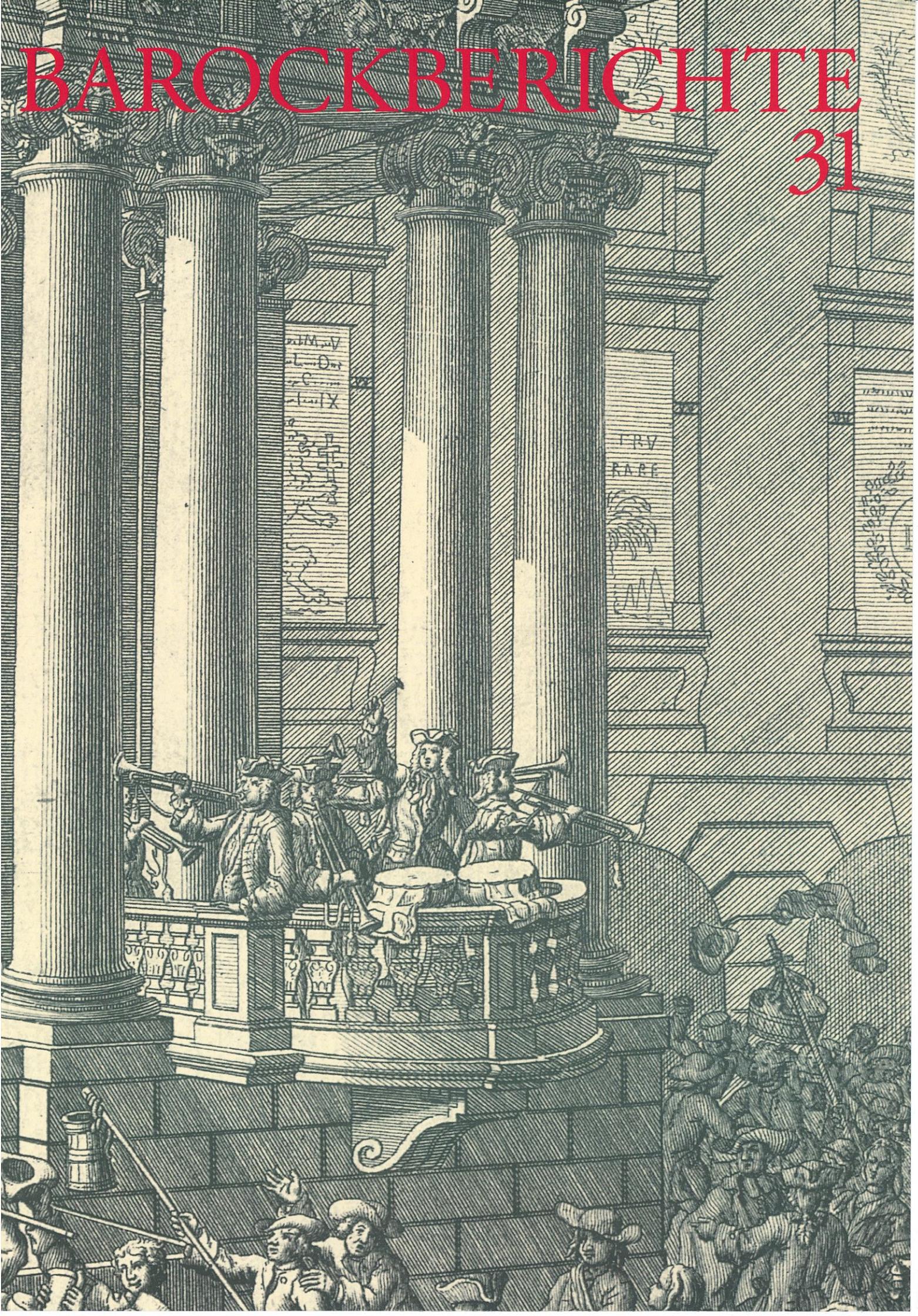


BAROCKBERICHTE

31



Ein rascher Blick über die hier näher ins Auge zu fassende Reiseskizze Gottfried Benns läßt zunächst nur eine Folge punktuell wechselnder und sich relativierender Ansichten erkennen. Flüchtig notiert, ganz en passant, konstituiert sich Benns Darstellung aus aneinanderreihender Montage zum strukturierenden „Perspektivismus“ der Moderne. Diese Absichtslosigkeit ist aber nur eine scheinbare. Denn Benn entwickelt seine Skizze höchst paradox im Hinblick auf eine dazu kontrastierende, da sinnfixierende Idealprojektion: aus einer retropektivistischen Vergegenwärtigung des Stilwillens in der Barockkunst Salzburgs. Das erweist eine aufmerksam gliedernde Sichtung, welche in diesen skizzenhaften Passagen von Stationen, Situationen, Stimmungen eine innere Orientierung erkennen läßt; es zeigt sich die Struktur einer Perspektive, die den Reiz der Brechung im scheinbar so heterogenen Duktus der Skizze bewirkt.¹ Denn diese Form der Perspektive versichert dem Sinn keineswegs jene Weite und potenzierende Sinnfülle des Barocks, wo sich der Blick vom Hier und Jetzt, *dal sotto in sù* aufschwingt, um sich sodann von selbst in unendlichen Zeiträumen zu vergegenwärtigen. Statt solch selbstgewisser Überhöhung illusionistischen Scheins zersprengt die diskontinuierliche Struktur der Moderne den perspektivistischen Zusammenhang: Die allumfassende Fügung des Weltbildes ging im à bas fundamentaler Erschütterung zu Bruch und zersplitterte im „Perspektivismus“ – nun schimmern die Bruchflächen suggestiv auf, während sie sich kaleidoskopisch vielgestaltig verschieben.² Die eingehende Betrachtung dieser Skizze richtet daher ihr Augenmerk auf das Wechselspiel der Konfigurationen, die so ein geistig folgerichtiges Erscheinungsbild zeitigen.

