes; die Sprechsituation ist monologisch, einen Adressaten des Gesamttextes gibt es nicht; die Anreden in V. 9, 10, 11 sind rein rhetorisch: Sie bilden nicht Sprechakte des Ich ab, die als in der dargestellten Welt real stattfindend gesetzt werden, sondern nur Gedanken des Sprechers, die jener in V. 4 eingeführten Frau gelten. Aus der (zweifelsfrei erotischen) Einstellung dieser Sprechinstanz gegenüber der Frau lässt sich für das Ich das Merkmal „männlich" erschließen (da, sofern es kein Signal einer Abweichung im Text gibt, zu unterstellen ist, was im kulturellen Wissen als „normal" gilt). Dieser Sprecher bedient sich des Praesens, und nur, wo es um unerfüllte Wünsche geht, explizit des Konditionals in V. 16 und 17, implizit in dem verblosen Vers 20f. Die Sprechsituation ist also als gleichzeitig zu der (und am selben Orte stattfindend wie die) besprochene(n) Situation gesetzt: Die Fiktion des Textes ist somit, dass ein Ich über seine Wahrnehmungen seiner Außen- wie seiner Innenwelt in eben dem Moment dieser Wahrnehmungen spricht. Sprech- und besprochene Situation sind nicht lokalisierbar. Nur scheinbar gibt der Titel – *Untergrundbahn* – einen Ort vor; denn es gibt im Text selbst kein Signal, das auf einen solchen Ort verwiese, außer – vielleicht! – das „Dunkel" von V. 10, was mit der Konnotation „Untergrundbahn" kompatibel wäre. Temporal ist die dargestellte Welt im „Frühling" (V. 4) und – vielleicht! – am Morgen situiert („Blütenfrühe" in V. 1, sofern dieses Lexem nicht nur synonym zu „Frühling" ist). Schon hier wird sichtbar, dass der Text über die von ihm explizit vermittelten Signifikate hinaus einen Konnotationsraum aufbaut, d.h. eine Menge von Bedeutungen, die nicht durch willkürliche Assoziation von Leser(inne)n auf den Text projiziert werden, sondern die er selbst nahelegt bzw. ermöglicht: sozusagen Folgerungen, die von der Textstruktur her möglich, aber nicht zwingend sind, ohne doch willkürlich zu sein.

Schon auf der ersten normalsprachlichen Leseebene wirft der Text einige Verständnisprobleme auf. Ich gehe ihn daher zunächst in der syntagmatischen Abfolge seiner Aussagen durch, um zunächst die elementare Bedeutungsebene zu rekonstruieren; anschließend folgen einige auswertende Bemerkungen zur Gesamtstruktur des Textes.

Im Segment S I wird eine „Natur“ als Umwelt angedeutet. Sie ist charakterisiert durch jahreszeitliche und meteorologische Merkmale: Frühjahr, eher angenehme, heftige, aber kurzfristige Niederschläge („weiche Schauer“), lauwarme Luft (V. 2), durch pflanzliche Elemente („Blüten“, „Wälder“) und durch tierische („Fell“, „Blut“, „Schwarm“), wobei Pflanzliches und Tierisches korreliert werden, so schon im Vergleich von V. 2, so in V. 3. Denn „das große Blut“ wäre animalisch, was aber im Frühjahr in der Natur allenfalls „ansteigt“, wären Säfte in Pflanzen. „Aufschwärmen“ kann eine Menge („Schwarm“) von Insekten oder Vögeln, nicht aber die „Farbe „Rot“. „Blut“ (und das damit korrelierte „Rot“) fungieren nun aber in der deutschsprachigen Frühen Moderne als Zeichen für Vitalität und Sexualität (und – hier weniger relevant[7] – auch für Abstammung und Fruchtbarkeit). Was hier aufsteigt („Rot“, „Blut“), signalisiert also den Beginn einer Phase von Sexualität.

In diesem Zustand der Natur nimmt das Ich nun „die fremde Frau“ (V. 4) wahr: eine ganz bestimmte („die“), aber dem Ich unbekannte („fremde“) Frau. In den Segmenten II, III, IV wird sie, von den Metaphern in V. 9f. abgesehen, in der Wahrnehmung fragmentiert, nämlich in eine Reihe von Körperteilen („Spann“, „Mund“, Hüften“, usw.) zerlegt. Der Blick des Ich setzt an ihrem Fußrücken („Spann“) ein; vom sichtbaren Teil ihres „Strumpfes“ ausgehend denkt sich das Ich dorthin, „wo er endet“ (V. 5f.), also am Oberschenkel. Konfrontiert wird also das Sichtbare und implizit Nahe mit dem Fernen („weit von mir“) und Unsichtbaren, vom Kleid Bedecktem: („sichtbar“ ≈ „nah“) vs. („unsichtbar“ ≈ „fern“). Dass das Ich „auf der Schwelle“ „schluchzt“ (V. 6), kann im Kontext nur metaphorisch gelesen werden: die physische Reaktion „Schluchzen“ muss ein psychisches Leiden an der Unerreichbarkeit von etwas Begehrtem bedeuten, da die Ortsangabe „Schwelle“ (hier nicht als Bodenerhebung oder Gleisschwelle, sondern als Türschwelle zu verstehen) nur heißen kann, das Ich befinde sich an der Grenze zwischen einem Außen- und einem Innenraum, die es nicht zu überschreiten vermag. Das Fremde und Ferne ist im Text also zugleich äquivalent mit dem Begehrten und dem Unerreichbaren. V. 7 muss sich auf die Frau beziehen: Sie wird also mit der frühlingshaften Natur („laue Luft“ – vgl. auch V. 2 und 8, und „Blüten“ korreliert); „fremde Feuchtigkeiten“ müssen dann solche ihres Leibes sein. Etwas zu „verprassen“ impliziert die Verfügung über mehr als das Notwendige, also einen gewissen Reichtum bzw. Luxus, hier in Bezug auf etwas Natürliches, nämlich die Verfügung über Frühlingsluft (V. 8).

