

Der lyrische Stoff im Zeitalter der modernen Restauration

Zu einer Theorie und Poetik der stofflichen Stimmung
im Werk Max Kommerells, Emil Staigers,
Wilhelm Lehmanns und Karl Krolows (1930-1965)

Michael Karlsson Pedersen
Institut für Kulturwissenschaften, Süddänische Universität
Dissertation, September 2016

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	4
-----------------	---

Einleitung

1. Lyrik, Stoff, Stimmung.....	6
2. Stoffbezug im Zeitalter der modernen Restauration.....	12
3. Aufbau der Arbeit.....	23

Teil I: Stoffontologische Stimmungstheorien

Kapitel I: Max Kommerell und der atmende Stoff

1. Eingang.....	30
2. Lyrische Stimmung: Betroffenheit, Schwingung, Spiegelung.....	37
3. Ontologie der Materie	
1. Heideggers verschlossene Erde.....	46
2. Kommerells überschreitender Stoff.....	56
4. Zittern und Reflexion: Nietzsches Venedig-Gedicht.....	61
5. Die Tradition der Luftgeister	
1. Vorbemerkung.....	71
2. Goethes östliche Leichtigkeit.....	75
3. Jean Pauls Nicht-mehr-Dinge.....	81
4. Hofmannsthals Dinge im Übergang.....	96

Kapitel II: Emil Staiger und der atmosphärische Stoff

1. Eingang.....	105
2. Stil des Stoffes: Poetik und Ontologie.....	115
3. Stil der lyrischen Stimmung: Atmosphärisierender Stoff.....	120
4. Die luftige Romantik	
1. Vorbemerkung.....	129
2. Brentanos Schaum der Dinge.....	133
3. Tiecks Phantome.....	140

Teil II: Poetiken des lyrischen Stoffes

Kapitel III: Wilhelm Lehmann und der klimatische Stoff

1. Eingang.....	149
2. Plädoyer der Stoffgebundenheit	
1. Kritik der modernen Entstofflichung.....	154

2. Forderung der Sachlichkeit.....	160
3. Poetik der sachlichen Leichtigkeit	
1. Wachsschutz der Vagheit.....	165
2. Wurzel und Schweben.....	169
4. Verflüchtigende Einflüsse	
1. Schwebende Romantik: Brentano, Arnim, Fouqué.....	173
2. Simmels Paradoxie des Schweren und Leichten.....	179
5. Klimatische Stoffontologie.....	184

Kapitel IV: Karl Krolow und der minimale Stoff

1. Eingang.....	190
2. Kritische Selbstpositionierung: Die Lehmann-Rezeption	
1. Vorbemerkung.....	197
2. Poröse Naturlyrik.....	200
3. Kritik des Detailzwangs und Lob der Schweben.....	203
4. Leichtigkeit ohne Sachlichkeit.....	207
3. Poetik einer distanzierten Leichtigkeit	
1. Distanz als Stoffbezug.....	208
2. Problem der Last.....	212
3. Risiko des Leicht-Werdens.....	216
4. Minimale Stoffontologie.....	220
4. Minimaler Stoff: Das Gedicht „Pappellaub“	
1. Vorbemerkung.....	222
2. Leichte Bindungen des Sommers.....	227
3. Luftige Gewalt des Vogels.....	230
4. Stoffliches „Ungewicht“ des Rauschens.....	235

Schlussbetrachtungen

1. Zu einer Kontinuität des stofflichen Denkens der Lyrik.....	240
2. Stimmung und Gesellschaft; oder, Widerstand gegen Verdinglichung.....	242

Bibliographie.....	249
---------------------------	------------

Dansk resume.....	261
--------------------------	------------

English summery.....	266
-----------------------------	------------

Danksagung

Die vorliegende Dissertation wurde durch ein dreijähriges Stipendium der Süddänischen Universität Odense gefördert. Von den vielen, die auf die eine oder die andere Weise die Entstehung dieser Arbeit gefördert haben, möchte ich an dieser Stelle besonders meinem Doktorvater, Christian Benne, für die Unterstützung während der Arbeit, an der er mit nie nachgelassenem Interesse teilgenommen hat. Ein Höhepunkt unseres gemeinsamen Austauschs war die Kommerell-Tagung in der Villa Vigoni am Comer See, die mir zum ersten Mal erfahren ließ, wie sehr Denken und Vergnügen zusammenhängen können.

Danken möchte ich weiterhin meinem zweiten Doktorvater, Anders Engberg-Pedersen, herzlich danken, der sich bereit erklärte, die zweite Hälfte der Betreuung zu übernehmen, und bis zum Schluss meine Arbeit mit großem Interesse unterstützte. Unsere Gespräche haben meinen Blick auf dem Thema immer wieder herausgefordert. Sehr gerne denke ich an die gemeinsame Tagung in NY zurück, die mit der Kunst des Kaffeetrinkens schön einherging.