I

Zuerst rückt ein spöttisch changierender Funkeblick ins nähere Gesichtsfeld. Dieser Blick kennzeichnet einen Herrn, der die weitreichend-ferne Perspektive Salzburgs hinsichtlich einer möglichen agilolfingischen Herrschergrablege mit kundigem Maßstab ermißt: im Nachweis eines eigenen liturgischen Gedächtnisses, mit dem noch bis 1590 im Dom das Hochamt zelebriert wurde.³ Den krisenhaften Auflösungserscheinungen dieser Geschichtsperspektive spürt jener Herr nur gelegentlich in der Nähe seines Barockmuseums nach. Nach Auskunft des Chefportiers Nagele im Grandhotel Bristol betrachtet er manchmal stumm im Foyer Hans Makarts

Gemälde „Nero beim Brand von Rom“: eine fahle Ausschweifung, in die die erste Flammenröte fällt. Seine Gedanken hierzu sind ungewiß; ganz entschieden formte er davor seinen oppositionellen Senatorenkopf.⁴ Sodann wandeln sich Blick und Physiognomie in einen etwas entfernten Charakterkopf. Unter melancholisch hängenden Augenlidern mustert dieser mit stoischem Pessimismus die Welt. Es ist Gottfried Benn, der Dichter, der in Berlin im Range eines Oberfeldarztes Versorgungsfragen begutachtet und die Akten über Selbstmorde in der Armee führt. Er befindet sich auf einer Dienstreise nach Wien, welche „nicht ohne Reize war, allerdings auch nicht ohne Anstrengungen und Schwierigkeiten“, wie er rückblickend in einem Brief vom 13. 12. 1939 berichtet. Er ist im Hôtel Bristol abgestiegen, wo allerdings Makarts Brandbacchanal noch nicht zu sehen war: Erst fielen noch auf Salzburg die Brandbomben des Krieges.⁵ Womöglich hätte aber dieser ernerische Stadtbrand, sinnigerweise für ein Bad Ischler Grandhotel gemalt, den Dichter an jene nächtliche „Röte der Stadt“ Berlin erinnert, die er 1929 im „Urgesicht“ sah. Darin schaute er zwar nicht mehr Ninive „aus Jaspis und Rubin“, nicht Rom „im Arm der Antonine“, aber er spürte den „neuen Schauer mittels Step und Injektion“, der sie durchbebte.⁶ Solchen „Olymp des Scheins“⁷, wie er in dieser evokativen Ausdruckswelt aufglüht, entfacht Makarts Bild gewiß nicht: Es ist ein täuschendes Surrogat, ein Rom bengalischen Anscheins. Es charakterisiert damit ästhetisch die bezeichnende geistige Kluft zwischen routiniertem Pasticcio und gedrängter Intensität in der Krisis des späten 19. Jahrhunderts. Im „Olymp des Scheins“, bei Nietzsche ein oszillierendes Phänomen einstiger griechischer Lebensbeschwörung, entflamte die „Ausdruckswelt“ Benns, „deren Wesen die Faszination, eine sowohl tiefe wie suggestive Gruppierung, das blendende Arrangement war und das Fragment“.⁸ „Alles auch schon Makartbuketts“, beendet Benn denn auch mit salopper Selbstironie einen seiner Briefe an Herrn Oelze, worin er wieder einmal seine Maximen über „die Gestaltungssphäre, die Kunst“ abhandelt: „Laute aneinander zu ketten bis sie sich halten und Unzerstörbares besingen, das ist ihre Tat.“⁹ Daher hört sich auch das „Makartbukett“ ungleich gefestigter an als jener verderbliche Hauch, der dieser Salongarnierung als „Bouquet“ entströmt. Dabei entspricht die zwittrig-artifizielle Struktur dieses zum Inbegriff gewordenen Stilrelikts in eigenartiger Konkretheit jener

Ambivalenz, die Benn immer wieder erörtert: die prinzipielle Fragwürdigkeit, welche zwischen der Sphäre der Kunst und der naturalistischen Wirklichkeit herrscht.

Damit tritt ein weiterer Herr in den Gesichtskreis, welcher von Benn unter diesem existentiellen Aspekt stilisiert wurde. Die schmale Physiognomie des „Herrn Oelze“ aus Bremen erschien ihm „sonderbar krank u. klug gemischt“, sein ganzes Erscheinungsbild „so englisch, so ritmeisterlich, so chic genre“¹⁰ – ein Inbegriff hanseatischer Distinguiertheit. „Übrigens erlaubte ich mir nur, nach Ihrem Kragen zu fragen, weil sein Schnitt Beziehungen hat zu Ihrer Handschrift. Etwas ungemein Einheitliches ist an Ihnen u. um Sie herum.“¹¹ Dieses Einheitliche, „obschon manches widersprechend wirkt“, faszinierte Benn an Herrn Oelze im Detail; bei seiner Betrachtung Goethes dagegen ist es der große Weltentwurf, der mit ihm endet: „Noch einmal die ungetrennte Existenz, der anschauende Glaube, die Identität von Unendlichkeit und Erde.“¹² So ist es nur konsequent, daß Oelze in seiner schönen „Erinnerung“ an Benn¹³ betont, daß ihn die stilistische Faszinationskraft in dessen Essay zur hundertsten Wiederkehr von Goethes Todesjahr bewog, mit Benn zu korrespondieren. Bei der Lektüre erschienen ihm „die Konturen bekannter Dinge plötzlich verwandelt“ durch eine Sprache, die „vertraut und doch befremdlich in ihrer Doppelschichtigkeit“, eine „dem Inhaltlichen entrückte andere Wirklichkeit sichtbar“ machte, „in der die bekannten Dinge ihren Aggregatzustand verändern“.

Wenn nun Herr Oelze durch Kragenschnitt und Handschrift seine innere Stileinheit bezeugt, dann spiegelt Benns sprachliche Doppelschichtigkeit seinen tiefgreifenden Dualismus. Mit „seiner“ Sprache als unmittelbarer Ausformung des schöpferischen Ichs, konditionierte er einen „Dualismus, den man nun endlich bekennen soll: transcendentes Leben oder Verwirklichungsleben“.¹⁴ Nur im transzendenten Leben könne sich Kunst erfüllen und als Form, als statisches Gebilde, die Realität übersteigen. Daß das künstlerisch produzierende Ich dies nicht in autonomer Transzendenz bewerkstelligt, sondern in ständiger dialogischer Selbstvergewisserung, zeigt sich in all den Briefen an Oelze aufs deutlichste. Da herrscht denn auch innere „Korrespondenz“: „... traf es sich wiederum, dass ich gerade das, was Sie beschäftigte, in einem Aufsatz schrieb“.¹⁵ Nur einen Satz vorher indiziert der Brief, wie unstatistisch dieses Ich in seiner Zwiespältigkeit war, als es den Versuchen eines vermeintlichen Verwirk-