Die rhetorischen, nur gedachten Anreden an die Frau (V. 9f.) klassifizieren sie durch Komposita, deren jedes sie mit kulturell unterschiedenen Bereichen

7 Freilich verweisen „Blüten“, V. 1, „geblühe“, V. 7, „Erdenbeet“, V. 10 auf zukünftige, potentielle Fruchtbarkeit.

der Realität gleichsetzt: in ihr wären demnach vereinigt Pflanzliches, Nicht-Denkendes und Animalisches, Denkendes („Rosen-hirn"), Nicht-Belebtes und Belebtes („Meer-blut"), Blaues („Meer" – bestätigt durch V. 21) und Rotes („Blut", wohl auch „Rosen"), Meer und Erde („Meer-blut" und „Erdenbeet"), also auch Flüssiges und Festes, wobei „Erdenbeet" auch Fruchtbarkeit und kultivierte Natur („Garten" – vgl. V. 19) impliziert. „Höherzwielicht" benennt zum einen den Zwischen- bzw. Übergangszustand der Dämmerung; „höher" drückt hier wohl nur einen gehobenen Rang der Frau aus, vielleicht auch eine Bewegung nach oben wie in dem „auf" und „an" von V. 3? (Die spätere Substitution von „Höher-" durch „Götter-" korreliert die Frau gar noch mit einem übermenschlichen Bereich.)

In S II hatte der Blick des Ich am Fuß der Frau eingesetzt und sich in Gedanken in den nicht sichtbaren Bereich bis zum Oberschenkel fortbewegt; in V. 10 ist der Blick weiter nach oben gewandert und bei den „Hüften" angelangt: Was sich zwischen Schenkel und Hüften befindet, also der weibliche Schoß, wird dabei übersprungen und von Wahrnehmung und Rede des Ich – scheinbar! – ausgelassen; der Blick erfasst in V. 10f., quasi zurückkehrend, die Gesamtheit des Körpers von Hüften bis zum Fuß. Im Erstdruck von 1913 wird dabei die Luftbewegung („Hauch"), die der Gang der Frau bewirkt, betont; die Version von 1956 hingegen hebt den „Gang" selbst hervor. Die ursprüngliche Alliteration „Hüften – Hauch" wird dabei durch die neue „Gang – gehst" (zudem *figura etymologica*) ersetzt. In beiden Varianten „strömt" etwas: erst ein Lufthauch, dann der Gang – dem entspräche die Metapher einer „fließenden" (also harmonischen, unangestrengten) Bewegung. Beide Male wird jedenfalls die Frau mit einem bislang schon mehrfach im Text repräsentierten Bereich des „Flüssigen" („Blut", „Meer", „Feuchtigkeiten") korreliert.

Worauf sich das „Dunkel" von V. 10 bezieht, bleibt ausgespart: eine mögliche Assoziation, die aber vom Gedicht-Titel abgesehen durch keine sonstigen Textdaten gestützt wird, scheint, wie gesagt, der Eintritt einer U-Bahn in einen Tunnel. (Nur am Rande sei angemerkt, dass Einfahrten von Zügen in Tunnel sich natürlich als Zeichen für Sexualakte anbieten; am bekanntesten ist vielleicht das Beispiel von Hitchcocks Film *North by Northwest* von 1959). Erst jetzt („nun") „lebt es unter ihren Kleidern" (V. 10). Was da lebt, ist etwas Unpersönliches: es ist nicht „sie", sondern „es" – ein von ihrem Leben unabhängiges Leben. Dieses „es" hat, wie V. 11 zeigt, etwas mit Sexualität zu tun, diese wiederum kann in literarischen Texten der Frühen Moderne als etwas Überpersönliches, Überindividuelles gedacht werden. Diesem „es" werden Prädikate zugeschrieben (V. 11). „Nur weißes Tier" reduziert das „es" auf eine rein animalische Existenz, wobei „weiß" die Hautfarbe ausdrücken muss. „Gelöst" bedeutet offenkundig in etwa „entspannt", „frei von jedem Druck" durch innere oder äußere Faktoren. „Stummer Duft" impliziert, dass

„es“ sich einzig durch den „Duft“ artikuliert. Der „Duft“ muss jedenfalls letztlich zu den Körpergerüchen der Frau gehören, eben so wie die „fremden Feuchtigkeiten“ (V. 7) Absonderungen ihres Körpers sein müssen. Zwar können verschiedene Körperteile sowohl Gerüche als auch Sekrete abgeben, aber im Konnotationssystem des Textes wird nahegelegt, es handele sich um den in der visuellen wie der mentalen Wahrnehmung der Frau durch das Ich übersprungenen und ausgesparten Raum: den ihres Schoßes. Der wäre dann das geheime Zentrum des Gedichts und der Sehnsuchtsort des Ich.

Die Korrelation von Frau und Geruch ist beim frühen Benn gut belegt. Im Gedicht *D-Zug* von 1912 wird quasi definitorisch festgelegt „Eine Frau ist etwas mit Geruch“ (B I, S. 35, Zeile 16); in *Der Arzt* von 1917 erklärt der Sprecher gar:

> Ich weiß, wie Huren und Madonnen riechen
> Nach einem Gang und morgens beim Erwachen
> Und zu Gezeiten ihres Bluts (B I, S. 87, Zeile 6-8).[8]

Es bedarf hier einer kleinen mentalitätsgeschichtlichen Anmerkung. In der deutschsprachigen Literatur waren Aussagen über erotische Situationen vor der Frühen Moderne normalerweise auf optische und akustische, ggf. taktile Wahrnehmungen beschränkt: erst jetzt kommen auch olfaktorische hinzu, obwohl jede Person mit eigener erotischer Erfahrung natürlich wissen musste, welche bedeutende Rolle – anziehender oder abstoßender – Geruch von (weiblichen oder männlichen) Partnern in Sexualität spielt. Dass – doch das ist nur eine hier nicht beweisbare Hypothese – Geruch in diesem Kontext erst so spät häufiger thematisiert wird, mag darauf basieren, dass in der vormodernen Welt Geruch eher omnipräsent war und erst nach der Beseitigung bzw. Einschränkung als nicht wünschenswert erscheinender Gerüche durch zivilisatorische Einrichtungen und Praktiken der Raum geschaffen war, in dem Körperausdünstungen als sexuell anziehend identifiziert werden konnten.

In Frankreich setzt die olfaktorische Wahrnehmung begehrter Personen schon früher im 19. Jahrhundert ein. Etwa in Baudelaires *Fleurs du Mal* (1857) ist sehr häufig von den künstlichen oder natürlichen Düften des weiblichen Körpers die Rede[9], noch deutlichere Beispiele liefert z.B. Verlaines Lyrik. So heißt es in der zweiten Auflage seiner Lyriksammlung *Parallèlement* ([1]1889, [2]1894) im Gedicht *Prologue supprimé à un livre d'„Invectives“*:

8 Hier verweist „Blut“ natürlich auf die Menstruation, die wiederum mit dem Naturprozess von Ebbe und Flut des Meeres („Gezeiten“) korreliert wird.

