

Kaiyuan Li

GOTTFRIED BENN UND DIE MUSIK

Die ›Geburt‹ einer intermedialen Poetologie

Königshausen & Neumann



Kaiyuan Li

—

Gottfried Benn und die Musik

EPISTEMATA

WÜRZBURGER WISSENSCHAFTLICHE SCHRIFTEN

Reihe Literaturwissenschaft

Band 985 — 2026

Kaiyuan Li

Gottfried Benn und die Musik

Die „Geburt“ einer
intermedialen Poetologie

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

D 21 (zugl.: Diss., Philosophische Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen, 2025)

© 2026
Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7
D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: Gottfried Benn, Arzt und Schriftsteller, 1934,
Archiv Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst – Zentralbild (Bild 183)
Wikicommons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-1984-1116-500,_Gottfried_Benn-Arzt_und_Schriftsteller.jpg (Letzter Zugriff: 24.04.2026)

Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: docupoint, Magdeburg
Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-9672-3
eISBN 978-3-8260-9673-0

www.koenigshausen-neumann.de
www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	9
1.1	Allgemeine Fragestellung.....	9
1.2	Forschungsstand.....	13
1.2.1	Lyrik und Musik – Eine traditionsreiche, „moderne“ intermediale Geistesverwandtschaft	13
1.2.2	Aktuelle Tendenz in der Benn-Forschung	21
1.2.3	Bisherige Forschungen zu Benn und die Musik	23
1.3	Zielsetzung und methodische Überlegungen.....	28
2	Lieder, Erkenntnis und das Sein. Eine „moderne“ Wissenslandschaft rund um Nietzsche in Benns zeitlichem Kontext	35
2.1	Bild und Ton, Form und Gefühl – Nietzsches „Apollon- Dionysos“ Dualismus und seine Theorie zur Kunst.....	37
2.1.1	Musik als dionysische Kunst – ihre Überlegenheit gegenüber bildenden Künsten.....	37
2.1.2	Musik und „Geist der Musik“ – Nietzsches scheinbare Wendung zum Apollon und deren Wirkung auf die Lyrik.....	50
2.2	Musik und Poetik in moderner Dichtung – Fallbeispiele in Benns zeitlichem Kontext.....	74
2.2.1	Rilke.....	74
2.2.2	Klabund.....	85
3	Lieder im Leben und Sänger im Gedicht – Benns erste Begegnungen mit Musik und die Ausformung seiner frühen Musikpoetik	97
3.1	Die „Geburt“ Benns Musikpoetik aus den Liedern – Benns früher Kontakt zur Musik auf Spurensuche	97
3.1.1	Der Lindenbaum. Melodie und literarische Ausführung.....	109

3.1.2	Ergo bibamus. Traum und Rausch im Lied und möglicher Nietzsche-Bezug	119
3.2	Lyrik als rhythmischer Ausdruck der „Melodie“ – zur Bildung Benns musikpoetischer Grundlage	132
3.2.1	Robert Schumann und die Poetik der „Form“	132
3.2.2	Der „Sound“ von Nietzsche – Das melodiös-klanghafte in Benns früher Poetik	143
3.3	Singender Wahrsager und betrachtender „Klassizist“ – Benns Musikpoetik zu seinem Publikationsanfang	151
3.3.1	„Café-Gedichte“. Musik, Form und Identität	155
3.3.2	Neuzeitlicher „Sänger“. Selbstbild und musikalisch-lyrisches Handwerk in moderner Kontur.....	170
4	Dichtender Musiker und musizierender Dichter. Benns Eigenbild und musikalischer Ausdruck im Kontext vom Oratorium <i>Das Unaufhörliche</i>.....	179
4.1	Am Saum der 30er Jahren: Familie, Dänin, Musik und die geistige Grundverfassung	180
4.2	Das Unaufhörliche. Gesamtkunstwerk zwischen Avantgarde und Elitarismus	193
4.2.1	Die Grundlage der Kooperation	195
4.2.2	Der Dualismus Abendland-Morgenland und dessen Verkörperung in Kunst und Musik in <i>Das Unaufhörliche</i>	225
4.3	Nach „Das Unaufhörliche“ – ein gescheitertes Opernprojekt und ein musikalischer Neuanfang?.....	268
5	Alt und Neu – Umbruch und Kontinuität der Benns musikalische Poetik in seiner „Wende“	283
5.1	Zum allgemeinen Sinn der Musik für Benn zu seiner Rückkehr zur „Ausdruckswelt“	286
5.1.1	Musik als Symbol der Ausdruckswelt und Reflexion des elitären Selbstbilds	286
5.1.2	Valse Triste – gesamtkunstwerklicher Versuch und musikalische Zusammenfassung Benns autonomieästhetischen Ideals	297

5.2	Earl und Paria – Die Ernste des Schaffens und der „Schlager von Klasse“	308
5.2.1	Notturmo – Ein Dekonstruktionsversuch der Gattung oder eine geistige Wahlverwandtschaft?	316
5.2.2	Impromptu – wie ein „Schlager von Klasse“ auf die klassische Form wirkt.....	323
5.2.3	Eure Etüden – Was wird gegen die Musik protestiert?	332
6	Schluss und Ausblick	349
7	Literaturverzeichnis	361
7.1	Primärliteratur	361
7.2	Lexikoneinträge und Nachschlagwerke	361
7.3	Sekundärliteratur	362
7.4	Sonstige Hilfsmittel.....	374
8	Danksagung.....	375

Einleitung

1.1 Allgemeine Fragestellung

Solange Dichtung noch als Sprachkunst gilt, zählt Gottfried Benn (1886–1956) zweifellos zu den größten Künstlern, die Deutschland hervorgebracht hat. Dass ihm 1951 der erste Georg-Büchner-Preis nach dessen Umwandlung in einen reinen Literaturpreis verliehen wurde, bekräftigt seine herausragende Stellung. Bereits zu Lebzeiten wird Benn intensiv rezipiert und erforscht – etwa von Dieter Wellerhoff (1925–2018), Beda Allemann (1926–1991) oder Astrid Claes (1928–2011). Auch zu bekannten oder später berühmt gewordenen Persönlichkeiten der kulturellen Szene der jungen Bundesrepublik – darunter Ernst Robert Curtius (1886–1956), Peter Rühmkorf (1929–2008), Hans Egon Holthusen (1913–1997), Hans Magnus Enzensberger (1929–2022) und sogar Theodor W. Adorno (1903–1969) – pflegt Benn Kontakt.

Benn erweist sich auch als künstlerischer Mensch im umfassenden Sinne, als engagierter Vertreter der *ars liberales*. Ein Blick in seine Gedichttitel wie *Karyatide*, *Ikarus*, *Kretische Vase* oder *Olympisch* zeigt seine intensive Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst der Antike. Diese, so Wodtke, sei unter anderem auf Benns lebenslange Bewunderung der mediterranen Zivilisation und „der Formklarheit der Latinität seit der Renaissance“¹ zurückzuführen.

In seinen Briefen werden häufig alte und neuere bildende Künstler wie Vincent van Gogh (1853–1890), Édouard Manet (1832–1883), Pablo Picasso (1881–1973) und Paul Cézanne (1839–1906) thematisiert, wobei er die bildenden Künste immer wieder als das höchste

1 Friedrich Wilhelm Wodtke. Die Antike im Werk Gottfried Benns. *Orbis Litterarum* (Apr. 1961) S. 129–238. Hier S. 131.

Maß künstlerischer Vollkommenheit hervorhebt – so etwa in einem späten Brief an Oelze vom 18. Dezember 1950:

„Die van Gogh-Zeit ist wohl – nach den Kunstexperten – etwas vorbei, aber wenn man diese Karte sieht, auf der der Baumstamm u der Mann u die Sonne gleich gigantisch sind, sagt man doch immer noch: allerlei!“²

In einem Brief, den Benn in der frühen Nachkriegszeit am 22. Mai 1946 schickte, heißt es, dass die durch den Krieg zerstörte „Trümmerstadt“ Berlin eines „Claude Monet u. Gauguin“ nicht würdig sei.³ Schon zuvor, im Jahr 1934, hatte er sich öffentlich für den italienischen futuristischen Künstler Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) eingesetzt – und das, obwohl er selbst bereits ein Jahr zuvor durch seine Nähe zum Futurismus, „auch Kubismus genannt“, gegenüber dem NS-Regime in Erklärungsnot geraten war. Diese Verbindung brachte seine Existenz später im Dritten Reich in erhebliche Gefahr.