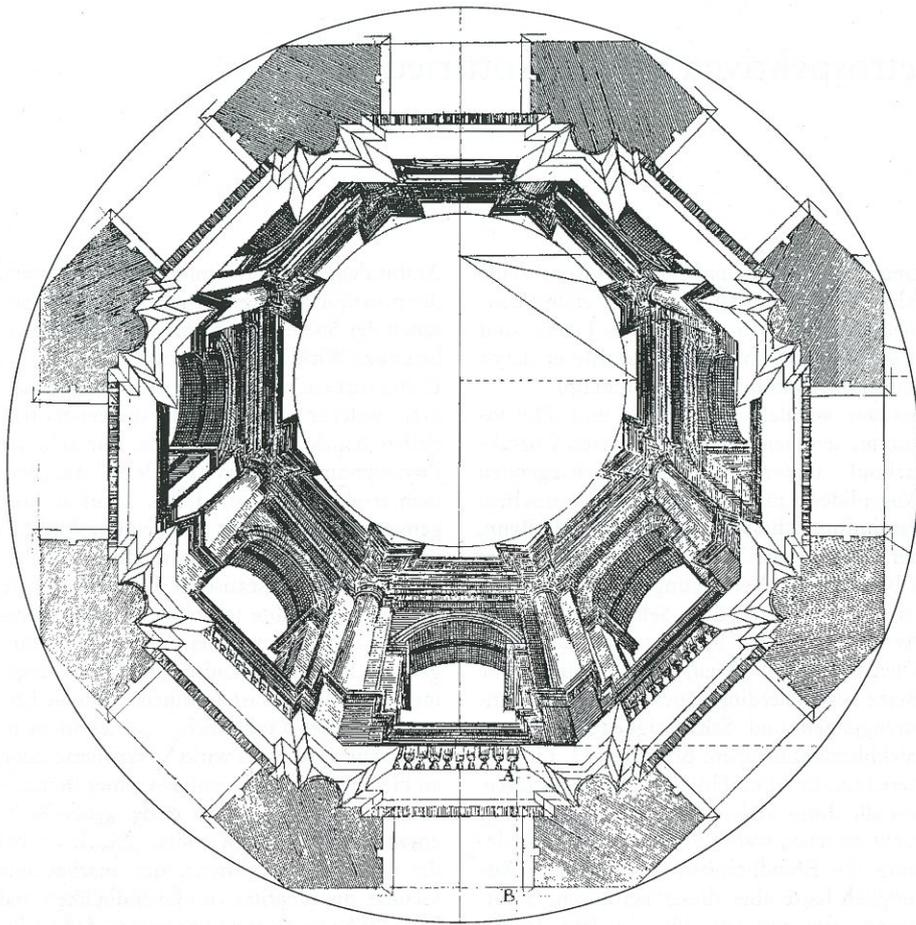


Abb. 1 (rechts): Blick in die Kuppel des Salzburger Domes (Foto: Christian Schneider)

Abb. 2: Andrea Pozzo, Konstruktion einer Scheinkuppel, aus: „Perspectiva Pictorum atque Architectorum“, Augsburg 1719, Fig. 92 (Foto: Salzburger Barockmuseum)

lichungslebens erlag und geistigen Verrat beging. Vor genau zwei Jahren, so erinnert sich Benn in diesem Brief vom 30. Januar 1935 – war er an „diesem unabsehbaren Datum“ (Hitler wurde damals Reichskanzler) in Oldenburg: „Es war eine Perversität ohne Gleichen, dort hinzufahren u. vorzulesen.“ Ansonsten keinerlei näheren Umstände! – doch Scham und Schauer sprechen daraus umso deutlicher. Benns viel erörterte Haltung von 1933/34 bleibt als unbegreifliche Selbsttäuschung stets im Trüben.¹⁶ Schon 1920 beschwor er das Auseinanderklaffen des Bewußtseins zwischen Empörung und Extase als die Spaltung des „modernen Ichs“: „ohne Glauben und ohne Lehre, ohne Wissenschaft und ohne Mythe, nur Bewußtsein ewig sinnlos, ewig qualbestimmt“. Nur in der Auslöschung, in hypnotischer Selbstverzückung kann es ins Unbewußte zurückströmen: „zwischen Asphodelen schaust du dich selbst in stygischer Flut“.¹⁷ So widerfahren diesem Narziß dann die Nazis, in deren brauner Jauche er verblendet sein Spiegelbild suchte. Nicht umsonst sah sich Benn als Phänotyp seiner Zeit, weil auch ihm die Basis des Ichs unklar blieb: „Wieviel Ichs hat man in sich: vergangene, kommende, mögliche u. nicht mehr mögliche, deutliche u. verschleierte, Blindgänger u. gelegentlich alle Neune. Finstere Sache das.“¹⁸ Und eben damit korreliert seine Weltsicht: keine fixierende Perspektive, sondern die Kultivierung eines Perspekti-

vismus von Fall zu Fall, von Gegebenheit zu Gegebenheit. Lauter ambivalente Bezüge, die über alle Widersprüchlichkeit hinweggehen. Diese Widersprüchlichkeit ist ein Stimulans und gehört wesentlich zur Ausdruckswelt.¹⁹

II

Für die avisierte Reiseskizze ist dies das Stichwort, um ihre perspektivische Struktur jetzt adäquat ins Auge zu fassen. Benn entwirft sie im oben erwähnten, ungewöhnlich erzählerischen Brief vom 13. Dezember 1939. Auf diesen trafe eher zu, was er als Nachsatz unter einen früheren Brief an Oelze, am 26. Februar 1938, schrieb: „Ich überlas den Brief nochmal, er wirkt wie das Fragment eines Romans.“²⁰ Er schlägt dort einen furiosen Gedankenfächer um die, wie er glaubt, letzte Desillusionierung Nietzsches, an der dieser zerbrach. Als „Romanfragment“ betrachtet ist dies ein Stilexperiment, das sich der existentiellen Prosa des Spätwerks annähert, worin der geistige Zwiespalt durch Paradoxien immer weiter aufgesplittert und die Doppelstruktur prismatisch zerlegt wird; zwingende Polarisierungen durchbrechen den naheliegenden, nur akzidentell erfahrenen Wirklichkeitszusammenhang; stattdessen assoziieren sich fernste Distanzen durch die Selbstbewegung des Wortes in Bildern: Erfahrungen einer anderen Realität. Den erzählerischen Roman aber, mit mehreren psychologisch verknüpf-

ten Handlungsebenen, entwirft diese fluktuierende Prosa nicht.