9 Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*. Hrsg. von Claude Pichois. Paris 1975, Bd. I, S. 1-134. Bei der Geruchswiedergabe dominiert „parfum“ (seltener auch „odeur“, „émanations“, „puanteur“), so z.B. S. 24 f., 25, 31, 37, 39, 42, 43, 45, 47, 48, 52, 56, 59, usw.; „parfum“ kann bei Baudelaire nicht nur für künstliche, sondern auch für natürliche Gerüche verwendet werden.

Car je déteste les parfums et je ne sais
Rien de meilleur à respirer que l'odeur fière
Et saine de la femme seule que l'on eut.[10]

Im Gedicht *Goûts royaux* in seiner von Brüssel aus klandestin verkauften Sammlung *Femmes* (1891) wird als Quelle des Duftes explizit auch der weibliche Schoß genannt: Er schätze

Dans la chair convoitée, à chaque nudité,
L'odeur de la vaillance et de la puberté
Ou le relent très bon des belles femmes mûres.
Même j'adore – tais, morale, tes murmures –
Comment dirai-je? Ces fumets, qu'on tient secrets,
Du sexe et des entours, dès avant comme après
La divine accolade et pendant la caresse […].[11]

Doch zurück zu *Untergrundbahn*. Was unter Rock oder Kleid der Frau sich ereignet, wird mit dem „Dunkel" durch „nun" korreliert. Wie aber kann der Sprecher wissen, was sich in dem unsichtbaren und lichtlosen Raum befindet? Offenkundig gar nicht: Folglich muss es sich beim Inhalt von V. 10f. um eine bloße Unterstellung des Ich handeln. Das aber bedeutet, dass der Sprecher nicht einfach oder nicht nur wahrgenommene ‚Realitäten' außerhalb oder innerhalb seiner deskriptiv beschreibt, sondern – zumindest auch – ‚Realitäten' konstruktiv setzt. Textintern ist nicht entscheidbar, welche vom Ich erwähnten Gegebenheiten als faktische Wahrnehmungen des Ich gelten sollen; evident ist, dass manche dieser Gegebenheiten nur imaginiert sein können.

In S V, V. 14, setzt „Ein armer Hirnhund" zunächst den semantischen Bereich des Tierischen von V. 13 fort, nur dass er nunmehr, wie aus V. 15 folgt, Aussage über das Ich, nicht über die Frau ist, und nicht ein „es" an der Frau, sondern das Ich selbst charakterisiert. Das Kompositum „Hirnhund" schreibt dem Tier zu, was sonst nicht eben als zentrales Merkmal von Hunden gilt, nämlich eine Dominanz des Gehirns, also des Denkapparats. „Arm" kann hier nur im Sinne von ‚bedauernswert' verstanden werden. Warum das Tier als „Hund" spezifiziert wird, erklärt sich aus dem folgenden Halbvers: Das Ich ist ein Kettenhund, und die Kette, durch die es gefesselt ist, ist „Gott". Da diese Entität nicht weiter spezifiziert wird, ist auf der Basis des kulturellen Wissens der Epoche anzunehmen, dass es sich um den christlichen Gott handelt, an welchem der „Hirnhund" leidet („arm"). In einem Kontext, wo bis dahin hauptsächlich sexuelle Anziehung durch eine Frau Thema war, kann die Freiheitsberaubung, deren Opfer das Ich ist, nur jenes System der Sexualnormen meinen, das in der

10 Paul Verlaine: *Œuvres poétiques complètes*. Hrsg. von Yves-Gérard Le Dantec und Jacques Borel. Paris: 1962, S. 513. „Complètes" sind sie leider nicht; es scheint, dass Le Dantec die vollständige Aufnahme der Lyrik-Bände *Femmes* und *Hombres* verhindert hat.

11 Ebd., S. 534. In den Verlaine-Beispielen bedeutet „parfum" nur künstliche Düfte.

Tradition als christlich ausgegeben wird und für das dieser „Gott" metonymisch als fiktiver Urheber verantwortlich gemacht wird. Dieses Normensystem ist nun offenbar nicht im animalischen Körper, sondern im Gehirn präsent, weshalb das Ich denn auch in V. 15 seiner „Stirn", also eben dieser Normen, entledigt sein möchte. Es wünscht in V. 15-17 eine Substitution des Ortes der Normenpräsenz durch ein „Gerüste von Blütenkolben": Während „Gerüst" einem semantischen Bereich der Technik entstammt und eine stabile Hilfskonstruktion benennt, hat „Kolben" – zusätzlich zu seiner technischen – auch eine pflanzliche Bedeutung: „4. walzenförmiger Blüten- od. Fruchtstand mit fleischig verdichteter Achse, an der dicht gedrängt die einzelnen Blüten od. Früchte stehen."[12] Dieses seltsame Objekt ist über das Lexem „Blüten" sowohl mit dem Frühling von V. 1 als auch mit der Frau, V. 7 (implizit auch V. 9 und 10), verknüpft. Von dem Objekt wird gewünscht, dass es mit schwillt[13], schauert und trieft. Wenn es „mit" schwillt, dann muss es in Relation zu einem anderen Anschwellenden stehen, das nicht genannt wird: Im textinternen Kontext kann diese Leerstelle wohl nur von der frühlingshaften, also aufblühenden Natur besetzt werden, mit der das Ich sich somit parallelisieren möchte. Während „Anschwellen" bei einem Gewächs als Prozess des Reifens noch unproblematisch erscheinen mag, bedürfen „schauern" – das auch eine Beziehung zu den Niederschlägen von V. 1 herstellt – und „triefen" – eine mögliche Folge von „Schauern" – bei „Blütenkolben" einer Interpretation; denn solche Aktivitäten werden ihnen gemeinhin nicht zugeschrieben. Der Wunsch des Ich in V. 15-17 ist die Reaktion auf sein unerfülltes sexuelles Begehren der ihm nicht verfügbaren, unzugänglichen „fremden Frau": „Schwellen", „schauern", „triefen" können nun aber als Beschreibung eines Prozesses der Erektion und Ejakulation fungieren; gewünscht wird also die Substitution der kulturell, nämlich religiös bedingten Behinderung durch einen gigantischen Phallus („Blütenkolben", nicht nur eine „Blüte") und einen naturhaft-gewaltigen Orgasmus[14]. Die gewünschte Transformation aus dem tierischen in den pflanzlichen Bereich impliziert die Tilgung von Bewusstsein und Willen, d.h. die Tilgung von Leidensfähigkeit und Entscheidungsbedarf. Die „Ablösung" soll „sanft" sein, also nicht gewaltsam

12 Duden: *Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim 2001, S. 923.

13 Die spätere Fassung ersetzt „schwellte" durch „schwölle", was mir lautlich überzeugender und im semantischen Kontext sinnlicher erscheint.