Offenbar strebt Benn danach, künstlerische Inspirationen nicht nur inhaltlich, sondern auch formal in seine dichterische Praxis zu integrieren. Er widmet sich den künstlerischen Motiven, etwa in Gedichten wie *Finis Poloniae* oder *Nike*, den ikonografischen Figuren wie dem Heiligen Sebastian, Apollon und Dionysos – oder dem Maler Dietrich Monten und der Gattung des Stillebens. Zudem fließt Benns Rezeption der bildenden Künste verschiedener Nationen noch in Entwicklung seiner Ästhetik mit ein. Tatsächlich ist eine der Schlüsselstellen zur Entzifferung Benns umstrittener und zugleich mysteriöser später Poetik, die sich im öffentlichen Brief Benns an Emil Preetorius im Jahr 1954 befindet, eng mit Benns Erlebnis mit bildender Kunst verbunden:

„Mir jedenfalls wird nie mehr aus dem Sinn kommen, was Sie über den Raum der Chinesen, den Raum auf ihren Bildern schrieben: Seine Grundlage, sein letztes Element ist die Leere, das ‚positive Nichts‘, Raumwissen und Raumfühlen nicht, wie im Abendland geschieden – ein Raum mit ‚seinem traumhaft leisen Dasein ohne Tiefe‘, eine ‚Immerferne‘, in der Abstraktion und Wirklichkeit inei-

2 BrOe 3, 379.

3 BrOe 2, 143.

*nander gehen, gelöste Weichheit und sinnliche Gebundenheit, gedämpfte Andeutung und gefaßte Bestimmtheit, gebannt und ban-
nend die hingehauchten Chiffren der Zen-Malerei erfüllen. Eine
Kunst uralt, geschichtslos, alterslos, aber noch heute uns, die Dialek-
tiker und Schizophrenen aufs erregendste berührend und dank Ih-
rer großen Sammlerarbeit und Ihrer Deutung uns nun unvergeß-
lich gehörend.“⁴*

Dieser lobenden und wertschätzenden Haltung gegenüber der bil-
denden Kunst steht Benns ambivalente Einstellung zu einer anderen
Kunstform gegenüber – der Musik, die ihrem Ursprung nach sogar
noch enger mit der Dichtung verwandt ist. Benns kritische Haltung
zur Musik ist heute weitgehend bekannt. In seinem berühmten poeti-
schen Essay *Probleme der Lyrik* äußert er sich offen zur mangelnden
zeitlichen Relevanz der sogenannten ernsten Musik – verkörpert etwa
durch *Die Kunst der Fuge* sowie andere religiöse Musikformen, die er
pauschalisierend als „Motette“ bezeichnet – und stellt ihr den populä-
ren Schlager als kulturell zeitgemäßere Ausdrucksform gegenüber,
der er mit auffälliger Provokation einen höheren Wert zuschreibt.⁵
Diese Aussage wird seitdem wohl das einzige Zitat in der Benn-
Forschung, das für alle Benn-Forscher bekannt ist und im Laufe der
Zeit wiederholt in verschiedenen wissenschaftlichen Arbeiten direkt
oder indirekt zitiert wird. Ein Jahr nach dieser Äußerung hat Benn
seine Kritik im Gedicht *Kleiner Kulturspiegel* erneut aufgegriffen und
dabei inhaltlich noch ausgeweitet. Nun bezieht sich seine Ablehnung
nicht mehr nur auf die religiöse Musik, sondern umfasst auch die
Oper und das Drama – Gattungen, die Benn bewusst mit der antiken
Tradition assoziiert:

*„Ein Schlager von Rang ist mehr 1950
Als 500 Seiten Kulturkrise.
Im Kino, wo man Hut und Mantel mitnehmen kann,
ist mehr Feuerwasser als auf dem Kothurn
und ohne die lästige Pause.“⁶*

4 SW VI, 155.

5 SW VI, 31.

6 SW II, 151.

Als sei seine bisherige Kritik noch nicht scharf genug gewesen, begegnet Benn der Musik in seinem letzten zu Lebzeiten veröffentlichten Gedichtband *Après-lude* (1955) mit noch größerem Zynismus. Dort wertet er „Arpeggios, Dankchoral“ ausdrücklich als ermüdend ab und stellt die Einzigartigkeit musikalischen Ausdrucks radikal infrage, indem er sie mit dem „Krächzen der Raben“ oder dem Bellen von „Hunden und Schakalen“⁷ auf eine Stufe stellt. Besonders deutlich wird seine Distanz zur Musik im Gedicht *Teils-Teils*, in dem Benn seine amusische Herkunft betont – und damit die zweite seiner berühmten Aussagen zur Musik formuliert: In seinem Elternhaus sei „kein Chopin gespielt“⁸ worden. Angesichts dieser insgesamt ablehnenden Haltung gegenüber der Musik entsteht leicht das Bild eines Autors, der sich der Musikalität gänzlich verschließt. Entsprechend ließe sich auf dieser Grundlage auch ein poetisches Gesamtwerk erwarten, in dem Musik kaum eine Rolle spielt oder gänzlich ausgespart bleibt.

Doch diese Erwartung wird durch die Realität keineswegs bestätigt – im Gegenteil. Die Musik findet in Benns Œuvre überraschend häufige Erwähnungen, selbst wenn diese sich manchmal im negativen Kontext befinden. Abgesehen von dem Oratorium *Das Unaufhörliche* (1931), das eine für jene Zeit ungewöhnliche direkte Zusammenarbeit zwischen Dichter und Komponist im deutschen Sprachraum dokumentiert, finden sich in Benns Werk zahlreiche Hinweise auf musikalische Bezüge. Schon die Titel vieler Gedichte aus unterschiedlichen Schaffensphasen verweisen explizit auf Musik: *Gesänge I–II* aus dem Zyklus *Alaska* (1913), *Der Sänger* (1925), *Doppelkonzert* (1935), *Impromptu* (1955), um nur einige zu nennen. Ganz zu schweigen von Gedichten, die direkt die Namen zweier Komponisten tragen – *Chopin* (1946) und *Schumann* (1955).

Darüber hinaus lassen sich bereits zu Beginn von Benns dichterischer Karriere zahlreiche musikalische Elemente nachweisen: Geigen, Steinway, Chopins Sonate, Lieder von Robert Schumann und Edvard Grieg sind nur einige der Motive, die in seinen Texten auftauchen. Nachweislich besuchte Benn regelmäßig Opern- und klassische Kon-

7 SW I, 292.

8 Ebd. S. 317.

zertaufführungen und setzte sich intensiv mit dem Leben und Werk vieler Komponisten auseinander – darunter auch mit solchen wie Heinrich Schütz, Christoph Willibald Gluck und Dietrich Buxtehude, deren Werke in seiner Zeit kaum aufgeführt wurden. Selbst die atonale Musik, die selbst Fachmusikern als herausfordernd gilt, weckte sein Interesse.

Zudem greift Benn bei der Komposition längerer Gedichte – etwa in *Fleisch* (1913) – häufig auf Strukturelemente zurück, die an die Oper erinnern: Rezitative für verschiedene Stimmen, Arien und Chöre. Bemerkenswert ist auch die konstante Präsenz des Begriffs „Lied“ in seinem Werk. Er fehlt in keiner Schaffensphase, und Benn bedient sich bis zuletzt der Liederstrophen.

Diese ambivalente Haltung zur Musik legt nahe, dass Benns Verhältnis zur musikalischen Kunst weit komplexer ist, als es zunächst den Anschein hat – und keineswegs als Nebensache abgetan werden kann. Die omnipräsenten musikalischen Elemente sowohl in Benns Leben als auch in seinem Werk, trotz seiner wiederholt geäußerten Skepsis, werfen zentrale Fragen auf: **Welche Zugänge hatte Benn zur Musik? In welchem Verhältnis stehen Musik und Musikalität zu seinem dichterischen Schaffen? Und nicht zuletzt: Wie lässt sich die scheinbare Widersprüchlichkeit seiner Musikbeschimpfung erklären – und worauf genau zielte seine Kritik eigentlich?**

1.2 Forschungsstand

1.2.1 Lyrik und Musik – Eine traditionsreiche, „moderne“ intermediale Geistesverwandtschaft

Das Feld, in dem Benn vor allem tätig war und durch das er berühmt wurde, ist die Lyrik. Diese ist – wie bereits die Etymologie des Wortes nahelegt – von Anfang an eng mit der Musik verbunden. Der Begriff „Lyrik“ stammt vom altgriechischen *λορική* (*lyriké*) bzw. vom lateinischen *lyricus* und geht direkt auf das Wort *λύρα* (*lyra*), ein antikes Saiteninstrument, zurück. Die ursprüngliche Bedeutung – „zum

Spiel der Lyra gehörig“⁹ – verweist eindeutig auf den musikalischen Ursprung der literarischen Gattung.

Vor diesem etymologischen Hintergrund wird häufig von einer ursprünglichen Einheit zwischen Wort und Musik in der Antike ausgegangen.¹⁰ Doch mit dem Verlauf der Geschichte tritt eine zunehmende „Zweiheit“ zwischen der Lyrik als literarischer Form – einschließlich ihres besonders musiknahen Subgenres, des *Lieds* – und dem musikalischen Gesang in Erscheinung. So beschreibt etwa Arne Stollberg die Gesänge in den christlichen Liturgien des Mittelalters und der Frühneuzeit als eine Art erzwungener Verbindung: Der „Lyrik“- oder Gesangstext dieser religiösen Werke bewahrt lediglich durch „gehobenes kultisches Sprechen im einstimmigen Choral“¹¹ eine formale Nähe zur Musik. Währenddessen beginnt sich die Musik zunehmend in einen eigenständigen Form- und Bedeutungshorizont zu entwickeln, der sich von der Dichtung löst. Diese mediale Trennung ließ Lyrik und Musik zunehmend auf auseinanderstrebenden Entwicklungspfaden verlaufen – eine Differenz, die Dichter wie Komponisten über Jahrhunderte hinweg immer wieder zur Auseinandersetzung herausforderte. Die Bemühungen, diese Kluft zu überbrücken, gründen, wie Jörg Robert treffend herausarbeitet, in einer gemeinsamen „sentimentalischen“ Grundfigur – auch wenn sie unterschiedliche und mitunter widersprüchliche Realisierungsformen annehmen: In elegischer Stimmung über den Verlust einer vormals als Einheit gedachten medialen Konvergenz artikuliert sich eine Sehnsucht nach einem „neue[n] medial generierte[n] Primitivismus“¹² – als könne eine solche Wiederherstellung die ursprüngliche Nähe des

9 Friedrich Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. De Gruyter. Berlin/Leipzig, 1943. S. 368.

10 Thrasybulos Georgiades z.B. ist der Ansicht, dass die altgriechische Sprache bereits eine „musikalisch-rhythmische Struktur“ restlos festlege, sodass sie an sich Musik sei und „nichts hinzugefügt oder abgeändert werden“ könne. Vgl. Arne Stollberg. Kombination von Literatur und Musik. In: Nicola Gess und Alexander Honold (Hg.) *Handbuch Literatur & Musik*. De Gruyter. Berlin/Boston, 2007. S. 58–77. Hier S. 61.