Auch möchte ich mich bei Adam Paulsen bedanken, der seit langem meine Arbeit begleitet hat. Nicht nur die kleine Runde, in der wir uns allwöchentlich über Ökokritik, Ernst Jünger, Naturlyrik und andere gemeinsame Interessen unterhalten haben, sondern auch seine große Begeisterung, Offenheit und Freude haben mir immer wieder geholfen, unterstützt und ermutigt.

Danken möchte ich auch Søren Frank, der mich vom Anfang an ermutigt und unterstützt hat und dazu beigetragen hat, meine Arbeit eine institutionelle Verankerung zu geben, indem er mich u.a. in die von ihm und Sten Pultz Moslund geleitete Forschungsgruppe ‚Place and literature‘ (später: ‚Materiality and literature‘) aufgenommen und dadurch meine Arbeit maßgeblich geprägt hat. Ich bedanke mich herzlich bei beiden, die nicht vergessen haben, was es für den Doktoranden bedeutet, von älteren Kollegen einer Forschungsgemeinschaft betreut zu werden.

Zwei längere Forschungsaufenthalte war die weitere Arbeit sehr ergiebig. Von großer Bedeutung war meine Aufenthalte an der Stanford University 2013/2014. Robert Pogue Harrison hat mich bei meiner Suche nach luftigen Phänomenen in der Literatur unterstützt. Mit ihm über diesen Themen zu sprechen war eine sehr große Freude, die mich fast verzaubert hat. Auch bin ich Hans Ulrich Gumbrecht sehr dankbar für seine Großzügigkeit sowie erstaunliche Fähigkeit die (latente) Leistung meiner Arbeit schnell zu erkennen.

Im März 2015 wurde anhand eines durch das Deutsche Literaturarchiv geförderten Marbach-Stipendiums die Erforschung der Nachlässe Max Kommerells, Wilhelm Lehmanns und Karl Krolows ermöglicht. Die vorzügliche Ruhe der Bibliothek des Literaturarchivs bildete den ersten Rahmen des beginnenden Niederschreibens der Dissertation.

Für weitere Anregungen und Hinweise bedanke ich mich weiterhin bei: Heinrich Detering, Anders Ehlers Dam, Friederike Günther, Christoph König, Friederike Knüpling, Marcel Lepper, Dan Ringgaard, Na Schädlich, Hans Dieter Schäfer.

Zu guter Letzt danke ich ganz herzlich meinem Bruder und Kollegen Martin Karlsson Pedersen, der mir durch seine sowohl einfühlsame als auch intellektuelle Begleitung immer wieder Mut gemacht hat.

Hinter dieser Dissertation steht vornehmlich meine Freundin, Kollegin und tägliche Gesprächspartnerin Marlene Karlsson Marcussen, deren unentbehrliche Unterstützung und Hilfe ich kaum ins Wort zu fassen vermöge.

Einleitung

1. Lyrik, Stoff, Stimmung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage nach dem Stand des Stoffes im lyrischen Gedicht. Hierbei melden sich einige begriffliche Schwierigkeiten, die zunächst geklärt werden sollen. Eingangs wird die alte von Aristoteles ausgehende Dichotomie zwischen Stoff (hyle) und Form (eidos) in Erinnerung gerufen. Die Unzulänglichkeit dieser für das abendländische Denken dominierenden Fassung des Stoffes besteht darin, dass Stoff niemals in sich selbst erfasst wird, sondern nur seine Bestimmung durch die Form erhält. Will heißen: „Innerhalb dieser Opposition gelten Stoff und Materie als das Ungeformte (oder Vorgeformte), das seiner Formung harret. Diese Dichotomie wurde meist in einer hierarchischen Struktur gedacht: Stoff und Materie tragen das Versprechen der Form in sich“ (Naumann, Strässle und Torra-Mattenklott 2006:9). So erlangt der Stoff nur Geltung, wenn er geformt wird und sich in einer Form zeigt. Folgerichtig ist Stoff nur etwas, das unbelebt, passiv und selbstverständlich zur Verfügung steht, um sich für die aktive Formung darzubieten: „Die Selbstverständlichkeit, mit der der Stoff als gegeben vorausgesetzt wurde, hat ihn ideengeschichtlich in Misskredit gebracht gegenüber dem Rätsel der Form, die sich in ihm manifestiert“ (Naumann, Strässle und Torra-Mattenklott 2006:9).