14 Dass ein biologisches Geschlechtsmerkmal, hier der Penis, in pflanzlicher Metaphorik umschrieben wird, hat ein Pendant im ursprünglich zusammen mit *Untergrundbahn* publizierten Gedicht *Kur-Konzert* (B I, S. 56), wo sich bezüglich einer weiblichen Person die eindrucksvolle Formulierung „Von Brüsten laut umblüht" (V. 16) findet. „Laut" steht in Opposition zum „stummen Duft" unseres Textes; dessen Nicht-Kommunikation („stumm"), korreliert mit Nicht-Sichtbarkeit der Quelle des Duftes („unter ihren Kleidern"), entspricht die kommunikative Wahrnehmbarkeit der (wenn auch verhüllten) Brüste.

und nicht schmerzhaft erfolgen. Die Ersetzung des lästigen Gehirns durch einen Phallus wird freilich ebenfalls nicht erreicht, worauf S VI reagiert.

In Opposition zum „gelöst", das mit der Frau korreliert ist, sieht sich das Ich als „So losgelöst" (V. 18), was einen Zustand der Nicht-Integration in ein als befriedigend bzw. als sinnvoll empfundenes (soziales oder ideologisches) System, eine Desintegration benennen muss. Daraus resultiert eine Erschöpfung („So müde"), auf die wiederum mit dem Wunsch zu „wandern" reagiert wird (V. 18). Das impliziert eine Bewegung aus einem – hier: offenkundig in jederlei Wortsinn – unbefriedigenden Ausgangsraum in einen anderen Raum. In V. 19 und 20 bleibt offen, ob die Wanderung nun vollzogen oder nur gedacht wird. Die „Wege" sind „blutlos", also nicht mit Vitalität und Sexualität verknüpft. Irgendwo sind „Gärten", also eingezäunte, somit durch Grenzen markierte, menschlich kultivierte Natur; aus diesen Orten ertönen „Lieder", dort halten sich demnach Menschen auf, zu denen das Ich aber keine Beziehung unterhält. Die Pluralformen „Wege" und „Gärten" generalisieren die ihnen (explizit: blutlos, Lieder; oder implizit: Grenzen, Menschen) zugeschriebenen Prädikate: Sie gelten nicht nur für einen Weg oder Garten, sondern für alle.

Besonders schwer verstehbar erscheint der erste Halbvers von V. 20: „Schatten und Sintflut." „Schatten" hat nun zunächst eine physikalische, optische Bedeutung: Es ist das, was entsteht, wenn ein Objekt den Einfall von Licht verhindert. Dann aber wäre die Konjunktion mit „Sintflut" sehr seltsam. Denn „Sintflut" benennt in der europäischen Tradition primär ein mythisches Ereignis aus dem sogenannten *Alten Testament*: Der jüdische Stammesgott Jahwe – den später das Christentum okkupiert – hätte demnach einst aus Missfallen an der Menschheit diese (mit Ausnahme des ihm zusagenden Noah und seiner Familie, die sich in der „Arche" retten dürfen), zudem fast alle Tiere, in einer die gesamte Erde bedeckenden Flut ersäuft (*Genesis* 6-9). Nun hatte aber 1872 George Smith in London einen Text auf einer Tontafel in Keilschrift entziffert, die aus archäologischen Ausgrabungen in Mesopotamien stammte; der Text erzählte eine extrem ähnliche Geschichte, nur dass deren Held nicht Noah, sondern Utanapishti hieß, und mehrere Gottheiten am Geschehen beteiligt sind, vor allem Enlil und Ea. Der Text erwies sich als die elfte Tafel des zu Recht berühmten *Gilgamesch-Epos*[15]. Die Entdeckung von Smith erregte internationales Aufsehen: Was man in religiösen Milieus für die Offenbarung des jüdisch-christlichen Gottes und für ein reales Ereignis gehalten hatte, erwies sich als Bearbeitung eines um viele Jahrhunderte älteren mesopotamischen Mythos[16]. Dieser Sachverhalt muss nun aber zum kulturellen

15 Vgl. z.B. *Das Gilgamesch-Epos*. Neu übersetzt und hrsg. von Stefan M. Maul. München ⁶2014; die Erzählung Utanapishtis, hier S. 140-147.

16 Zudem geht diese 11. Tafel nochmals auf einen seinerseits älteren Text, das ebenfalls mesopotamische *Atrahasis-Epos* zurück; dort ist Atra(m)hasis statt Ut(a)napishti

Wissen mindestens eines Teils der ‚Gebildeten' gehört haben, was wiederum bedeutet, dass „Sintflut" unterschiedliche Mythen zugleich abruft, auch wenn V. 14 nahelegt, dass speziell der biblische Gott und somit seine Version der „Sintflut" hier relevant ist. In jedem Fall ist ein mythologischer Kontext eingeführt, was auch eine nicht-physikalische Interpretation von „Schatten" legitimiert. Denn zum kulturellen Wissen der ‚Gebildeten' der Epoche gehörte noch eine zumindest rudimentäre Kenntnis von Mythologie und Literatur der ‚klassischen', also griechisch-römischen Antike. Die dort gedachte ‚Unterwelt', in die der Mensch nach dem Tode eingeht, ist im Prinzip ebenso trostlos[17] wie ihre älteren mesopotamischen Vorgänger. In Homers *Odyssee* wie in Vergils *Aeneis* sieht sich der Protagonist jeweils veranlasst, mit Verstorbenen in der Unterwelt Kontakt aufzunehmen, wozu an einem privilegierten Ort ‚Opfer' zur Anlockung der Toten erbracht werden müssen; die Schatten trinken dann das Blut der Tieropfer, und „Blut" ist ja auch in Benns Text relevant. Was von den Verstorbenen in der ‚Unterwelt' übrigbleibt, wird z.B. bei Vergil immer wieder als „umbra", also „Schatten" benannt[18]. In einem späteren Gedicht, *Quartär II*, 2. Strophe, lässt Benn übrigens den Sprecher eine solche Beschwörung der ‚Schatten' aus der ‚Unterwelt' inszenieren (B I, S. 349f.). Der Text setzt nun zwar die Kenntnis der Mythen von Unterwelt und Sintflut, nicht aber deren Wahrheit voraus. Weder von ‚Unterwelt' noch von ‚Sintflut' war aber bis dahin die Rede: Ihre kontextlose und kommentarlose, unmotivierte Nennung in V. 20 kann nur eine subjektintern – unklar, wodurch – bedingte Assoziation des Sprechers sein, durch die ein semantischer Komplex ‚Tod und Untergang' aufgebaut wird.