11 Ebd.

12 Vgl. Jörg Robert. Einführung in die Intermedialität. WBG. Darmstadt, 2014. S. 14ff.

Menschen zum Sein neu beleben. Doch der Weg zurück in diese Nativität erweist sich keineswegs als reibungslos.

Es finden sich zahlreiche poetische Werke, die entweder durch rhythmische Gestaltung eine musikalische Wirkung anstreben oder explizit auf eine Vertonung hin angelegt sind.¹³ Ebenso zahlreich sind Kompositionen, in denen durch Phrasierung, Modulation und Rhythmisierung eine Annäherung an lyrische Strukturen – etwa hinsichtlich Strophenform, Atmosphäre oder emotionaler Wendungen – angestrebt wird. Ein prominentes Beispiel für diese intermediale Annäherung stellt die indirekte Konkurrenz zwischen Carl Loewe (1796–1869) und Franz Schubert (1797–1828) dar, die beide Johann Wolfgang von Goethes Gedicht *Erlkönig* vertonten. Trotz unterschiedlicher Akzentsetzungen in ihren musikalischen Interpretationen orientieren sich beide Komponisten eng an der Vorlage und bemühen sich offenkundig um die Zustimmung des Dichters. Dass Carl Loewe Goethe persönlich treffen konnte, während Schuberts Vertonung – trotz Goethes distanzierter Haltung – heute von den Musikwissenschaftler*innen gemeinhin als die bedeutendere gilt und in der Forschung größere Beachtung findet, verweist auf die **anhaltende Schwierigkeit, die historische Trennung von Lyrik und Musik dauerhaft zu überwinden**. Diese Konstellation verdeutlicht, dass sich im Verlauf der Zeit für Lyrik und Musik jeweils eigenständige technische Diskurse und Wertsysteme herausgebildet haben, die nicht selten in Widerspruch zueinander stehen.

Diese Entwicklung wurde durch die Institutionalisierung beider Künste in akademischen Kontexten unter dem Kontext der sozialen Partikularisierung im Zuge der Modernisierung zusätzlich forciert: Interdisziplinäre „Großforschung“ setzte erst gegen Ende des 19.

13 Martin Opitz hat in seinem Text *Judith* – einem dramatischen Werk, das als Opernlibretto konzipiert war und von Heinrich Schütz vertont werden sollte – versucht, eine deutsche Entsprechung für die „vornehmlich im Rezitativ verwendete madrigalische Versart“ zu finden. Ziel war es, dem Text eine rhythmische Struktur zu verleihen, die der entsprechenden Passage in Marco da Gaglianos Oper *Giuditta* entspricht, welche als Vorlage für Opitz' Werk diente. Vgl. Astrid Dröse. Intermediale Netzwerke. Opitz-Vertonungen im Umfeld von Heinrich Schütz. In: Stefanie Arend und Johann Anselm Steiger. (Hg.) *Martin Opitz. Autorschaft, Konstellationen, Netzwerke*. De Gruyter. Berlin/Boston, 2020. S. 261–282. Hier S. 269f.

Jahrhunderts in nennenswertem Umfang ein – wobei sich diese zunächst nicht im intermedialen, sondern primär im innermedialen Rahmen vollzog. Ein paradigmatisches Beispiel hierfür bietet das Editionsprojekt unter der Leitung Adolf von Harnacks (1851–1930), das Philologen, Theologen und Historiker zur Herausgabe einer vierbändigen Sammlung griechischer Kirchenvätertexte vereinte.¹⁴ In der Folge treten Lyrik und Musik sowohl in Forschung als auch in Praxis oft in ein konkurrierendes Verhältnis zueinander und streben zunehmend nach Eigenständigkeit und Abgrenzung voneinander, wie es sich Stollbergs Ansicht nach in einigen Opern manifestiert.¹⁵ Diese Haltung, Lyrik und Musik als voneinander getrennte Medienformen zu begreifen, findet selbst in der Nachkriegszeit noch prominente Befürworter. So plädierte etwa Theodor W. Adorno – einer der einflussreichsten Musiktheoretiker des 20. Jahrhunderts – bis weit nach 1945 für einen konsequenten Stilpurismus in der Musik, der jede äußere Einflussnahme ablehnt, wozu die Lyrik natürlich auch zählte.¹⁶

Mit dem durch Partikularisierung und Arbeitsteilung bestimmten Entwicklungspfad verbindet sich zugleich eine alternative Vorstellung vom Verhältnis zwischen Lyrik und Musik. Mitte des 19. Jahrhunderts sah Richard Wagner – der nach dem Scheitern der Märzrevolution ins Schweizer Exil geflüchtet war – in eben jener sozialen Fragmentierung eine der zentralen Ursachen sowohl für das politische Scheitern der nationalen Einheits- und Unabhängigkeitsbewegung als auch für die kulturelle Trennung von Kunstformen wie Lyrik und Musik. In kritischer Auseinandersetzung mit Immanuel Kant und Jean-Jacques Rousseau diagnostizierte Wagner im modernen Staatswesen eine Abkehr von deren idealistischen Vorstellungen: Der Staat erscheine nicht länger als Ausdruck der Idee der Freiheit, die seine Einzelglieder zu einer organischen Einheit synthetisiert, sondern sei zu einer rein funktionalen, auf Effizienz und Verwaltungslogik reduzierten Institution geworden. Demgegenüber erkennt Wagner in der Kunst – insbesondere in der Poesie – die Möglichkeit, die „auseinanderfallenden Bereiche“ sozialen Lebens erneut mitein-

14 Vgl. Hartmut Boockmann. Wissen und Widerstand. Geschichte der deutschen Universität. Siedler Verlag. Berlin, 1999. S. 209f.

15 Vgl. Stollberg, 2007. S. 51.

16 Vgl. Adorno. GS 12, 39ff.

ander zu verbinden und so eine vergangene Epoche sozialen Zusammenhalts, die er in der Antike verortet, ins kulturelle Gedächtnis zurückzurufen. Voraussetzung dafür sei jedoch eine grundlegende Reform der bestehenden Kunstformen, die er für sein ästhetisch-politisches Vorhaben als unzureichend erachtet. Im Anschluss an Kants Lehre, wonach „alle Leistungen der analytischen Vernunft in einem obersten synthetischen Akt gründen“, entwirft Wagner das Konzept des „Gesamtkunstwerks“.¹⁷ Wagner knüpft erneut an die Vorstellung einer ursprünglichen Einheit von Lyrik und Musik an und vertritt die These, dass die dichterische Sprache – im Gegensatz zur prosaischen – noch mit der „Ursprache der vorgeschichtlich-mythischen Welt“ verbunden sei. In dieser Ursprache seien nicht nur Musikalität und Textualität, sondern auch Subjekt und Objekt, Gefühl und Verstand noch ungetrennt.¹⁸ Ausgehend von diesem ästhetischen Ansatz kritisiert Wagner die dominierende Rolle der Musik in den traditionellen Vokalwerken – insbesondere in der Oper – und plädiert stattdessen für eine vertiefte Erschließung der „quasi-musikalischen Binnenstruktur“, die dem lyrischen Vers inhärent sei. Erst durch die wechselseitige Durchdringung von Musik und Lyrik könne eine bislang unerreichte künstlerische Dimension erschlossen werden.¹⁹

Auch wenn die konkrete Umsetzung dieses Ideals – insbesondere in Wagners eigenen Bühnenwerken – heute unterschiedlich bewertet wird, markiert sein Konzept des Gesamtkunstwerks unzweifelhaft eine Zäsur nicht nur in der Geschichte der Musik, sondern auch in der Entwicklung der Lyrik und ihrer theoretischen Reflexion. Der Einfluss dieses Denkmodells ist bis in die Gegenwart spürbar. Bereits im Kontext des 19. Jahrhunderts hat das Konzept des Gesamtkunstwerks eine Perspektivwende eingeleitet, die zahlreiche Denker, Dichter und Musiker nachhaltig beeinflusste.