Auch dieser Reisebrief weist solche strukturbildenden Ansätze auf, doch bilden diese hier ein nonchalant hinskizziertes, erzählerisches Gerüst, dessen perspektivisches Divergieren einer ironischen Ornamentgroteske gleicht. In seiner Stillage wird der Brief auch nicht von der modernen Zerrissenheit Nietzsches bestimmt, sondern von einem souveränen „Zeitablenkungsgenie“ geprägt. So apostrophiert Benn eingangs den Verfasser jener tröstlichen „Zitate“, welche ihm Herr Oelze zugesandt hat. Über den Wortlaut dieser Zitate kann man nur mutmaßen, aber ihren Sinngehalt kann man nach der Lektüre des ganzen Briefs bestimmen. Auch beim Hinweis, „wie bekanntlich Börne ihn nannte“, übergeht Benn den Namen des eigentlich Gemeinten und irrt sich noch dazu. Denn nicht Börne, sondern Heine erfand dieses „Zeitablenkungsgenie“ als ein typisch keckes Witzwort mit Restrespekt. Man ahnt zwar während der Lektüre das inspirierende Incognito, aber es wird erst am Schluß des Briefes gelüftet.²¹ Mit den bereits zitierten Worten resümiert Benn sodann den durchwachsenen Charakter seiner Dienstreise und beginnt: „Erst Salzburg, Hôtel Bristol, Blick auf den Makart Platz, links eine Kirche von Fischer Erlach, eine kleine, sanfte; oben der Kapuzinerberg.“ Solch einen skizzierenden Aufbau reflektiert Benn poetologisch-programmatisch an anderer Stelle.²² Hier stilisiert er zunächst einen emotionalen Kontrast als Movens einer plakativen Ambivalenz. Denn unmittelbar nach dem Seitenblick zur „kleinen, sanften“ Dreifaltigkeitskirche eröffnet sich das Innere des Domes: „Äusserst überraschend die Wirkung des Doms innen, ich war jahrelang nicht in einer Kirche dieser Art, überwältigt von dem Eindruck dessen, was dahinter stand einst, das geistig u. menschlich dies wollte, wollen konnte, groß u. sicher genug war, es zu wollen, es zu bauen, es zu fügen, dieser langanhaltende, währende, sich bewährende Druck des Glaubens gegen Stein u. Erde u. engen Erdenraum; dieses Zusammenrücken u. Bearbeiten des Einzelnen in dem von Geschlechtern getragenen Plan, aus einem bestimmten Gefühl heraus sich zu bezeugen, sich, dem Volk, den Salzburgern, den umliegenden Gauen²³, den Fürsten u. der Stadt Grösse u. Heimat u. Sünde u. Erlösungsfähigkeit der Seele zu bezeugen.“ Wenn Benn Goethe ein „affektgeführtes Denken, körperlich umwoigt“ zusprach, das ihm „ein



weittragendes perspektivisches Erfühlen von Zusammenhängen und Ursprüngen, ein Eintauchen des Denkens in den Gegenstand und eine Osmose des Objekts in den anschauenden Geist“ ermöglichte, so wird hier solches Denken gleichfalls eindringlich beredt.²⁴ Umso vernichtender fällt aus dieser syntaktisch gesteigerten Stilhöhe, welche den seelisch zeitüberhöhenden Glauben nachvollzieht, das unmittelbar darauffolgende Urteil: „Was für ein Weg bis in dieses Jahrhundert, wo sie Boxhallen u. Pissoirs bauen, um sich zu bezeugen u. zu bewähren.“ Das ist jetzt, nach 60 Jahren, gerade für Salzburg von wahrhaft prophetischer Aktualität. Um 1939/40 wollte man durch eine monströse Gauburg die beherrschende Macht des Domes brechen, ihn in den Schatten stellen. Heute werden, zeitkonform verschoben, andere Perspektiven des barocken Salzburg pervertiert.²⁵ Der so zu Beginn skizzierte Salzburgblick Benns entspricht dessen fluktuierendem Perspektivismus in der artistischen Wahrnehmung. Mittels einer architektonischen Trias evoziert er einen dynamischen Wechsel: Außen „klein“ und „sanft“ vor dem Kapuzinerberg anhebend, steigt der Erinnerungsblick unmittelbar zur Vergegenwärtigung der inneren Glaubensstärke auf und sackt im Hinblick auf die dürrtigen Verkörperungen von heute ab: aus dieser Sicht manifestiert sich das Leben dieser Stadt primär im Geist der Kunst vor aller stillen Wirklichkeit.

Sodann wendet sich der Blick des Reisenden der ländlichen Natur und den ihr eigentümlichen Instinkten zu. Man erfährt sie als Intermezzo, das aus dem Fenster des Zugabteils mit leicht amüsiertem Interesse besichtigt wird: „Dann fuhr ich durch die tief verschneiten Alpen zwischen den Gamsgebieten, in denen früher die Erzherzöge jagten.“ Zuerst an der Salzach, „dann entlang die Murr“ – wie knorrig rollt da das Doppel-R! – „vorbei an Örtchen, wo die Waldbauern Vogelbeerschnaps als Spezialität brennen u. an Heustadeln, in denen die Mäuse wintern, um von den Füchsen gefressen zu werden, was man wiederum als Falle für die Füchse nutzt“. Dergleichen pittoreske Naturkreisläufe in der Manier Brueghels berichtete der „Coupébegleiter, ein Mann aus dem ‚Gesäuse‘“, und so kommt man „in das freundliche Graz“. Diese Stadt dominiert nicht mit solcher Strahlkraft wie Salzburg, wirkt eher verschwistert mit ihrem Umland – „es ist wohl ein schönes Land, Steiermark im Sommer“ – sie ist durchaus „reizend, aber nicht mehr“. Benn vermißt in ihrer Gefälligkeit das Essentielle schmelzgerischer Stille: „Nirgends angeschoppt und angereichert das schwere u. gleichzeitig entlastete, das üppige u. süsse Barock der Kunst, das Salzburg wie eine Honigwabe füllt. Dafür gab es hier Sulmthaler Mastputen und steyrischen Wein und eine Sprache, die so dialectisch ist, dass man kein Wort versteht.“ Immerhin spricht ihn diese „dialectische“ Einfalt so stark an, daß er einen für ihn wirklich ungewöhnlichen Vorsatz zu heimatlicher

Beseeltheit faßt: „ich werde Weihnachten Rosegger lesen, durch dessen Krieglach die Südbahn mich fuhr.“