In V. 20/21 wird gesetzt: ein „fernes Glück", also etwas Erfreuliches, aber zumindest nicht unmittelbar Zugängliches, würde erreicht durch „ein Sterben/ Hin in des Meers erlösend tiefes Blau". „Sterben" wird als Bewegung in einen anderen Raum, in die Tiefe des Meeres, gedacht[19]. „Blau" steht hier – und in

der Held der Flutgeschichte. Text in: *Lorsque les dieux faisaient l'homme. Mythologie mésopotamienne*. Hrsg. von Jean Bottéro und Samuel Noah Kramer. Paris 1993, S. 527-363.

17 Vgl. dazu die Klage des Achilleus im 11. Gesang der *Odyssee* in der Übersetzung von Johann Heinrich Voß [Hamburg 1791]: XI, 488-491. Text in: Homer: *Ilias – Odyssee*. München 1979, S. 596.

18 Vgl. Vergil: *Aeneis*. Hrsg. und übersetzt von Johannes Götte. Darmstadt ⁶1983, 6. Buch. Z.B.: „umbrarum hic locus est", VI, 390 (= S. 242): „Hier ist der Ort der Schatten" als ‚Unterwelt'-Beschreibung.

19 In der deutschsprachigen Erzähllliteratur aus der Zeit des Realismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts finden sich erstaunlich viele Tode, die im Wasser stattfinden. In einem kurzen Nachlass-Gedicht des bedeutenden Erzählers und Lyrikers Conrad Ferdinand Meyer finden sich gar die Schlusszeilen: „Nach Qual und Traum erreichen wir, / Auch wir die tiefe Bläue." Siehe C. F. Meyer: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. von Hans Zeller und Alfred Zäch. Bd. I, Bern 1963, S. 394.

anderen Benn-Texten – in Opposition zum vitalen „Rot"; in dem Kompositum „Meer-blut" (V. 9) wird die Frau mit beiden Farben zugleich und zudem mit dem Meer korreliert; zwar wird sie dominant mit Sexualität, sekundär aber eben auch mit dem Todesraum „Meer" verknüpft: ‚Weiblichkeit' scheint also ambivalent. Das Ich artikuliert drei sukzessive Wünsche: seine sexuelle Vereinigung mit der Frau – seine Loslösung von normativen Hemmungen und deren Ersetzung durch die Transformation zu einem sich ergießenden Phallus – seinen Tod in der Meerestiefe. Da der jeweils früher geäußerte Wunsch nicht erfüllt und durch den je nächsten ersetzt wird, muss es eine Gemeinsamkeit zwischen ihnen geben, eine wenigstens partielle Äquivalenz. Bei den beiden ersten Wünschen ist dies die sexuelle Komponente, der dritte wird mit den beiden ersten nur indirekt korreliert: zum einen durch das semantische Feld des Feuchten bzw. Flüssigen, zu anderen über die scheinbar ganz beiläufig hergestellte Beziehung zwischen Frau und Meer. Ein anderer Text des frühen Benn, *Gesänge* (1913), stellt eine vergleichbare Äquivalenz explizit her:

> Oh, dass wir unsere Ur-ur-ahnen wären.
> Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.
> Leben und Tod, Befruchten und Gebären
> Glitte aus unseren stummen Säften vor. (B I, S. 47, V. 1-4)

Dieser Text endet im Übrigen mit „Ewig ruft das Meer" (ebd., V. 16). Gedacht wird hier eine Rückkehr in einen ontogenetisch früheren Zustand, sozusagen ein Rückgängig-machen der Evolution, wobei, was sonst als Opposition erscheint (Leben vs. Tod, Befruchten vs. Gebären, ebd., V. 3), als quasi äquivalent zusammenfiele. Einen solchen Wunsch einer Regression drückt ein späterer Text – *Regressiv* von 1927 – explizit aus, wo im letzten Vers von „thalassaler Regression" die Rede ist. Diese Lexemkombination findet sich aber im *Versuch einer Genitaltheorie* des Freud-Schülers Sándor Ferenczi von 1924[20], der darunter das Phantasma des Ertrinkens als unbewusst imaginierte Rückkehr in einen vorgeburtlichen Zustand, den eines Fötus in feuchtem Milieu, also als Rückkehr in einem mütterlichen Uterus versteht. Ob Benn den Text gekannt hat oder die Formulierung sonstigen schriftlichen oder mündlichen Quellen verdankt, ist hier irrelevant. Benns *Gesänge* und *Regressiv*, erst recht Ferenczis Theorie erlauben natürlich keine Folgerungen auf die Semantik von *Untergrundbahn*: Sie verdeutlichen nur in der Epoche denkbare Kontexte.

Bei *Untergrundbahn* kann jedenfalls aus der Substituierbarkeit der drei Wünsche auf eine partielle Äquivalenz geschlossen werden. Sie wird gestützt durch die Rekurrenz des lexikalischen Wortstamms „lös-": Dem positiven

20 In Sándor Ferenczi: *Schriften zur Psychoanalyse*. Hrsg. von Michael Balint und Judith Dupont. Frankfurt 1982, Bd. II, S. 317-400; hier im Kapitel „Material zum ‚thalassalen Regressionszug'", S. 363-369.

„gelöst“ folgt die nicht gelingende „Ablösung“, danach der unbefriedigende Zustand „losgelöst“, dem gegenüber der Tod im Meer als „erlösend“ erscheint. „Erlösung“ hat nun zwar auch eine religiöse – christliche – Bedeutung, aber auch die allgemeinere der Befreiung von etwas Unangenehmen (wozu hier der christliche Gott und seine Normen gehören würden). Es geht nicht um eine Erlösung durch einen Gott, sondern die Erlösung von einem Gott.