Die Privilegierung der Form gegenüber dem Stoff wurde dann, wie Martin Heidegger schon in seinem Vortrag „Der Ursprung des Kunstwerkes“ (1935/36) notierte, als „*das Begriffsschema schlechthin für alle Kunsttheorie und Ästhetik*“ (Heidegger 2003a:12) vorherrschend. Weiterhin hat Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) die grundlegende Koordinate hierzu geliefert, indem – wie Christian Benne pointiert – seine auf das Subjekt gegründete Ästhetik fordert, „von der Stofflichkeit des ästhetischen Gegenstandes abzusehen“ (Benne 2015:53). Insgesamt formuliert die kantische Tradition der Ästhetik dann eine antimaterielle und subjektzentrische Position, wodurch ästhetischer Wert nach seinem

Maß an Unkörperlichkeit gemessen wird (vgl. Benne 2015:54). Diese Hierarchisierung des Subjekt über den Stoff setzte sich weiter in der von Kant beeinflussten idealistischen Ästhetik Friedrich Schillers durch, der im zweiundzwanzigsten Brief seiner berühmten „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“ (1793/94) formulierte: „Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, *daß er den Stoff durch die Form vertilgt*“ (Schiller 1984:498). Die auf das Allgemeine zielende Form des Geistes muss eine Herrschaft gegenüber dem nur partikulären und einschränkenden Stoff ausüben, um ihn zu überwinden und dadurch „wahre ästhetische Freiheit“ (Schiller 1984:498) zu erlangen. Von Kant und Schiller wird die Kunst in der Weise bestimmt, dass sie durch eine souverän gesetzte Subjektivität gerade den Stoff überwinden oder reinigen muss, um dadurch als allgemein, geistig und immateriell zu erscheinen. Die Kunst dient dem Subjekt, nicht dem wesensunterschiedlichen Stoff.

Die Wichtigkeit dieser kurzen und selektiven philosophiehistorischen Vorgeschichte besteht darin, dass die heutige literaturwissenschaftliche Debatte um die Frage der Materialität offensichtlich – laut Benne – genau die alte Dichotomie zwischen Form und Stoff oder Geist und Materie nicht überwunden und gelöst hat und d.h. sie oft ungeahnt wiederholt (vgl. vielfältige Exempeln in Benne 2015:81ff.). Wenn hier die Frage nach dem textimmanenten Stand des Stoffes im lyrischen Gedicht erhoben werden soll, dann könnte auch vermutet werden, dass statt einer Privilegierung des Subjekts jetzt eine des Stoffes vollzogen werden soll – letztlich also, noch einmal eine Bestätigung der Dichotomie, aber mit einer Verkehrung der Hierarchie. Schon das von Barbara Neumann, Thomas Strässler und Caroline Torra-Mattenklott entworfene Projekt über Stofflichkeit in Kunst, Philosophie und Wissenschaft, das sich in zwei aufschlussreichen Publikationen *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie* (2005) und *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in den Künsten und Wissenschaften* (2006) manifestiert hat und oben bereits zitiert wurde, gerät ebenfalls unter diesen Verdacht: „Die dualistischen Tendenzen sind in jüngerer Zeit nicht zuletzt dadurch verschärft worden, dass die Materialität stark unter dem Aspekt der

Stofflichkeit behandelt worden ist“ (Benne 2015:93). Es geht auch um thematisch und historisch zerstreute Beiträge, die keineswegs ein Neudenken des Stoffes z.B. in der Literatur versprechen, sondern eher auf einen Impuls antworten, der statt „strukturaler und figuraler Aspekte der Literatur“ sich auf „sinnliche Erfahrung und ihre materiellen Substrate“ (Naumann, Strässle und Torra-Mattenkloft 2006:7) fokussiert. Das Problem liegt in der Begrifflichkeit: Einen Begriff des Stoffes zu isolieren, lässt die Frage seines Verhältnisses zum Sinn offen (vgl. Benne 2015:93).

Immer wieder lokalisiert Benne diese substanzdualistische Aporie im gegenwärtigen Betrieb der Literaturwissenschaft an materiellen Fragen, indem „Leiblichkeit und Materialität [...] als wieder stärker substanzuell gedacht zu werden [scheinen]“ (Benne 2015:67). Um die begriffliche Sackgasse der Materialität zu vermeiden, entwirft Benne eine „Theorie der Gegenständlichkeit“ und setzt damit den Gegenstand als Zentrum seines Denkens (vgl. Benne 2015:108ff.). Nicht auf Heidegger bezogen – Benne bezieht sich stattdessen auf zeitgenössische konkurrierende Gegenstandsontologien von Nicolai Hartmann und Richard Höningwald (vgl. Benne 2015:112f.) – aber doch mit ihm verwandt, indem auch Heidegger eine Überschreitung der Stoff-Form-Dichotomie mittels einer neuen Ding- bzw. Werkontologie versucht (vgl. Heidegger 2003, hierzu Benne 2015:67f.). Mit anderen Worten: Um die Stofflichkeit im Gedicht adäquat zu adressieren, muss ein anderer als Zugang wirkender Begriff ins Auge gefasst werden.