Aus solch bodenständiger Idylle gleitet dann im Verlauf der Fahrt nach Wien die Gestimmtheit in eine pikant gemischte Gefühlswelt hinüber. Neben dem Reisenden saß eine müde Vierzigerin, die der Gepäckträger als Gräfin titulierte. Ihre außerordentliche gesellschaftliche Höflichkeit war „reizendstes Österreich“ und streifte dementsprechend die Grenze zur Hingabe „bis auf Konfettiwurfnähe“. Dieser charmante Ausdruck bezeichnet in der perspektivischen Abfolge der Reise die kürzeste Distanz; wahrhaft „augenfällig“ veranschaulicht Benn damit den unbedenklich emotionalen, kaleidoskopisch bunt aufstrebenden Reiz, so rasch, so vorübergehend, gleich vorbei. Im en passant wortvisuellen Verdichtungskunst verflimmert da in ironischer Distanz, was einst beim Gedicht „D-Zug“ in taumelnder Entrückung unmittelbar bestürzte.²⁶ Dieser Wendung ins Ironische verleiht ein geschliffener Kontrast besondere Brillanz. Dem Reisenden gegenüber sitzt nämlich noch eine andere Dame: eine „gewöhnlich gepflegte ledertaschenumprunkte“ und begehrens-werte, da „bezaubernd molterte“ Baroness, die ihr Gegenüber jedoch „aufs Kälteste schnitt“. Man reagiert mit einem geschärfteren, sachlich-mokanten Blick: „während es mich nicht störte, dass sie neben den Schienbeinen kleine Komplexe von Krampfadern hatte“ und Fettcreme im Gesicht. „So ging es nach Wien!“

Wenn hier nun der Blick über der emotionalen Nähe und Kälte im amüsierten Flirt aufging, so provoziert solches in Wien einen offensichtlichen Wahrnehmungsekel. Es verengen sich Blick und Sprache, keine imperiale Kultur mit dem morbiden Charme von einst besticht den Dahinschleudernden: „So ging es nach Wien! Ein balkanisches Land: Schlawiner, Entartete u. Betrüger!“ Die Stadt wird keines Blickes und Wortes gewürdigt, die Sicht wird verstellt durch „Falsche Rechnungen, unverschämte Preise, schlampige Auskünfte“. Gegen alles „von dort aus gesehn: Transalpine von einem abgründigen Hass“. Karl Kraus sezerte einst mit schneidender Ironie das verräterisch Fatale im Gemüt der Kapitale, Thomas Bernhard wütete sätzeschleudernd gegen die Verlogenheit als „Ursache“ schlechthin, sei es in Salzburg oder Wien – für Benn aber entfällt jeder Angriff: „Dies Land ist so heruntergekommen, dem kann niemand was tun!“ Ein knapper Sarkasmus – entspricht dieser der damaligen Verkürztheit aus historisch bedingter perspektivischer Verzerrung? Ganz gewiß! Denn gleich danach hebt sich der Blick ins spirituell absolut Darüberstehende – und kehrt daher bezeichnenderweise „unversehens“ nach Salzburg zurück: „Und über allem die katholische Kirche, der mein ganzes Entzücken gilt, wenn die Mönche u. Kollegienbesucher genauso hastig u. verschmitzt heute zum Kapuzinerberg eilen wie im 30jährigen Krieg. Das sind halt

Wirren um sie herum, nicht so extrem wichtig, alles nur Anfechtungen“ bei ihrem Streben zum „Entferntesten“. Offenbar gehören auch sie zu den „Zeitablehnungsgenie“.

Dort, in diesem Wort nämlich mündet der perspektivische Ziel- und Fluchtpunkt der ganzen Reiserelation: er liegt in Goethe. Wörtlich heißt es, „alles nur Anfechtungen, auch sie – wie Ihr Goethewort – streben zum Entferntesten“. Im „Entferntesten“ zeigt und erklärt sich somit das „Zeitablehnungsgenie“, lüftet sich das Incognito vom Anfang dieser Reiseskizze.²⁷ Nun ist „streben“ zwar eines der Schlüsselworte in Goethes Werk²⁸, aber „zum Entferntesten“ hin liegen jene von ihm durchaus gemiedenen Grenzbereiche, wo das Entschwinden ins Unfaßliche anhebt. Deswegen findet sich auch kein absolut zutreffendes Zitat, sondern nur eine annähernd sinngemäße Sentenz: „Ach, in der Ferne zeigt sich alles reiner/ was in der Gegenwart uns nur verwirrt.“ So klagt es im „Tasso“²⁹ – und gerade das ziemt auch der Rolle eines „Zeitablehnungsgenie“. Zudem scheint „das Entfernteste“ bei Oelze als eine Art Formel in Gebrauch gewesen zu sein, an die Benn anknüpfte. So auch in einem späteren Brief, wo „entfernte Dinge“ wie „Ihr Mittelalter, Ihr Christentum, Ihr Pascal!“ angesprochen werden.³⁰ Das evoziert eben jene abgehobene Sphäre, in der für Benn die Mönche und Kollegienbesucher noch immer wie im 30jährigen Krieg beharrlich zum befestigten Kapuzinerberg eilen. Während hier mit ironischem Anklang die ganzen „Wirren“ drumherum in klerikal verschmitzter Weise halt als „Anfechtungen“ gelten, pointiert Benn an anderer Stelle diesen leichten Ton zu einer schmerzlichen Dissonanz zwischen Welt und geistiger Vertiefung. „Die Welt ist genau so wie Sie schildern, weit zurück von ihr muß man gehen, um sie zu ertragen. Wer kann so weit zurück gehn? Nur der Künstler u. der Mönch.“ Die akute Bewußtseinslage, in der dieses „Zurückgehen“ ganz im Sinn des „Entferntesten“ anvisiert wird, ist der Mensch von heute „so wie wir ihn sehen“: Sein Dasein ist nur „eine lose Folge von Zuständen, wechselnden, kaum zusammenhängenden, jedem Zusammenhang sogar ausweichenden Zuständen“. Nur einige wenige davon seien „erfüllt u. ausschöpfbar“ – „Der Rest ist doch Bruch, Unterwelt.“³¹ Aufs Prägnanteste zusammengedrängt erklärt sich somit Benns hochgestimmt zurückprojizierender, emphatischer Erfüllungszustand im Salzburger Dom und das fatale Absinken im brüchigen Wien. Nicht aus Berliner Arroganz verkannte er im Dahinschleudern das schöne Wien, er spürte das Auftreten einer „Unterwelt“, deren „dritter Mann“ schon im Schattentartete.