Zu den prominentesten Rezipienten zählt der Philosoph Friedrich Nietzsche, der Richard Wagner 1868 während seines Studiums in

17 Vgl. Roger Fornoff. *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*. Olms, Hildesheim, 2004. S. 159f.

18 Vgl. Ebd. 204ff. Dazu auch Udo Bermbach. *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. S. 192.

19 Bermbach, a.a.O. S. 266.

Leipzig persönlich kennenlernte. Die Begegnung mit Wagner hinterließ einen so tiefen Eindruck, dass Nietzsche seinem ersten einflussreichen philosophischen Werk, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), eine Widmung an Wagner voranstellte. Seine lebenslange – teils enthusiastische, teils kritische – Auseinandersetzung mit Wagner zeugt von der nachhaltigen Wirkung dessen ästhetischer Ideen. Nietzsche übernimmt in *Die Geburt der Tragödie* die zentrale These Wagners, wonach Lyrik und Musik – selbst in ihrer formvollendeten, „apollinischen“ Gestalt – auf einen gemeinsamen geistigen Ursprung zurückgehen, dessen Wurzel im „Dionysischen“ verankert ist. In diesem Kontext skizziert Nietzsche die Möglichkeit, dass Lyrik die Musik auf ein neues Ausdrucksniveau heben könne – vorausgesetzt, sie ist sich ihrer dionysischen Herkunft bewusst und orientiert sich am Geist des Volkslieds, das Nietzsche als Urform menschlicher Ausdruckskraft begreift.

Wie Nietzsche die Idee des Gesamtkunstwerks aufgreift und in welcher Weise er Lyrik und Musik miteinander zu verbinden sucht, wird im folgenden Kapitel ausführlich dargestellt. Bereits an dieser Stelle lässt sich jedoch festhalten, dass mit seinem Denken eine neue Phase sowohl poetischer als auch musikalischer Praxis eingeleitet wird – eine Phase, in der Musik und Lyrik in wechselseitiger Durchdringung zu einer neuen Ausdrucksdimension finden. Ein herausragendes Beispiel aus der musikalischen Sphäre ist Gustav Mahler (1860–1911), der nachweislich früh mit dem Werk Nietzsches vertraut war. Unter dessen Einfluss unternahm Mahler in Kompositionen wie den *Rückert-Liedern* (1901–1902), *Das Lied von der Erde* (1908–1909) sowie seiner Achten Symphonie (1906–1907) den Versuch, die Grenzen zwischen Lyrik und Musik nicht nur in formaler Entsprechung, sondern auch in gegenseitiger Steigerung zu überwinden. Ziel war dabei ein neuer, dionysischer und synthetischer Ausdruck, der die Potenziale beider Künste in einem übergeordneten Ganzen vereint.²⁰

Auch auf Seiten der Lyriker lassen sich vielfältige Aneignungen von Nietzsches Gedanken beobachten – und dies keineswegs mit

20 Vgl. Eveline Nikkels. O Mensch! Gib Acht! Friedrich Nietzsches Bedeutung für Gustav Mahler. Rodolpi. Amsterdam, 1989. S. 61–74.

geringerer Intensität als im musikalischen Bereich. So finden sich in Bennis zeitlichem Umfeld etwa bei Rainer Maria Rilke (1875–1926) und Klabund (1890–1928) sowohl Lektürenotizen zu Werken wie *Die Geburt der Tragödie* und *Also sprach Zarathustra* – in denen Nietzsche, trotz seiner späteren Abkehr von Wagner, weiterhin an der Idee festhält, dass die Vereinigung von Lyrik und Musik zur Überbietung der einzelnen Kunstgattungen führen könne – als auch kunsttheoretische Schriften und Gedichte, die explizit im Sinne einer musikalisch durchdrungenen Lyrik argumentieren oder diese Idee literarisch zur Umsetzung bringen. Wie bereits angedeutet, wirkt der Einfluss dieses modernistischen Ansatzes bis in die Gegenwart fort – selbst dann, wenn sich die betreffenden Dichter nicht explizit auf Nietzsche berufen. So etwa hat Ernst Jandl (1925–2000) kontinuierlich an einer Remusikalisierung der Lyrik gearbeitet, die ihm, wie Frieder von Ammon formuliert, als eine Art „Traum des Dichters“ erscheint.²¹ Auch Paul Celan (1920–1970) greift musikalische Prinzipien auf: In seiner berühmten *Todesfuge* wird das Prinzip der Fuge als musikalische Gattung auf poetischer Ebene adaptiert. Dies zeigt sich in der mehrfachen Wiederholung bestimmter Verse wie „Schwarze Milch der Frühe“²² und in der vielstimmigen Anlage des Gedichts, die es ermöglicht, zentrale Motive – etwa die Figur des Todes – auf unterschiedlichen semantischen Ebenen zu variieren und zu durchdringen. Das Motiv des „Lieds“, das Celan in *Fadensonnen* explizit aufgreift, verweist auf sein Interesse an der Verklammerung von Musik und Lyrik.²³ Beim Träger des Georg-Büchner-Preises 2024, Oswald Egger (geb. 1963), lässt sich ebenfalls eine Aneignung sowohl konkreter Techniken als auch geistiger Prinzipien insbesondere der modernen, atonalen Musik feststellen – nicht nur in experimentellen Texten wie *Linz und Lunz* oder *Ohne Ort und Jahr*, die im Rahmen der Donaueschinger Musiktage präsentiert wurden, sondern auch in seinem

21 Frieder von Ammon. Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945: Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten. J.B. Metzler. Stuttgart, 2018. S. 244f.

22 Paul Celan. Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Herausgegeben und kommentiert von Babara Wiedemann. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 2020. S. 46.

23 „es sind/noch Lieder zu singen jenseits/der Menschen.“ Ebd. S. 183.

Gedichtzyklus *Nihilum Album* (2007). Eine detaillierte Auseinandersetzung mit diesem Werk erfolgt in einem separaten Aufsatz von mir, der voraussichtlich im Laufe des Jahres 2025 erscheinen wird.²⁴

Stufen der Intermedialität	Art der Beziehung	Phänomene
Nullstufe:	Thematisieren eines Mediums in einem anderen	Bilder, Kino, Musik im Text erwähnt
1. Stufe	Mediale Modulation der Konfiguration eines Zeichenverbundsystems	Übergang von Handschrift zum Buch oder Transfer eines Theater-Textes in eine Inszenierung.
2. Stufe:	Kopplung verschiedener Zeichenverbundsysteme	Figurengedichte bzw. visuelle Poesie
3. Stufe:	Konzeptionelle Übertragung	<i>Ut pictura poesis</i> -Konzept; Musikalisierung der Literatur; filmisches bzw. kinematographisches Schreiben

Abb. 1²⁵

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich die oben genannten intermedialen Überbrückungsversuche seitens der Lyrik und der Musik auf sämtlichen „Intermedialitätsstufen“ im Sinne Uwe Wirths verorten lassen. Die ausgeprägte intermediale Geistesverwandtschaft zwischen Lyrik und Musik hat folgerichtig eine Vielzahl wissenschaftlicher Untersuchungen nach sich gezogen – sowohl aus musikwissenschaftlicher als auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive –, die

24 Kaiyuan Li. On the Interplay Between Avant-Garde Poetry and Modern Music in the Works of Oswald Egger, 2024 Büchner Prize Laureate: An Analysis Based on *Nihilum Album*. [试论2024年毕希纳奖得主埃格尔的先锋诗歌与现代音乐——以诗集《白色之无》为例] *Foreign Literature*. [《外国文学》] Erscheint voraussichtlich 2025.

25 Zitiert nach Robert, 2014. S. 77.

den Erkenntnishorizont der germanistischen Literaturwissenschaft in erheblichem Maße erweitert haben.

1.2.2 Aktuelle Tendenz in der Benn-Forschung

Im Kontext der zunehmend intensiven Wechselbeziehungen zwischen Lyrik und Musik hat sich ein breites Spektrum an Forschungsliteratur entwickelt – sowohl aus musikwissenschaftlicher als auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive. Eine wachsende Zahl von Forscherinnen und Forschern widmet sich explizit der Interaktion beider Kunstformen und richtet mit diesem intermedialen Zugang zugleich den Blick auf lyrische und literarische Ausdrucksformen sowohl vor als auch nach der literarischen Moderne. So sind etwa die Studien Dieter Borchmeyers zum Verhältnis von Lyrik und Musik bei Richard Wagner und Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) im politischen und kulturellen Kontext ihrer Zeit zu Standardwerken des interdisziplinären Forschungsfelds geworden.²⁶ Auch Literaturwissenschaftler*innen wie Frieder von Ammon und Astrid Dröse haben durch ihre Untersuchungen zu populärmusikalischen Elementen – etwa Jazz oder Filmmusik – in der (post-)modernen Lyrik²⁷ sowie zu Liedformen der frühen Neuzeit²⁸ entscheidend dazu beigetragen, medienwissenschaftliche und musikgeschichtliche Perspektiven innerhalb dieses transmedialen Diskurses zu profilieren. Ergänzt wird dieses Spektrum durch eine Reihe rezeptionsgeschichtlicher Studien zur Bedeutung von Musik im lyrischen Werk der literarischen Moderne – etwa in den Monographien von Wolfgang Osthoff und Axel Englund, die sich jeweils mit Stefan George²⁹ und Paul Celan³⁰ beschäftigen.

26 Dazu Dieter Borchmeyer. Richard Wagner. Werk-Leben-Zeit. Reclam. Stuttgart, 2013. Oder Ders.

27 Vgl. v. Ammon, 2018.

28 Dazu Astrid Dröse. Georg Greflinger und das weltliche Lied im 17. Jahrhundert. De Gruyter. Berlin/Boston, 2015. Ders. Liedpoetik und soziale Praxis: Johann Georg Schochs *Neu erbauter poetischer Lust- und Blumengarten* (1660). In: Kai Bremer, Christopher Voigt-Goy, Dirk Werle (Hg.) *Daphnis*. Bd. 49, Ausgabe 1–2. S. 188–211.