Der imaginierte Tod im Meer schließt semantisch jedenfalls auch an den vorangegangenen Halbvers an, wenn „Schatten“ für einen Raum der Toten, „Sintflut“ für die Ausrottung der Menschheit durch Wassermassen steht.

Der Gedichttitel bleibt ein Problem. Aufgefasst als Ort sowohl der Sprechsituation als auch der besprochenen Situation verweist „Untergrundbahn“ auf ‚Moderne‘ und ‚Großstadt‘, also auf zeitgenössische Orte wie London, Paris, Berlin, somit auch auf kulturelle Zentren der Epoche; eine solche Situierung wäre bestens kompatibel mit der unverhüllten Thematisierung sexuellen Begehrens, die sich meines Wissens in der deutschsprachigen Lyrik des 19. Jahrhunderts vor der Frühen Moderne eher selten findet. Da aber allenfalls „Dunkel“ (V. 12) eine derartige Situierung potentiell stützt, muss also zusätzlich eine andere Interpretation des Titels erwogen werden. „Untergrundbahn“ impliziert nun einen Prozess: eine Bewegung, die unterirdisch, d.h. unter einer Oberfläche stattfindet, folglich an dieser Oberfläche nicht sichtbar ist. Das Merkmal ‚Bewegung‘ ist schon im ersten Segment S. I präsent („kommt“, „schwärmt auf“, „steigt an“). In S II und III bewegt sich die Frau („kommt“, „gehst“). In S VI wünscht das Ich sich Bewegungen („wandern“, „hin in des Meers…“). Dem stehen Bewegungsverhinderungen beim Ich gegenüber (in S II „auf der Schwelle“; in S V das Angekettetsein). Und Unsichtbares unter einer Oberfläche wird sowohl in S II als auch in S IV unter den Kleidern der Frau vermutet. Unter der Erdoberfläche befindet sich zudem auch der Hades, die Welt der Toten in der ‚klassischen‘ Antike. Aber die semantischen Merkmale von „Untergrundbahn“ sind auch mit dem gesamten Sprechakt des Ich korrelierbar. Denn dieser ist eigentlich ein Denkakt: Nichts von dem, was uns der Text mitteilt, wird vom Ich semiotisch – durch sprachliche oder sonstige Zeichen – gegenüber der Außenwelt, hier der Frau, artikuliert. Was der Text mitteilt, ist Darstellung eines rein mentalen Prozesses, eines inneren Monologs mit Tendenz zum ‚stream of consciousness‘, was zugleich motiviert, warum der Text immer wieder scheinbar unmotiviert auch syntaktisch unvollständige Fragmente ohne jede explizite semantische Verknüpfung aneinander reihen kann (so z.B. V. 6f., 12f., 14f., und Segment S VI). Wenn hier aber nur ein nicht zuletzt assoziativ verfahrender Denkakt abgebildet wird, der für andere Personen nicht wahrnehmbar ist, dann erhält implizit auch der Titel eine sekundäre Bedeutung: „Untergrundbahn“ ist dann nicht nur Benennung eines Verkehrsmittels, sondern steht zugleich für einen mentalen Prozess im Subjekt,

der an dessen wahrnehmbarer Oberfläche durch keinerlei Anzeichen signalisiert wird. Hergestellt wird eine Homologie: Was im unterirdischen Raum von Untergrundbahnen geschieht, ist äquivalent mit Prozessen in der ebenfalls unsichtbaren Psyche des Subjekts – gemeinsames Merkmal sind Bewegungen unter einer Oberfläche. Bei der Bahn finden diese auf vorgegebenen Gleisen zu vorgegebenen Zielen statt: Die mögliche Konnotation auf der psychischen Ebene wäre demnach, dass auch dort Prozesse determiniert sind und als vorgeprägte reflexhafte Abfolgen von ‚Reiz' und ‚Reaktion' ablaufen.

Ohne auf die Details einzugehen, sei wenigstens flüchtig die Raumstruktur der vom Text entworfenen Welt skizziert. In dieser Welt findet eine Vielzahl von Bewegungen statt. Bei den vertikalen Bewegungen lassen sich solche nach oben als Bewegungen einer Revitalisierung („aufschwärmen", „ansteigen") und solche nach unten als Bewegungen einer Devitalisierung („Sintflut", „hin in […] tiefes Blau") unterscheiden. Den beiden oppositionellen Klassen ist gemeinsam, dass es sich um elementare biologische Lebensphänomene handelt. Zu beiden vertikalen Bewegungen stehen ihrerseits wiederum die horizontalen in Opposition („kommt", „gehst", „wandern"), bei denen es sich um selbstbestimmte menschliche Aktivitäten handelt; bei diesen sind in Gegensatz zu den vertikalen Bewegungen weder Herkunfts- noch Zielorte erkennbar. Die zentrale räumliche Opposition scheint die zwischen den an der ‚Oberfläche" der ‚Realität' sichtbaren Räumen und dem unsichtbaren Raum unter der ‚Oberfläche' (V. 5f. und V. 12f.) zu sein, wo sich, wie gesagt, das geheime – nirgends explizit benannte – Zentrum des Textes, der weibliche Schoß, befindet. Von diesem ist das Ich durch eine „Schwelle", also eine Grenze, getrennt, die es nicht zu überschreiten vermag: An diesen Ort kann es sich hindenken (V. 7, V. 12f.), aber nicht hinbegeben.

Die Welt, die das Ich in seinem Sprechakt entwirft, ist, obwohl die Existenz anderer Menschen impliziert wird („Untergrundbahn", „Lieder"), reduziert auf genau nur zwei Wesen: das weibliche Du und das männliche Ich. Die beiden Klassen ‚weiblich' und ‚männlich' werden vom Text in maximale Opposition gesetzt: Alle Prädikate, die einem der beiden Geschlechter vom Text zugeschrieben werden, werden implizit für das andere negiert; außer dem Merkmal ‚menschlich' scheinen sie keine Gemeinsamkeiten zu haben. „Fremd" ist die Frau also nicht nur, insofern sie dem Ich unbekannt ist; sie ist auch wesensmäßig fremd schon durch ihr bloßes Frausein. Aus S III folgt, dass sie als Synthese aus sich logisch ausschließenden Größen – Menschliches und Nicht-Menschliches, Pflanzliches und Tierisches, Festes und Flüssiges usw. – gedacht wird und damit quasi den gesamten Bereich der ‚Natur', soweit er im Text relevant wird, abdeckt; die logisch unmögliche Synthese wird dabei zudem als ‚harmonisch' gedacht, und die Frau erscheint im Einklang mit sich und der Umwelt, unbelastet von solchen innerpsychischen Spaltungen, wie sie

das Ich charakterisieren, das an der Unvereinbarkeit seines sexuellen Begehrens und des verinnerlichten christlichen Normensystems leidet. Die (potentielle) Sexualität der Frau scheint hingegen naturhaft-unkompliziert (V. 7 und S IV).