III

Benns phänotypisches Ich existiert ohne verfestigten Standpunkt, es erlebt das „Vorüberstreichen als ein Abenteuer der Seele“.³² So auch bei einer Reise nach Bordeaux; die Dis-

position und ihr Verlauf erinnern an den Perspektivismus der Salzburger Reiserelation. Ein ähnlich skizzierender Blick provoziert und evoziert das Geschehen: Intensität aus Flüchtigkeit, überraschende Pointierung durch rasch wechselnde Kontraste. Und wie verbindet sich das wandelbare, phänotypische Ich mit diesem Blick? „Ein Held, der sich wenig bewegt, seine Aktionen sind Perspektiven, Gedankengänge sein Element ... die Handlung besteht in gedanklichen Antithesen.“³³ Dem folgt diese rückblickende Impression von Bordeaux: „Eine sehr heiße Stadt. In der Ferne der Atlantik mit seinem durch nichts gestörten Blau.“ Dieses Blau, das sich ausströmend noch vertieft, bildet den kontrastierenden Fond für „ein Cafe aus Marmor und Gold“, in dessen weitläufigem Prunk die Ratten, eben wegen der Meeresnähe, um die Tischfüße springen – aber „die Serenade von Toselli gelang ganz wunderbar“. Ansonsten schuftet auch hier das Volk, während seine „sogenannten Führer, also Narren und Sträflinge“, dem üblich-üblen Kreislauf gemäß handeln. Zutiefst skeptische Blicke auf ephemere und punktuelle Phänomene des Daseins – auch hier ist „die Menschheit nicht widersinniger als anderswo, nur waren der Marmor unverbindlicher und die Ratten sichtbar“. Nach einigen ähnlich aparten Partien perspektivistischer Reflexion wird sodann das cisleithanische Wien beschworen; es ist jenes zwischen 1900 und 1914, welchem „der höchsterreichbare Charme, die morbideste Genußverfeinerung“ neben Paris zugesprochen wird – „und zwar vielseitig bis in die weitesten Schichten der Bevölkerung hinein“. Dem Beteuern theatralisch überhöhten Lebensglücks gilt das Versprechen, daß nun „hält und immer halten wird, was Lippen, Städte und Ringe nicht halten können“. Aber es ist dies nur ein „anhalten“ und gilt der seligen Dauer eines Augenblicks.³⁴ Für Benn versichert sich aller Sinn einzig aus der Evokation von Wort und Klang, gehalten von der gliedernden Tragfähigkeit des Satzbaues. Umso ergreifender wirkt daher Benns hingerrissene Gebanntheit in der Schilderung des Salzburger Domes als unmittelbarer „Similitudo“ durch Sprache. Da kommen ihm keinerlei perspektivistisch gelockerte Fügungen in den Sinn. Da schichtet er aus Wortquadern ein Satzende über das andere, immer höher, immer weiter zu einem parataktisch aufwuchsenden Gefüge, einem Sinngefüge, und wiederholt so jene einstige gliedernde Festigkeit des Wollens, eines Willens zum Geist. Diese stilgeformte Unmittelbarkeit aus zwingend wiederholender Beschwörung will Tieferes evozieren als einen beschreibenden Befund – sie will ins Erinnern eindringen, vordringen bis zum Gedächtnisgrund, um so wiederum Präsenz zu erschaffen. Es ist dies die hohe Präsenz jener barocken *Repraesentatio*, die so wirkungsmächtig und essentiell als „schweres u. gleichzeitig entlastetes, üppiges u. süßes Barock der Kunst, das Salzburg wie eine Honigwabe füllt“.

Benns briefliche Reiseskizze kehrt über ein witziges Zeitparadox absolut stilsicher in sich zurück: er habe nun „beim Schreiben eine Stunde die Zeit vergessen“, und so wünsche er Herrn Oelze dasselbe beim Entziffern. Als Dank für die zugesandten Trostworte des „Zeitablehnungsgenies“ ist das ein wirklich ironisch-eleganter Zirkelschluß. Aber ein solcher Schluß setzt nach aller Zeitablehnung eben noch kein dahinterliegendes Ende, kein Finale. Dieses „Ende“ findet sich erst beim Schlußwort des Briefes; nach resignierendem Verstummen bezeugt es zuletzt dem lesenden Auge die Konklusion aller existentiellen Perspektive: „Wahren wir weiter das Gesicht, schweigen wir u. blicken wir auf das Ende.“ Doch hinsichtlich der *künstlerischen* Perspektive trägt ein anderes Wort vom „Ende“ weiter, da es auf eine zuletzt sich erfüllende Sinngebung – auch des Lebens – zielt. Es ist das Wort des jungen Loris, des Phänotyps jenes einstmals so kultiviert dahinsinkenden Wiens: „Die Kunst zu enden – wer das kann, kann alles.“ Jenseits aller Zeitablehnung hat solche Kunst ihren Augpunkt dort, wo schließlich alles perspektivische Streben des Lebens im „Entferntesten“ mündet.

Anmerkungen:

(1) Diese briefliche Reiseskizze Benns ist in der hier vorgelegten, gleichzeitig kommentierten Fassung nahezu lückenlos wiedergegeben. Diese Darstellungsweise ermöglicht es – nicht nur aus Gründen der Platzeinsparung – die strukturellen Pointierungen signifikant darzustellen.

Das handschriftliche Original Benns ist publiziert in: *Briefe an F. W. Oelze 1932–1945*, hrsg. von Harald Steinhagen und Jürgen Schröder, Wiesbaden 1977, Bd. 1, S. 221–223, Nr. 168.

Der besondere, bewundernde Blick Benns auf einen barocken Stadtprospekt ist völlig ungewöhnlich und wurde von der *Salzburgensia-Literatur* bislang nicht gewürdigt. Vergleichbar, doch ironisch akzentuiert, wird München gerühmt: „Aber München, München über alles! Stolz meines Vaterlandes. Großer Zauber des Barock u. des Romanischen [=Italienischen] in jeder Ecke.“ (In: *Briefe an Tilly Wedekind 1930–1955*, Stuttgart 1986, Brief Nr. 71 vom 25. 9. 1934).

(2) Das Signet des Salzburger Barockmuseums ist dem Traktat von Andrea Pozzo „*Perspectiva Pictorum atque Architectorum*“, Augsburg 1719, Fig. 92, entnommen. Es handelt sich um die exemplarische Perspektivkonstruktion einer achteckigen Scheinkuppel. Das barocke Zusammenwirken von Symbolkraft und konstruktivem Geist spricht „selbsterhellend“ aus den Schlußworten der geometrischen Anleitung, wo „die Punkten durch Linien aneinander gehengt/ dardurch die Seite des Acht-Eckes formieret/ und also das Werck zur Vollkommenheit gebracht werden“. Diese „Vollkommenheit“ verweist, bei aller irdisch