29 Wolfgang Osthoff. Stefan Georg und „les deus musiques“. Franz Steiner. Stuttgart, 1989.

Im Gegensatz zur dynamischen Entwicklung intermedialer Forschungsansätze zur Wechselwirkung zwischen Lyrik und Musik – einem mittlerweile etablierten und vielversprechenden Forschungsfeld – findet diese Perspektive innerhalb der Benn-Forschung bislang nur geringe Resonanz. Die Zahl der in den letzten zwanzig Jahren erschienenen Monographien im Rahmen akademischer Qualifikationsarbeiten, etwa Dissertationen und Habilitationen, bleibt überschaubar. Dabei lassen sich vornehmlich zwei thematische Ausrichtungen erkennen. Die erste thematische Ausrichtung findet sich vor allem in älteren Hochschulschriften, die vor mehr als zehn Jahren entstanden sind. Diese Arbeiten verfolgen überwiegend einen philosophisch-kulturwissenschaftlichen Zugriff und nähern sich Benns Werk in der Regel von einem oder mehreren Schlüsselbegriffen aus. Dabei rücken sie gattungspoetische oder erkenntnistheoretische Fragestellungen im Kontext der literarischen Moderne in den Mittelpunkt, die auf philologischer Analyse basieren. Exemplarisch zu nennen ist Friederike Reents 2009 veröffentlichte Dissertation mit dem Titel *„Ein Schauern in den Hirnen“. Gottfried Benns „Der Garten von Arles“ als Paradigma der Moderne*,³¹ in der Benns Konzept von „Rationalität“ als kulturelles Phänomen an der Schwelle zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit untersucht wird. Ein weiteres Beispiel bietet Benjamin Freitags 2015 eingereichte Dissertation, die sich unter Rückgriff auf Konzepte wie Mythos, Tabu und Totenkult mit der Entfaltung primitivistischer Denkfiguren in Benns Werk auseinandersetzt.³²

Die zweite thematische Ausrichtung folgt primär einer sozialhistorisch orientierten Weiterentwicklung philologischer Methodik. Besonders die jüngeren Monographien – darunter auch solche, die am Lehrstuhl entstanden sind, an dem die vorliegende Arbeit verfasst wurde – lassen sich dieser Richtung zuordnen. Trotz thematischer

30 Axel Englund. *Still songs: Music in and around the poetry of Paul Celan*. Routledge. London/New York, 2012.

31 Friederike Reents. *„Ein Schauern in den Hirnen“. Gottfried Benns Garten von Arles als Paradigma der Moderne*. Göttingen. Wallstein, 2009.

32 Benjamin Freitag. *Mythos, Totem und Tabu. Eine quellenorientierte Studie zu den Spielarten des Primitivismus und zur Bedeutung der Mythenforschung im Werk Gottfried Benns*. Universitätsbibliothek RWTH Aachen. Aachen, 2015.

Diversität richten sie ihren Fokus vor allem auf Benns Positionierung im politischen, wissenschaftlichen und persönlichen Kontext seiner Zeit. So hat etwa Sarah Gaber ausgehend von Benns sozialem Umfeld in der unmittelbaren Nachkriegszeit unter Rückgriff auf diverse historische Quellen die Rückkehr des Autors ins Zentrum der literarischen Produktion der frühen Bundesrepublik als ein kulturhistorisches Phänomen analysiert.³³ Eine ähnliche methodische Ausrichtung verfolgt Christiane Baur in ihrer Dissertation, die 2024 erscheint und sich mit der Entstehung von Benns berühmtem Marburger Vortrag *Probleme der Lyrik* befasst.³⁴ Insgesamt lässt sich feststellen, dass sich dieser forschungsstrategische Zugriff in den vergangenen Jahren allmählich wachsender Beliebtheit erfreut. Dies zeigt sich nicht zuletzt an zahlreichen Zeitschriftenbeiträgen zur Benn-Forschung, die sich zunehmend an sozial- und kulturhistorischen Fragestellungen orientieren. Besonders deutlich wird dies in der Zeitschrift *Benn-Forum*, in der eine beträchtliche Zahl von Aufsätzen Benns Verhältnis zu seinen Rezensenten, Weggefährten oder frühen Interpreten, die in der Wissenschaft tätig sind, in den Mittelpunkt stellt.

1.2.3 Bisherige Forschungen zu Benn und die Musik

Die mediale Untersuchung des Verhältnisses zwischen Benns Werk und der Kunst im Allgemeinen liegt bislang lediglich in Ansätzen vor. Obwohl die Relevanz des Themas wiederholt hervorgehoben wurde, bleibt es in der Forschung zumeist eine Randnotiz kulturpoetischer oder sozialhistorischer Studien. In einer neueren Studie aus dem Jahr 2020 hat Axel Schildt Benn als einen „Medien-Intellektuellen“ charakterisiert, der durch seine Radioauftritte sowohl seine literarische als auch seine gesellschaftliche Rückkehr in die Nachkriegs-Bundesrepublik gesteuert habe. Eine systematische Auseinandersetzung mit der medialen Dimension von Benns Werk selbst leistet diese Studie jedoch kaum.³⁵ Friedrich Kittler hat zwar in seiner

33 Vgl. Sarah Gaber. *Gottfried Benn und der literarische Nachkrieg*. Wallstein. Göttingen, 2025.

34 Christiane Baur. *Konstellationen der Nachkriegsliteratur: Gottfried Benns Vortrag „Probleme der Lyrik“*. Königshausen & Neumann. Würzburg, 2024.

35 Vgl. Axel Schildt. *Medien-Intellektuelle in der Bundesrepublik*. Wallstein. Göttingen, 2020. S. 581–583.

1993 erschienenen und damals als innovativ wahrgenommenen Monographie *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften* eine wesentliche Beobachtung formuliert: Benn schlage mit seinem durch neue Medienformen, insbesondere das Radio, geprägten Spätwerk – in dem der Schlager eine auffällige Präsenz gewinnt – einen medienästhetisch neuartigen Weg ein, der mittels poetischer Sprache nicht nur eine mimetische Erfassung der Welt anstrebt, sondern darüber hinaus ontologisch „Neues“ hervorzubringen sucht.³⁶ Eine spezifische, systematisch angelegte Studie zum Wechselverhältnis zwischen Benns Lyrik und Musik liegt zum Zeitpunkt des Abschlusses der vorliegenden Arbeit jedoch weiterhin nicht vor. Einen ersten bewussten Versuch, eine Verbindung zwischen Benns dichterischer Entwicklung und dem Akustisch-Musikalischen herzustellen, unternimmt Helmut Lethen in seiner Monographie *Der Sound der Väter – Gottfried Benn und seine Zeit*. Dort evoziert er in mehrfacher Weise – nicht zuletzt über die wiederholte Verwendung des Begriffs „Sound“ in den Kapitelüberschriften – eine Beziehung zwischen Benns Poetik und auditiven Ausdrucksformen und widmet der Radiomusik einen eigenen Abschnitt.³⁷ Philipp Pabst greift diesen Gedanken in einem Beitrag für das *Handbuch Literatur & Pop* auf, in dem er Benns Gedicht *Bar* im Kontext populärer Musik rezipiert. Besonders hervorgehoben wird ein Schlager von Tony Bennett, den Benns Ehefrau Else Benn ins Deutsche übersetzt hatte und den Pabst als Beleg für Benns Auseinandersetzung mit populärer Musik heranzieht. Da Benns Erfahrungen mit Radio und Schlagerrezeption heute nur schwer zu rekonstruieren sind, bleiben die musikbezogenen Passagen in beiden Abhandlungen nachvollziehbarerweise fragmentarisch und methodisch unsystematisch.³⁸ Benns Rezeption der klassischen beziehungsweise sogenannten „ernsten“ Musik hingegen ist durch eine vergleichsweise weniger fragmentarische Quellenlage dokumentiert.

36 Vgl. Friedrich Kittler. *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Reclam. Leipzig, 1993. S. 105–129.

37 Helmut Lethen. *Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zeit*. Rowohlt. Berlin, 2006. S. 271–274.

38 Philipp Pabst. *Gottfried Benn: Bar (1953). Populärkultur in der Literatur der frühen Bundesrepublik*. In: Moritz Baßler und Eckhard Schumacher. *Handbuch Literatur & Pop*. De Gruyter. Berlin/Boston, 2019. S. 353–369. Hier S. 355ff.

So hat Peter Lingens in einem Vortrag, den er 2016 im Rahmen einer Tagung der Gottfried-Benn-Gesellschaft hielt, eine bemerkenswert klare Genealogie von Benns Auseinandersetzung mit klassischer Musik aufgezeigt. Dabei stützt er sich unter anderem auf Prosastücke und Gedichte, die Benn zu Lebzeiten publiziert hat.³⁹ Trotz des vielversprechenden Ansatzes blieb diese Spur in der nachfolgenden Forschung bislang weitgehend unberücksichtigt und wurde nicht systematisch weiterverfolgt.