Benns Gedicht variiert bzw. transformiert ein Modell, das man als ‚einmalige Begegnung ohne Zukunft' benennen könnte und für das es in der Lyrik des 19. Jahrhunderts einige Belege gibt, so etwa, chronologisch geordnet, Friedrich Hebbel: *Auf eine Unbekannte*[21] (1836), und *Sie sehn sich nicht wieder*[22] (1841), Gérard de Nerval: *Une allée du Luxembourg*[23] (1852), George Friedrich Daumer: *Schon sank die Nacht*[24] (1853), und natürlich Charles Baudelaire: *À une passante*[25] (1857) in den *Fleurs du Mal*; auch Conrad Ferdinand Meyers *Stapfen*[26] in *Gedichte* (1882) wäre hier zu nennen. Dargestellt wird jeweils eine letzte Begegnung, die meist auch die erste – zudem eine unerwartete – war (Hebbel 1836, Nerval, Daumer, Baudelaire, Benn), bei der Mann und Frau entweder miteinander kommunizierten (Hebbel 1836, Meyer) oder einander nur non-verbal, nur optisch wahrnahmen (Nerval, Daumer, Baudelaire, Benn); die – unerfüllte – Hoffnung auf ein Wiedersehen war explizit oder implizit verbunden mit dem Wunsch des männlichen Sprechers auf eine Liebesbeziehung mit der Frau. Hebbel 1841 transferiert das Modell in den tierischen Bereich; hier handelt es sich um zwei Schwäne, die miteinander einen Sexualakt vollzogen haben und von einem Unwetter für immer getrennt werden[27]. Neu ist bei Benn nun zum einen, dass es dem Sprecher nicht um Liebe, sondern um Sexualität geht. Sexualität ohne Legitimation durch vorhergehende Liebe zu wünschen, ist im frühen 20. Jahrhundert zumindest im deutschsprachigen Gebiet noch eine literarische Provokation: So etwas durften Hebbels Tiere, nicht aber Menschen. Neu ist zum anderen die ‚Modernität' der sprachlichen Gestaltung, die wenigstens partiell auf die Erfüllung der traditionellen Sprachnormen – syntaktische Vollständigkeit und semantische Kohärenz der Aussagen – verzichtet, die meine anderen Textbeispiele noch erfüllt haben.

Der Kern dieses Modells der unerwarteten, aber zukunftslosen Begegnung besteht nun darin, dass das Geschehen des Auftritts einer begehrenswerten Frau die Möglichkeit eines Ereignisses eröffnet, das im Bewusstsein des Sprechers

21 Friedrich Hebbel: *Werke*. Bd. 3. München 1965, S 40f.
22 Ebd., S. 46.
23 Gérard Nerval: *Poésies*. Paris 1964, S. 30.
24 In: *Epochen der deutschen Lyrik 1830-1900*. Hrsg. von Ralph-Rainer Wuthenow. München 1970, S. 209.
25 Baudelaire: *Œuvres complètes*. Bd. I, S. 92f.
26 Meyer: *Sämtliche Werke*. Bd. 3, S. 210f.
27 Der schönen daktylischen Verse halber sei hier doch die letzte Strophe von Hebbels *Sie sehn sich nicht wieder* zitiert: „ Nach innigem Gatten / Ein süßes Ermatten, / Da trennt sie die Woge, bevor sies gedacht. / Laßt ruhn das Gefieder! / Ihr seht euch nicht wieder, / Der Tag ist vorüber, es dämmert die Nacht."

einen hohen Rang einnähme, wenn es denn stattfände. Es bestünde im Erwerb einer Liebes-[28] oder (bei Benn) Erotikpartnerin; dem entspräche bei Benn die Überschreitung der Grenze („Schwelle") ins Nicht-Sichtbare unter der ‚Oberfläche'. Der Text baut also potentiell eine narrative Struktur auf, bei der das mögliche, erstrebenswerte Ereignis darin besteht, dass es *nicht* stattfindet; angelegt ist etwas, das nicht realisiert wird. Was wir hier haben, ist ein Ich, das sich selbst, als zwischen elementarem Antrieb und tradierter Ideologie gespaltenes, und zugleich der ‚Welt', für die die Frau, im Text ja die Synthese aller überhaupt unterschiedenen Bereiche der ‚Realität', steht, ‚entfremdet' ist. Wie das Ich in der dargestellten Welt aus einem vorgegebenen ideologischen System ausbrechen möchte, so möchte es im Akt der Darstellung aus einem vorgegebenen literarischen System ausbrechen. Und was ihm in der ‚Realität' nicht gelingt, gelingt ihm allenfalls in der ‚Literatur'.

Unser Text lässt sich nun auch bezüglich einiger – ebenso denk- wie literaturgeschichtlich relevanter – Kategorien der Frühen Moderne situieren. Die Epoche spaltet den Begriff des ‚Lebens' auf in ein rein ‚biologisches Leben' (L_{biol}) vs. ein ‚emphatisches Leben' (L_{emph}); ersteres ist ein ‚normales' Leben, in dem nichts geschieht, was dem Subjekt als wirklich befriedigend, als sinngebend, als wirklich ereignishaft erschiene, letzteres ein ‚abweichendes' Leben, das als intensiv und ereignishaft wahrgenommen würde, was sich vorzugsweise in erotischen Beziehungen manifestiert, sofern sie dem Subjekt als hochrangig gelten; sie dürfen übrigens normverletzend sein. Was ein Subjekt wann und unter welchen Bedingungen als L_{biol} oder als L_{emph} empfindet, wird dann – vom jeweiligen Text zugestanden oder nicht – zu einer subjektabhängigen Funktion, womit zugleich das Konzept einer selbstverständlichen, allen gemeinsamen ‚Realität' in eine Krise gerät (was man sehr schön etwa im Werk Arthur Schnitzlers beobachten kann). Dass ‚Realität' nicht einfach das Produkt einer Deskription, sondern – wie gezeigt – wenigstens partiell das einer Konstruktion ist, kann als Manifestation dieser Krise gelten. Das Ich von Benns Text empfindet jedenfalls sein Leben (L_{biol}) offenkundig als defizitär und strebt nach L_{emph}, ohne es erreichen zu können. Das Erstrebte ist auch räumlich anderswo: an Orten, an die das Ich nicht gelangt.