bedingten Scheinbarkeit, auf etwas, was dem Auge und dem Sinn ein objektivierbares Wahres bedeutet. Demgegenüber ist der selbst schon recht unterschiedlich verstandene Begriff des modernen „Perspektivismus“, wie er auf Nietzsche zurückgeht, von einem radikal relativierenden Subjektivismus geprägt. Bereits im zweiten Antwortbrief Benns an Oelze (wie Anm. 1, Nr. 2, 27. 1. 1933) geht es um diese für Benn zentrale, seinen Stil und seine Denkweise prägende moderne Form „perspektivistischen Erkennens“. Anstelle der einstigen Begriffe von „Wahrheit u. der Realität“ trete der „Perspektivismus“ Nietzsches als der „*existentiell glaubhafte*“, überzeugende „*Ausdruck eines Sehens, einer Vision*“. Es gilt nicht die fixierende Perspektive, sondern die Kultivierung des geistigen Perspektivismus: „*Refrain: die Tatsache ist immer chaotisch, nur ihr Ausdruck, ihr Gelangen in eine geistige Form hat Sinn und bleibt*“ (Briefe an Oelze, wie Anm. 1, Nr. 185, 22. 9. 1940, S. 242). Auf moderatere Weise spricht sich Ortega y Gasset, den Benn im zweiten Antwortbrief an Oelze auch kurz erwähnt, im Essay „*Wahrheit und Perspektive*“ (1916) aus: „*Die Wahrheit, die Wirklichkeit, das Leben oder wie man es sonst nennen mag, bricht sich in unzähligen Facetten, deren jede sich einem Individuum entgegenwendet ... Die Wirklichkeit also tut sich in individuellen Aspekten dar ... Die Landschaft gestaltet ihre Ausmaße und ihre Entfernungen im Einvernehmen mit unserem Auge, und unser Herz verteilt die Akzente. Die optische und die geistige Perspektive verquicken sich mit der wertenden.*“ (José Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Stuttgart 1978, S. 11–19). Damit paraphrasiert Ortega ein berühmtes Wort aus der Monadenlehre von Leibniz, das eine gleichsam perspektivisch vervielfältigte Stadt von verschiedenen Seiten her betrachtet. Benns Reiseskizze ist im Grunde eine Veranschaulichung dieses „Perspektivismus“. Vgl. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Basel 1989, Sp. 365–367 zum „Standpunkt“ Leibniz' und Nietzsches „Perspektivismus“.

(3) Franz Wagner, *Bemerkungen zur Aufrißrekonstruktion des ersten Salzburger Dombaus*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 1980/81, S. 289–303, besonders S. 295f. und S. 298f.

(4) Zu diesem Frühwerk Makarts vgl. Emil Pirchan, *Hans Makart. Leben, Werk und Zeit*, Wien–Leipzig 1942. In dieser Monographie erwähnt Pirchan S. 26 „das jetzt in einer Wiener Garage gerollt aufgefundene großformatige Bild 'Nero während des Brandes von Rom'. Für ein Hotel in Ischl wurde es auf Bestellung flüchtig gemalt“.

(5) Die Quellenlage (Meldescheine etc.) ist zu diesem Zeitraum (Ende 1939) für das Grandhotel Bristol sehr schlecht. Das Wehrkreis-kommando XVIII hatte ab 1938 seinen Sitz im Bristol, offenbar deswegen war es auch Benns Quartier bei dieser Dienstreise. Später übersiedelte die Wehrmacht ins Hotel Europe. Vgl. Gerhard Martin Plasser, *Stadt lesen*.

Salzburger Plätze, *Gestalt und Funktion*, Diss. Salzburg 1995, S. 288; Andreas Kapeller, *Hôtel de L'Europe. Salzburgs unvergessenes Grandhotel*, Salzburg 1997, S. 31 und 47.

(6) Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hrsg. von Dieter Wellershoff, Bd. 2, Wiesbaden 1965, S. 109.

(7) *Werke* (wie Anm. 6), Bd. 1, 1962, „Nietzsche – nach fünfzig Jahren“ (1950), S. 489: „wir stehn vor dem Problem der Artistik, dem ‚Olymp des Scheins‘. Dieser Ausdruck Nietzsches bezieht sich eigentlich auf die griechische Antike als ein Paradox aus ‚Oberfläche‘ und ‚Tiefe‘.“

(8) *Werke* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 486.

(9) *Briefe an Oelze* (wie Anm. 1), Nr. 135, 28. 3. 1938, S. 183–184.

(10) *Briefe an Oelze* (wie Anm. 1), Nr. 7, 16. 2. 1934, S. 32 und Nr. 19, 30. 1. 1935, S. 43.

(11) *Briefe an Oelze* (wie Anm. 1), Nr. 29, 4. 6. 1935, S. 54.

(12) *Werke* (wie Anm. 6), Bd. 1, „Goethe und die Naturwissenschaften“ (1932), S. 197.

(13) Das Vorwort Oelzes im Bd. 1 der „*Briefe an F. W. Oelze*“ (wie Anm. 1) stammt von 1965 und lautet „Erinnerung an Gottfried Benn“. Die folgenden Zitate stehen gleich am Anfang S. 7.

(14) *Briefe an Oelze* (wie Anm. 1), Nr. 19, 30. 1. 1935, S. 43.

(15) *Wie Anm. 14*.

(16) Oelze berichtet in seinen „Erinnerungen an Gottfried Benn“ (vgl. Anm. 13), daß dieser „vielberedete Fall des Jahres 1933 ... als nie verwundenes Trauma seine Jahre bis ans Ende verdüstert hat“ (S. 12–13). Hervorzuheben ist der Aufsatz von Eugen Gürster, welcher die tieferen Ursachen von Benns anfänglicher Verblendung analysiert: „Gottfried Benn. Ein Abenteuer der geistigen Verzweiflung“ (1947), Wiederabdruck in: *Benn – Wirkung wider Willen*, S. 169. Soverän, von treffender Klarheit ist die weitgehend unbekannte Charakterisierung von Thomas Mann in einem Brief vom 29. 3. 1952 an F. S. Grosshut: „Sinn für das Hochstehende und Erregende auf ästhetischem Gebiet hatte er immer. Schade, daß ihm in der Politik der Sinn für das Verworfenen so ganz abging.“ *Thomas Mann, Tagebücher 1951–52*, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt a. M. 1993, im Anmerkungs- teil S. 614f.

(17) *Werke* (wie Anm. 6), Bd. 1, „Das moderne Ich“ (1920), S. 20f.

(18) Gottfried Benn, *Briefe an Elinor Büller 1930–1937*, hrsg. von Marguerite Valerie

Schlüter, Stuttgart 1992, Nr. 202, 20. 3. 1937, S. 195.