Mit Abstand das am intensivsten erforschte Material im Kontext „Benn und die Musik“ stellt zweifellos das Oratorium *Das Unaufhörliche* dar, das in Zusammenarbeit zwischen Gottfried Benn und dem Komponisten Paul Hindemith entstand und 1931 uraufgeführt wurde. Dennoch ist auch hier die Forschungslage eher spärlich, zumal die existierenden Arbeiten überwiegend aus musikwissenschaftlicher Perspektive stammen – sofern überhaupt einschlägige Studien vorliegen. Die bislang einzige systematische Untersuchung dieses Werks bleibt die Monographie der früh verstorbenen Herausgeberin des Briefwechsels zwischen Benn und Hindemith, Ann Clark Fehn (1945–1989), auf deren Interpretation sich die musikwissenschaftliche Rezeption bis heute maßgeblich stützt.⁴⁰ Fehns Studie, die – trotz ihrer Herkunft aus der Musikwissenschaft – überraschenderweise eine stark philologische Schwerpunktsetzung aufweist, wird in musikanalytischer Hinsicht durch Siglind Bruhns detaillierte Analyse von Hindemiths Vertonung ergänzt, die bereits Ansätze einer intermedialen Analyse von Lyrik und musikalischer Notation erkennen lässt.⁴¹

Die bisherigen Studien bieten zweifellos vielversprechende Ansätze für eine weiterführende Analyse des Verhältnisses zwischen Benn und der Musik, lassen jedoch drei grundlegende Defizite erkennen:

39 Peter Lingens. Gottfried Benn und die klassische Musik. In: *Mitteilungen der Gottfried Benn-Gesellschaft e.V.* Heft 3 (3. Jg.) 2016. Gottfried-Benn-Gesellschaft. Freiburg am Breisgau, 2016. S. 3–25.

40 Ann Clark Fehn. Change and permanence. Gottfried Benn's text for Paul Hindemith's Oratorio *Das Unaufhörliche*. Peter Lang. Bern, 1977.

41 Siglind Bruhn. Hindemiths große Vokalwerke. Edition Gorz. Waldkirch, 2010.

Erstens ist die Forschung stark fragmentiert. Es fehlt bislang eine umfassende, eigenständige Untersuchung, die Benns Musikrezeption sowie die Wechselwirkungen zwischen Musik und seiner poetologischen Theorie und Praxis epochenübergreifend zusammenführt, um ein kohärentes Gesamtbild seiner Musikästhetik und -poetik zu entwerfen. Selbst in den Studien zu *Das Unaufhörliche* wird Benns Haltung zur Musik in den frühen 1930er Jahren kaum thematisiert, während Paul Hindemiths ästhetischer Ansatz zu dieser Zeit bereits vergleichsweise gut erschlossen ist.⁴² Eine fundierte Analyse von Benns Verhältnis zur Musik außerhalb des Entstehungskontextes dieses Oratoriums existiert bislang nicht, und eine deutliche Entwicklungslinie Benns Haltung zur Musik wird natürlich auch nicht gezeichnet.

Zweitens sind – dem insgesamt spärlichen Forschungsstand entsprechend – viele zentrale Aspekte bislang unbeachtet geblieben. Auch die Fragestellungen, die in der bestehenden Literatur zumindest ansatzweise thematisiert werden, bleiben häufig unbeantwortet oder werden nur unzureichend ausgeleuchtet. So etwa die wiederholt geäußerte Skepsis oder sogar Ablehnung Benns gegenüber der Musik, deren Gründe bislang kaum systematisch untersucht wurden.

Drittens fehlt es in der bisherigen Forschung häufig an einer konsequent interdisziplinären Perspektive auf Benns musikbezogene Werke. Dabei lässt sich beobachten, dass Benn sich von Beginn an bemüht, dem positivistischen Erkenntnismodell – als Ausprägung eines naturwissenschaftlich geprägten Eindeutigkeit- und Partikularisierungsdenkens – eine poetische Gegenform entgegenzusetzen. In Anlehnung an klassische Bildungsideale etwa Humboldts und Schillers strebt Benn eine neue Kunstform an, die durch die Überschreitung traditioneller Grenzziehungen zwischen Natur und Kultur, Geist und Physis eine moderne Ausformung des Gedankens vom Gesamtkunstwerk evoziert.⁴³ Diese Tendenz legt eine assoziative

42 Martin Andris. *Music non-stop. Paul Hindemiths Geschichtskonzeptionen vor dem Ende der Weimarer Republik*. Rombach. Freiburg i.Br., 2019.

43 Vgl. Kaiyuan Li. *Literatur, Kunst und Bildung. Zum Verhältnis zwischen Naturwissenschaft und Literatur und Kunst Gottfried Benns anhand seiner Ideen zur Bildung* [《文艺与修养——戈特弗里德·本恩修养思想视域下的艺术与科

Interpretationsweise nahe, bei der semantische Horizonte mitgedacht werden, die sich durch interdisziplinäre Wissensfelder sowie durch ästhetische Verfahren aus anderen Kunstgattungen eröffnen, zu denen Musik auch zählt. Diese Horizonte wirken sich auf Benns poetische Praxis aus und bedürfen einer präzisen, textnahen Lektüre – insbesondere seiner Lyrik, in der sich seine geistige Verfasstheit ebenso wie seine poetische Handwerklichkeit verdichten. Denn zentral für Benns spätere Poetik oder Benns Poetik überhaupt ist nicht die biographische, sondern die formale und gestalterische Dimension des dichterischen Ausdrucks. Ironischerweise ist es gerade der Einfluss naturwissenschaftlicher Diskurse – etwa aus Psychologie, Biographie oder Kognitionswissenschaft –, der in der aktuellen Benn-Forschung vielfach unter interdisziplinären Gesichtspunkten differenziert untersucht wird. Demgegenüber bleibt der Bereich von Benns Verhältnis zur Kunst, insbesondere zur Musik, methodisch deutlich unterbelichtet: Intermediale oder interdisziplinäre Perspektiven finden hier nur selten systematisch Eingang und erscheinen – wenn überhaupt – meist als randständige Bemerkungen im Rahmen kultur- oder sozialhistorisch ausgerichteter Studien. Der Schwerpunkt solcher Arbeiten liegt häufig auf biographischen Rekonstruktionen und empirischen Fragestellungen nach dem „Wann“ und „Was“, während der analytisch schwieriger zu fassende Bereich des „Wie“ – also die Frage nach der konkreten ästhetischen und poetischen Funktionsweise in Benns lyrischer Praxis – weitgehend unbeachtet bleibt. Eine hermeneutisch fundierte, textnahe Analyse, die die konkrete ästhetische Wirkung musikalischer Elemente auf Benns Lyrik in ihrer dichterischen Gestalt untersucht, steht bislang aus. Noch weniger lässt sich von einer systematischen Erschließung der musikbezogenen Semantik in den Gedichten selbst sprechen. Auch aus biographistischer Perspektive bleibt Benns Rezeptionserfahrung im Bereich Musik nur fragmentarisch erfasst – die einschlägigen Quellen sind bislang weder umfassend ausgewertet noch kontextualisiert worden.

1.3 Zielsetzung und methodische Überlegungen

Um die in Kapitel 1.1 formulierten Fragestellungen systematisch und fundiert zu beantworten, verfolgt die vorliegende Arbeit drei zentrale Zielsetzungen:

Erstens: Die systematische Erschließung und kulturhistorische Neubewertung bislang unbeachteter oder nur randständig berücksichtigter Quellen. Ziel ist es, die ideengeschichtlichen und biographischen Hintergründe von Benns Auseinandersetzung mit Musik epochenübergreifend zu rekonstruieren und in ihren jeweiligen historischen Kontext einzuordnen.

Zweitens: Auf der Grundlage einer kritischen Auswertung einschlägiger Quellen sowie ausgewählter theoretischer und poetologischer Schriften Benns soll ein konsistenter Deutungsrahmen entwickelt werden, der Benns zentrale Anliegen im Umgang mit Musik sowie deren Wandel im Verlauf seiner intellektuellen und dichterischen Entwicklung systematisch erfasst. Dabei wird versucht, Benns musikalische Poetik in ihren verschiedenen Schaffensphasen mithilfe von Wirths Theorie der „Stufen“ der Intermedialität zu bewerten. Auf diese Weise entsteht eine theoretische Grundlage für die Analyse musikbezogener Gedichte Benns – auch solcher, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht im Einzelnen untersucht werden.

Drittens: Mittels hermeneutischer sowie intertextuell-strukturalistischer Analyse ausgewählter Gedichte aus verschiedenen Schaffensphasen Benns sollen konkrete musikalische Einflüsse auf seine poetologische Idee und Praxis sowie interdisziplinäre Strukturen innerhalb seiner Lyrik aufgezeigt werden. Die aus der Gedichtinterpretation gewonnenen Einsichten dienen zugleich der Rückbindung an den zuvor entwickelten theoretisch-biographischen Rahmen. Auf diese Weise soll schließlich auch der vermeintliche Widerspruch zwischen Benns poetologischen Aussagen über Musik und seiner tatsächlichen dichterischen Praxis kritisch hinterfragt und differenziert beantwortet werden.

Da zahlreiche Materialien im Zusammenhang mit Benns Musikrezeption aus unterschiedlichen Gründen vernichtet oder verloren

gegangen sind und ein Teil seiner kommunikativen Auseinandersetzungen – etwa mit Klabund oder Hindemith – mündlich stattfand, ist die Quellenlage in diesem Bereich in hohem Maße fragmentarisch. Diese fragmentarische Überlieferungslage stellt die Forschung vor erhebliche Herausforderungen und erfordert ein methodisch kombiniertes Vorgehen zur adäquaten Erschließung von Benns Verhältnis zur Musik.