Eine zweite in dieser Epoche verbreitete Opposition ist die von ‚Leben' vs. ‚Geist', die, wenn ich recht sehe, vorzugsweise in kulturkonservativen Argumentationen auftaucht, jedenfalls, wenn ‚Geist' als die positive Alternative bewertet wird. In Benns Text ist ‚Geist', vertreten durch den angeketteten „Hirnhund", negativ bewertet. In der Nazi-Phase wird es mindestens zwei Gedichte geben, in denen dann der ‚Geist' tendenziell positiv dem ‚Leben' gegenübersteht (*Leben – niederer Wahn*, B I, S. 278; *Einsamer nie*, B I, S. 281)

28 Vgl. z.B. Baudelaire: *À une passante* (V. 14): „O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais."

das mag seinen Grund darin haben, dass ‚Leben' in dieser Zeit nur bedingt möglich bzw. verlockend erschien.

Nun muss ich gestehen, bis jetzt den Auftrag der Herausgeber dieses Heftes, Lyrik der Frühen Moderne darauf hin zu analysieren, inwieweit jüngere Konzeptionen von Lyrik, solche von Dieter Lamping, Rüdiger Zymner, Klaus W. Hempfer sich als anwendbar erweisen, schmählich vernachlässigt habe: Ich bin der Versuchung erlegen, Benns – wie mir scheint – sehr komplexen und raffinierten Text soweit zu interpretieren, wie es mir möglich war. Ich gebe auch gleich zu, dass ich zum Thema der Lyrik-Konzeptionen nicht eben viel zu sagen habe; dieses Wenige sei jetzt hier nachgetragen. Zu unterscheiden ist zunächst zwischen der historischen Rekonstruktion von in einer Kultur bzw. einer Epoche relevanten Gattungsbegriffen, die damals in Produktion bzw. Rezeption von Texten eine mehr oder weniger bedeutende Rolle gespielt haben mögen, und der theoretischen Konstruktion eines außerzeitlich-kulturübergreifenden Konzepts von ‚Lyrik', das die genannten Theoretiker anstreben. Angesichts eines unüberschaubar großen Korpus von Texten, die traditionell als ‚Gedicht' bzw. ‚Lyrik' klassifiziert wurden, versuchen sie eine Definition, die festlegt, auf welche Klassen von Texten der Begriff ‚Lyrik' anwendbar sein soll. Gegeben ist also ein *Definiendum* ‚Lyrik', gesucht ein *Definiens*: eine Menge von Merkmalen, die gegeben sein sollen, damit etwas als ‚Lyrik' klassifizierbar ist. Die Anwendbarkeit des jeweiligen Begriffes von ‚Lyrik' auf Texte hängt also davon ab, dass möglichst eindeutig entschieden werden kann, ob die Merkmale des *Definiens* vorliegen. Sind die Elemente des *Definiens* selbst komplexe Begriffe, deren Zutreffen oder Nicht-Zutreffen auf Texte nicht selbstverständlich evident ist, und das ist der Fall vor allem bei Zymner und Hempfer, dann müssen diese Begriffe ‚operationalisierbar' sein. ‚Operationalisierbarkeit' soll hier heißen, dass sich Indikatoren im Text nennen lassen und genannt werden, bei deren Vorliegen der Begriff als hier zutreffend gelten soll. Anders formuliert können wir auch sagen, dass in solchen Fällen Elemente des *Definiens* selbst zum *Definiendum* weiterer Definitionen werden müssen: ein Prozess, der so lange fortzusetzen ist, bis eindeutige Entscheidungen möglich sind.

Die Bedingung der ‚Operationalisierbarkeit' scheint mir nun nur in der Definition Hempfers erfüllt[29]. So gilt für *Untergrundbahn*, dass ein textinterner Sprecher, ein grammatikalisch nachweisbares Ich, sich in seinem „Hier und Jetzt" über eben dieses, an niemanden adressiert, äußert und dieser „performative"

29 Klaus W. Hempfer: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart 2014, S. 34. Zymners von Hempfer zitierte Definition (ebd. S. 27) überfordert mich intellektuell: ich verstehe sie nicht, weiß folglich auch nicht, wie sie operationalisierbar sein könnte. Was – bitte – mag heißen, das Kunstwerk fungiere als „generisches Display sprachlicher Medialität" und es konstituiere „ästhetische Evidenz prozedural"? Analoges gilt auch für Zymners Erläuterungen (ebd. S. 27f.).

Akt in paradoxer Relation zum Vorliegen der Äußerung im Druck steht. Der Text kann also unter ‚Lyrik' im Sinne Hempfers subsumiert werden. Seine Definition, die er von der Antike bis in die Gegenwart an Beispielen vorführt, hat nun freilich die Besonderheit, dass sie als „prototypisch" gemeint ist, und das heißt, dass eine Teilklasse der Texte, die man ‚Gedichte' nennt, als ‚Lyrik' im engeren Sinne erscheint, um die sich andere ‚Gedichte' als unterschiedliche Grade der ‚Abweichung' gruppieren lassen. Das wiederum bedeutet, dass nicht nur nicht wenige ‚Gedichte' Benns und seiner Zeitgenossen, von den Texten anderer Epochen zu schweigen, nicht unter ‚Lyrik' fallen und somit ein gängiger ‚normalsprachlicher' Begriff von ‚Lyrik' und der theoretische Begriff, den Hempfer entwirft, unterschieden werden müssen.

Ein Problem, das ich hier nicht diskutiere, sei wenigstens erwähnt. Die ‚Lyrik'-Begriffe aller drei Autoren sind zunächst nur klassifikatorisch und haben somit keine Funktion für die Textanalyse (von deren Ergebnis umgekehrt ihre Anwendbarkeit abhängt). Die Frage wäre folglich, welchen Stellenwert solche theoretischen Konstrukte innerhalb der Literaturwissenschaft haben. Und damit lehne ich mich erschöpft zurück.