(19) Die artistische Stillage der Essayistik bzw. Prosa G. Benns wird beispielhaft analysiert in einem Essay von Max Bense, „Über expressionistische Prosa“ (1949), Wiederabdruck in: *Benn – Wirkung wider Willen* (wie Anm. 16), S. 228–230. Ebenso präzise die konzentrierte Darstellung in Oelzes Vorwort (vgl. Anm. 13), S. 12. Eine der bedeutendsten Kritiken zu G. Benns Stil bildet die Rezension Carl Einsteins von 1927 in der „Neuen Rundschau“, Wiederabdruck in: *Benn – Wirkung wider Willen*, S. 122–125.

(20) *Briefe an Oelze* (wie Anm. 1), Nr. 134, 26. 2. 1938, S. 182.

(21) Daher wird auch hier der wissenschaftlich korrekte Nachweis verweigert; erst die Anmerkung 27 wird Aufschluß geben.

(22) Vgl. das Kapitel „Bordeaux“ im „Roman des Phänotyp“, den Benn während des Krieges (um 1944) in der kasernierten Ablegenheit von Landsberg an der Warthe verfaßte (*Werke*, wie Anm. 6, Bd. 2). In *Briefen an Oelze* betont er die „existentiell“ neue, ungewöhnliche Prosaform dieses „Romans nach Innen“, bestehend aus „Kritik u. Perspektive u. – Schlendrian“. Vgl. *Briefe* Nr. 269, 3. 5. 1944, S. 360f. und Nr. 266, 6. 3. 1944, S. 355. Zweifellos montierte Benn in das Kapitel „Bordeaux“ Eindrücke einer Frankreichreise, die er bereits 1929 mit dem befreundeten Kunsthändler Zatzenstein im Automobil unternommen hatte. Vgl. dazu auch Zitate aus „Bordeaux“ im vorliegenden Aufsatz weiter unten.

(23) Benn bezieht sich hier auf die übliche Aufteilung des Salzburger Landes in Flachgau, Tennengau, Pinzgau, Pongau, Lungau, nicht auf „Gau“ in der nationalsozialistischen Terminologie.

(24) *Wie Anm. 12*, S. 186.

(25) Zu den entsprechenden Planungen in Salzburg während des Nationalsozialismus vgl. vor allem Monika Oberhammer, „Versuch einer Dokumentation des Baugeschehens in Salzburg zwischen 1938–1945“, in: FS Franz Fuhrmann „Von österreichischer Kunst“, Klagenfurt 1983, S. 207–214 sowie Gert Kerschbaumer, *Faszination Drittes Reich. Kunst und Alltag der Kulturmetropole*, Salzburg 1988, S. 55ff. Den Plan, vor dem barocken Schloß Kleßheim ein Fußballstadion zu errichten und nicht nur dessen Sichtachse, also seine Perspektive zu zerstören, kommentiert Gottfried Knapp – fast ein Gottfried Benn – mit diesen Worten: „Die immer noch ländliche Umgebung des ehemaligen Lustschlosses mutiert zur Großgarage und zum Aufmarschplatz für Massenveranstaltungen. Das fürstbischöfliche Schloss selber aber schrumpft zum Klobhäuschen für die Parkplatzwächter“ (*Süddeutsche Zeitung*, 18./19. 8. 2000, S. 15). Die Überschrift „Wie sich die Bilder gleichen“ könnte ebenso über dieser ganzen Anm. 25 stehen.

(26) Das Gedicht „D-Zug“ von 1912 setzt mit der herbstlichen Farbpalette: Kognakbraun,

Laubbraun, Rotbraun, Malaiengelb hämmend ein und verschmilzt den Rhythmus des D-Zugs zu den Ostseebädern mit dem „Fleisch, das nackt ging / Bis in den Mund gebräunt vom Meer.“ „Bereits der 1. Vers zeigt, daß der D-Zug Anlaß ist – zur Sicht auf die Passagiere, die in einer neuen Manier gezeichnet sind: der lyrischen Montage. Hier entsteht nicht mehr Zusammenhang oder Gesamtbild mosaikartig aus Einzeleindrücken, vielmehr aus Bild- und Gedankensprüngen sowie wechselnden Perspektiven“ (Robert Hippe, *Erläuterungen zu Lyrik und Prosa Gottfried Benns*, Hollfeld/ Obfr. o. J., S. 16f.). Es sind dies drei sexuell ausgerichtete Perspektiven, welche sich ebenso in Benns ironischem Intermezzo der Bahnreise nach Wien bestimmen ließen.

(27) Heine schrieb am 28. 2. 1830 an Varnhagen: „Ihnen fehlt ganz die spätere Kunstbegehlichkeit des großen Zeitaltergenies, der sich selbst letzter Zweck ist.“ Heinrich Heine, *Briefe. Gesamtausgabe nach den Handschriften*, hrsg. von Friedrich Hirth, Berlin 1914, Bd. 1, S. 582f. Ob Benn bei dieser Charakterisierung der trotz aller Anfechtungen und Wirren verschmitzt zum Kapuzinerberg eilenden Kleriker auch das Projekt zur dortigen Gauburg indirekt ironisierte, muß offen bleiben, ist aber denkbar.

(28) Vgl. Metzeler *Goethe-Lexikon*, Stuttgart-Weimar 1999, S. 472. Das „Streben“ bestimmt ja auch das Schicksal Fausts zur Gänze.

(29) Torquato Tasso, IV. Akt, 2. Szene. Vgl. andere sinngemäß nicht in Frage kommende Stellen unter „Ferne“, „entfernen“, „streben“ usw.: *Goethe Wörterbuch*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften u. a., Stuttgart, Berlin, Köln 1998, Bd. 3.

(30) *Briefe an Oelze* (wie Anm. 1), Nr. 229, 20./22. 2. 1942, S. 307f., insbesondere dazu die Erläuterung S. 454.

(31) *Briefe an Oelze* (wie Anm. 1), Nr. 90, 9. 8. 1936, S. 138.

(32) „Roman des Phänotyp“. Vgl. Anm. 22. Das Kapitel „Blöcke“ beginnt im kalkulierten Paradox dazu: „Welches ist der Standpunkt des Ichs? Es hat keinen. Darf alles auf es einstürmen? Es darf. (...) Vorüberstreichen als ein Abenteuer der Seele, dem Nichts entstiegen, dem wir enteilen, im Nichts sich lösend.“ *Werke* (wie Anm. 6), Bd. 2, S. 185f.

(33) *Werke* (wie Anm. 6), Bd. 2. Beginn des Kapitels „Bordeaux“ S. 182; folgende Zitate S. 183 und S. 194.

(34) *Wie Anm. 33*, S. 195. Benn vergegenwärtigt mit diesen Sätzen das finale Lebensgefühl des *l'art pour l'art* bei Hofmannsthal.

Anschrift des Verfassers:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Ulrich Nefzger
Mönchsberg 33
A-5020 Salzburg