Um die argumentative Stringenz der Untersuchung zu gewährleisten, basieren die Schlussfolgerungen zur Rekonstruktion von Benns Musikrezeption primär auf empirisch nachweisbaren Materialien – etwa erhaltenen Büchern aus Benns Besitz oder weiteren dokumentierten historischen Quellen. Aufgrund der fragmentarischen Überlieferungslage, insbesondere hinsichtlich der frühen Phasen von Benns Auseinandersetzung mit Musik, lässt sich die Grenze zwischen biographischer Faktizität und poetischer Gestaltung jedoch oftmals nur schwer eindeutig ziehen. Die Rekonstruktion erfordert daher mitunter eine methodisch reflektierte Annäherung über intertextuelle und werkimmanente Analysen der Lyrik, die bestimmten biographischen Erfahrungsphasen zugeordnet werden kann. Zugleich sind einige Gedichte ohne Rückgriff auf biographische Kontexte, die Aufschluss über ihre Motivik und Entstehungshintergründe geben, kaum hinreichend interpretierbar.

Diese Vorgehensweise birgt freilich die methodische Gefahr, eine unzulässige Deckungsgleichheit von Autor und lyrischem Ich zu unterstellen und so die analytische Trennschärfe zu unterminieren. Um dieser Problematik zu begegnen, ist ein differenzierter methodischer Zugriff unerlässlich – insbesondere im Hinblick auf Benns frühe musikalische Erfahrungen, für die nahezu keinerlei direkte biographische Zeugnisse überliefert sind.

Gerade im Hinblick auf die methodologischen Herausforderungen der vorliegenden Arbeit erscheint eine interdisziplinäre Perspektive besonders unerlässlich – insbesondere eine, die Musik nicht auf eine bloße Ansammlung „lebloser Wörter“ reduziert, derer sich ein Dichter lediglich bedient. Für die Entwicklung eines solchen methodischen Zugriffs erweist sich die von Constantin Floros entwickelte Konzeption einer „musikalischen Exegetik“ als aufschlussreich und

innovativ. In seiner Beschäftigung mit den Symphonien Gustav Mahlers entwirft Floros eine Methode, die Elemente hermeneutischer Interpretation mit strukturalistischen Ansätzen verbindet. Ziel dieser Vorgehensweise ist es, den klassischen Dualismus von „Form“ und „Inhalt“ zu überwinden, indem das „Symbol“ als vermittelndes Zentrum der Analyse etabliert wird – ein Konzept, das Floros auf Theorien Arnold Scherings (1877–1941) zurückführt. Nach den Theorien von Schering stellt sich die Musik als „klingendes Sinnbild bewegter Innerlichkeit“ im Geiste von Hegel. Dabei identifiziert Schering vier grundlegende Symboltypen, die die semantische Struktur der Musik tragen:

- „1. *Spezifische Affekt- und Stimmungssymbolik, gegründet auf die rhythmisch, dynamisch, melodisch, harmonisch gerichtete Bewegtheit.*
- 1. *Klangsymbolik. Akustische, dynamische, tonräumliche und andere aus dem Klangerlebnis entspringende Symbole vermitteln eine gleichsam plastische Gehörbildlichkeit.*
- 2. *Symbolik der Formen und formaler Arbeitsprinzipie, entstehend aus sinnbildlicher Deutung formaler oder technologischer Faktoren.*
- 3. *Symbolik, entstehend aus sinnbildlicher Deutung fremder, von außen hinzugebrachter ideologischer Faktoren.*“⁴⁴

Auf Grundlage dieser Kategorien zerlegt Floros Mahlers Symphonien in sogenannte „Symboleinheiten“, also kleinste musikalische Elemente – etwa variierte Themen (z.B. eine verzerrte Anspielung auf Liszts *Malédiction*), bestimmte Gattungsformen wie der Ländler oder Ausdrucksmittel wie Crescendo und Diminuendo. Diese Einheiten tragen sowohl formale als auch inhaltliche Bedeutung, wobei Mahler sie – aufgrund ihrer semantischen Stabilität und evokativen Kraft – mindestens in einer gewissen Zeitphase häufig wiederverwendet, um übergeordnete Ideen zu artikulieren, deren Ursprung nicht selten außerhalb der Musik liegt und mitunter literarisch motiviert ist.

Obwohl die vorliegende Arbeit bewusst auf die konsequente Verwendung der von Floros eingeführten Fachterminologie verzich-

44 Arnold Schering. *Symbol in der Musik*. Zitiert nach Constantin Floros. *Mahler und die Symbolik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik*. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden, 1977. S. 190f.

tet, um das Verständnis nicht unnötig zu erschweren, orientiert sie sich methodisch an seinem Ansatz und strebt **eine Synthese von Hermeneutik und Strukturalismus** an.

Dies erweist sich insofern als möglich, als Benn ein Dichter ist, der durch eine bemerkenswerte Ökonomie in der Verwendung kleinerer formaler und inhaltlicher Einheiten gekennzeichnet ist. In seinem Werk lassen sich ähnliche „Symbole“ beobachten wie bei Mahler – etwa die Anwendung musikalischer Techniken und formaler Prinzipien in bestimmten Gedichten oder die wiederholte Verwendung spezifischer Strophenformen sowie musikbezogener Formulierungen wie etwa „hinan, hinab“ in *Das Unaufhörliche*. Durch diese Mittel werden gezielt bestimmte Eindrücke oder Assoziationen hervorgerufen, die mit poetischen Gedanken verbunden sind, mit denen sich Benn – zumindest in einer bestimmten Schaffensphase – intensiv auseinandersetzt.

Diese ökonomische Verwendung von Ausdrucksmaterial führt dazu, dass die „Symbole“ im Sinne von Floros zumindest in bestimmten Schaffensphasen in relativ festen Strukturen innerhalb von Benns Werk erscheinen. Gerade aufgrund der sich wandelnden zeitlichen Kontexte und biografischen Umstände dienen sie als konstante Bezugspunkte, die einen Zugang zu Benns Gedichten ermöglichen – auch wenn diese durchaus unterschiedliche Schwerpunktsetzungen und Bedeutungshorizonte aufweisen können. Dabei kann eine „musikalische Exegetik“ im eigentlichen Sinne – also die Analyse eines größeren Werks im Hinblick auf spezifische musikalische Elemente – auch in der Analyse von Benns Lyrik empirisch verwertbare Ergebnisse hervorbringen. So lässt sich etwa durch den Vergleich der atmosphärischen Entwicklung in einem Gedicht Benns mit jener der Vertonung eines Liedes, das Benn möglicherweise gehört hat, anhand von Tonartwechseln, Tempomodulationen u.Ä. rekonstruieren, welche Fassung der Vertonung Benn bekannt war und ihm als Vorbild diente. Ebenso kann etwa die sprachliche Umsetzung eines Arpeggios im Gedicht als Indiz dafür gewertet werden, ob Benn ein bestimmtes Musikstück bis zur Entstehung des Gedichts bereits gehört hatte.

Insgesamt verfolgt die durch strukturalistische Analyse gestützte hermeneutische Methode das Hauptziel, einen empirisch

nachvollziehbaren theoretischen Rahmen für die Analyse von Bennis Gedichten zu entwickeln. In diesen tritt ein komplexes Beziehungsgeflecht zwischen lyrischen und musikalischen Diskursen zutage: Sie überlagern, durchdringen und verflechten sich derart, dass letztlich ein Gesamtkunstwerk entsteht, das der Lyrik eine gleichwertige Stellung neben der Musik zuschreibt.

Durch die Anwendung strukturalistischer Verfahren – insbesondere durch die Identifikation und genealogische Nachverfolgung zentraler „Symbole“ – versucht die vorliegende Arbeit, der bei lückenhafter Quellenlage oftmals unvermeidbaren Subjektivität hermeneutischer Textdeutung entgegenzuwirken. Dies geschieht, indem relativ konstante, empirisch erfassbare Strukturen innerhalb wiederkehrender Symbole in unterschiedlichen Texten Bennis aufgezeigt werden.

Darüber hinaus soll durch die Berücksichtigung der Entwicklung von Bennis Umgang mit musikalischen Symbolen in seinen lyrischen Texten – eingebettet in ihre jeweiligen (ideen-)geschichtlichen Kontexte – ein Textverständnis im Sinne des „hermeneutischen Zirkels“ ermöglicht werden. Dieses legt gleichermaßen Wert auf die Individualität der einzelnen Gedichte wie auf die historische Entwicklung von Bennis Ästhetik und Poetik, sodass die ahistorische Verkürzung einer rein strukturalistischen Analyse überwunden werden kann.

Die Arbeit folgt einer chronologischen Struktur und konzentriert sich schwerpunktmäßig auf Gedichte aus drei Schaffensphasen Bennis. Sie gliedert sich in vier Kapitel:

Im **ersten Kapitel** wird die theoretische Grundlage der musikalischen Auffassung von Literatur und Lyrik in der literarischen Moderne dargelegt, wie sie insbesondere durch die frühen Werke Friedrich Nietzsches geprägt wurde. Anhand zweier Autoren, Klabund und Rilke, die Benn zeitlebens intensiv rezipierte, wird exemplarisch aufgezeigt, welche Wirkung Nietzsches Gedanken in der literarischen Welt entfaltet haben – eine Wirkung, die auch Bennis Musikrezeption nachhaltig beeinflusste.

Das **zweite Kapitel** widmet sich Bennis Aneignung musikalischer Traditionen zu Beginn seiner dichterischen Laufbahn. Diese Traditio-

nen werden mit historischen und musikexegetischen Methoden analysiert, wobei herausgearbeitet wird, auf welche Weise Benn versuchte, sie poetisch umzusetzen.

Im **dritten Kapitel** steht Benns Zusammenarbeit mit dem Komponisten Paul Hindemith und die Gedichte, die in diesem Kontext entstehen, im Mittelpunkt. Anhand des gemeinsamen Projekts *Das Unaufhörliche* wird gezeigt, wie Benn – ausgehend von einem zumindest anfänglich ähnlichen avantgardistischen Impuls – eine neue Kunstform anzustreben scheint, die über herkömmliche Gattungsgrenzen von Musik und Dichtung hinausgeht. Untersucht wird insbesondere, inwieweit die Idee eines Gesamtkunstwerks durch wechselseitige, tiefgründige Einflussnahme von Lyrik und Musik konkretisiert werden sollte.

Das **vierte Kapitel** analysiert Benns Lyrik nach dem Scheitern der Zusammenarbeit mit Hindemith sowie sein Spätwerk. Es wird der Frage nachgegangen, ob tatsächlich von einer Abkehr von der Musik in Benns dichterischem Schaffen gesprochen werden kann – und in welchem Maße sich Benns Sichtweise auf Musik sowie deren poetische Verarbeitung im Verlauf seiner Karriere verändert oder konstant geblieben ist.

Lieder, Erkenntnis und das Sein.

Eine „moderne“ Wissenslandschaft rund um Nietzsche in Benns zeitlichem Kontext

Wie bereits in der Einleitung anhand von Benns eigenen Aussagen deutlich wurde, fällt auf, dass er trotz seiner amüsischen Herkunft und einer teils zynisch anmutenden Haltung gegenüber Musik von Beginn an auffallend häufig über Musik schreibt und ein anhaltendes Interesse an Liedern zeigt, das ihn lebenslang begleitet. Bereits in seinen frühesten Gedichtzyklen wie *Morgue* und *Alaska* treten Motive des Liedes in Erscheinung. So weckt etwa der erste Vers des Gedichts *Nachtcafé* (1912) eine starke Assoziation zum berühmten Liederzyklus *Frauenliebe und -leben* des romantischen Komponisten Robert Schumann aus dem Jahr 1840. Auch das ein Jahr später entstandene Gedicht *Kurkonzert* legt nahe, dass Benn sich freiwillig zu Unterhaltungszwecken in ein Konzert begeben haben könnte, bei dem künstlerische Lieder – darunter auch Werke von Edvard Grieg – vorgetragen wurden.⁴⁵ Ganz zu schweigen davon, dass Orpheus, der mythische Meistersänger, Benn zeitlebens beschäftigt und die schlichte Liedstrophe in seinem Spätwerk zunehmend an Bedeutung gewinnt – eine Form, deren Wurzeln im Volkslied zu finden sind. Diesen auf den ersten Blick widersprüchlichen Sachverhalt erklärt Benn etwa vier Jahrzehnte nach Beginn seiner dichterischen Publikationstätigkeit mit dem geistig-ästhetischen Anspruch, von der Musik und ihrer Kritik „allgemein geistig“ und „zeitgeschichtlich“ angeregt zu werden.⁴⁶ Da Musik in Benns Lyrik häufig in Zusammenhang mit Gefühls-

45 Vgl. SW I, 19, 27.

46 Hinweise darauf gibt es in bspw. Benns berühmte Marburger Rede *Probleme der Lyrik* (1951), wo er ausdrücklich die Musik nach ihrem Gehalt vom „Jahrhundert“ bewertet. Zudem gesteht er 1953 noch in seiner Antwort auf eine Rundfrage von der neumusikalischen Zeitschrift *Melos* offen zu, dass die Musikkritik

intensität und Rauscherfahrung erscheint und er überwiegend Komponisten nennt, die auch in Nietzsches Schriften behandelt wurden – etwa Schumann und Wagner –, liegt die Annahme nahe, dass Benn mindestens einen Teil seiner ersten musikalisch-ästhetischen Impulse von Nietzsche erhielt. Dieser dionysische Denker versuchte bekanntlich, eine Brücke zwischen Kunst und Philosophie, zwischen Sehen und Hören zu schlagen, indem er die symbolische Kraft der Musik besonders hervorhob. Durch die Verbindung von logischer Gedankenstruktur mit der Formhaftigkeit sowie dem Pathetischen der Musik sollte die „endgültige Wahrheit“ oder das „Ur-Eine“ deutlicher hervortreten – ein Ideal, das auch Benns Kunstverständnis nachhaltig beeinflusst haben dürfte.

Nachweislich hatte Benn ab dem Jahr 1905 Zugang zu Nietzsches Werk im Rahmen einer Vorlesung des Nietzsche-Experten Richard M. Meyer während seines Philosophiestudiums an der Universität Marburg. Bereits ein Jahr später las er *Also sprach Zarathustra*.⁴⁷ Spätestens in der zweiten Hälfte des Jahres 1911 dürfte er mit der Lektüre von *Die Geburt der Tragödie* begonnen haben – auch wenn hierfür kein direkter archivalischer Beleg existiert. Allerdings lässt sich in seinen frühesten Prosastücken, etwa in *Unter der Großhirnrinde*, ein Bild des Südens identifizieren, das durchweg leiblich und rauschhaft erscheint und stark an Nietzsches Denken der 1870er-Jahre erinnert. Im Kontext seiner amourösen Beziehung zu der bekennenden Nietzsche-Anhängerin Else Lasker-Schüler dürfte Benn zudem intensiveren Zugang zu Nietzsches Werk erhalten haben – darunter auch zur Lyrik des Philosophen.⁴⁸ Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Benn sich im Laufe der 1910er-Jahre ein fundiertes Wissen über Nietzsche aneignete. Angesichts der Tatsache, dass er bis in die Mitte der 1930er-Jahre unermüdlich den „Verfall“ des Abendlandes beklagte, das moderne naturwissenschaftliche Denken wegen

ihm beträchtliche Hilfe für seine „literarischen Arbeiten“ leistet. Dazu. SW VI, 31, 112.

47 Vgl. Thomas Hertel. Ein modernes ›Geistergespräch‹: Gottfried Benns Auseinandersetzung mit Gedichten von Friedrich Nietzsche. In: Christian Benne / Claus zittel (Hg.) Nietzsche und die Lyrik. Ein Kompendium. J.B. Metzler. Stuttgart, 2017. S. 503–519. hier S. 503.

48 Ebd. S. 504ff.

seines Verzichts auf die Beantwortung der „allgemeinen und letzten Fragen“⁴⁹ kritisierte und zugleich in der Kunst die Möglichkeit sieht, „Richtung und Berufung“⁵⁰ wieder zu finden, erscheint es plausibel, dass ihn Nietzsches Vorhaben, „das Problem der Wissenschaft“ auf den „Boden der Kunst“⁵¹ zu verlagern, nicht nur faszinierte, sondern ihn auch nachhaltig beeinflusste. Insofern lohnt es sich, Nietzsches Kunst- und Musikphilosophie bei der Untersuchung Benns Verhältnis mit der Musik zuerst als Referenz zu nehmen.

2.1 Bild und Ton, Form und Gefühl – Nietzsches „Apollon-Dionysos“ Dualismus und seine Theorie zur Kunst

2.1.1 Musik als dionysische Kunst – ihre Überlegenheit gegenüber bildenden Künsten

Das Verhältnis zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen stellt eine der zentralen – wenn nicht die zentrale – Problematiken innerhalb von Nietzsches komplexem Denksystem dar. Der Dualismus dieser beiden, dem antiken griechischen Mythos entstammenden Denkfiguren, die für Maß, Form und Bildlichkeit (Apollinisch) einerseits sowie für Pathos, Entgrenzung und das Klanglich-Musikalische (Dionysisch) andererseits stehen, durchzieht Nietzsches gesamtes Werk. Die teils radikal unterschiedlichen Auslegungen dieses Spannungsverhältnisses in verschiedenen Schaffensphasen Nietzsches haben nicht nur das zeitgenössische Lesepublikum – zu dem auch Benn zu zählen ist – irritiert, sondern auch in der späteren Forschung zu anhaltender Kontroverse und Deutungsvielfalt geführt. Daher ist es nachvollziehbar, dass bei einer oberflächlichen Lektüre von Nietzsche zu seinen Lebzeiten veröffentlichten Werken eine bemerkenswerte gedankliche Inkohärenz in Bezug auf den Dualismus zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen auffällt, was unser Ver-

49 SW III, 17.

50 Ebd. S. 176.

51 Friedrich Nietzsche. Die Geburt der Tragödie. In: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.) Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe (KSA) 1. de Gruyter. Berlin, New York, 1999. S. 13. Die in dieser Arbeit zitierten Werke aus Nietzsche, entstammen alle der KSA, falls nicht anders vermerkt wird. Daher werden die anderen Werke Nietzsches im Folgenden mit Signatur KSA+Bandzahl zitiert.