Nach meiner Untersuchung fällt der Begriff der Stimmung besonders ins Gewicht, wenn es das lyrische Gedicht betrifft. D.h. die spezifische Stofflichkeit im Gedicht lässt sich als Stimmung verstehen. Die komplexe und umfangreiche Geschichte dieses Begriffs ist wohl bekannt, wie z.B. Leo Spitzer 1944/45 seine Wurzeln in klassischer und christlicher Vorstellung der Weltharmonie erforschte (vgl. Spitzer 1944 und Spitzer 1945)¹ und

¹ Die Aufsätze wurden später revidiert und mit ergänztem Material in der Abhandlung *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"* (1963) herausgegeben. Erwähnenswert ist

der von Spitzer beeinflusste David Wellbery 2003 seine ästhetischen Bedeutungstransformationen seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts aufzeichnete (vgl. Wellbery 2003). Der Stimmungsbegriff erreicht nicht zuletzt seine Anziehungskraft dadurch, dass er „untranslatable“ (Spitzer 1944:411) ist. Diese grundlegende semantische Eigenartigkeit des deutschen Wortes beruht darauf, dass es die subjektive wie die objektive Ebene vereint – es zieht „together the objective (factual) and the subjective (psychological) into one harmonious unity“ (Spitzer 1944:411f.). Infolgedessen kann Stimmung eine Bedeutung haben, die „from fugitive emotionalism to an objective understanding of the world“ (Spitzer 1944:413) reicht. Wellbery folgert auch, dass der Stimmungsbegriff seine Spezifik darin erreicht, dass „er sich einer eindeutigen Kategorisierung als subjektiv bzw. objektiv entzieht“ (Wellbery 2003:704). So umfasst Stimmung emotionale und atmosphärische Phänomenbereiche (vgl. Wellbery 2003:704f.). Wie hier ersichtlich wird, ermöglicht der Begriff Stimmung zumindest vom Ausgangspunkt her den Dualismus zwischen Subjekt und Objekt oder Geist und Materie hinter sich zu lassen.

Seit Wellberys richtungsweisender Aufzeichnung der ästhetischen Geschichte des Stimmungsbegriffs und häufig von dieser ausgehend gab es geradezu eine „Wiederkehr der Stimmung“ (Gisbertz 2011:8), wie Anna-Katharina Gisbertz im Vorwort zur von ihr herausgegebenen Anthologie *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie* (2011) formuliert hat. Gisbertz – die auch eine von Wellbery angeregte Studie zur *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne* (2009) geleistet hat – lokalisiert in ihrem Vorwort drei Interessengebiete, welche das gegenwärtige Fragen an dem Phänomen der Stimmung grundlegend steuert: Ein historisch-semantisches Interesse, wie bei Wellbery und Gisbertz, ein emotionsforschendes Interesse, wie z.B. bei Burkhard Meyer-Sickendiek, und ein materiell-präsentisches Interesse, wie bei Hans Ulrich Gumbrecht (vgl. Gisbertz 2011:9f). Insbesondere die dritte

auch die parallele Studie Spitzers “Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics” (1942) (vgl. Spitzer 1942a und 1942b).

Interessensphäre kann die hier gestellte Frage nach dem Stoff im Gedicht weitestgehend beantworten.

Im Kern des materiellen Stimmungsbegriffs Gumbrechts residiert aber eine wohlbekanntere konzeptuelle Komplikation. Wenn Gumbrecht in seiner Studie *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur* (2011) den Begriff der Stimmung aufsucht, dann wird er als die in der ästhetischen Erfahrung ermöglichte Kapazität einer materiellen und körperlichen Präsenz bestimmt: „Stimmungen [...] gehören zweifellos zum präsentischen Teil der Existenz und schreiben sich in ihre Artikulationsformen auf der Ebene ästhetischer Erfahrung ein“ (Gumbrecht 2011:15). Solch präsentisch-materielle Erfahrungen der Stimmung lassen sich z.B. als Stimme, Ton oder Wetter herleiten – d.h. „die leichtesten, die am wenigsten bedrängenden und doch physisch konkreten Begegnungen mit unserer physischen Umwelt“ (Gumbrecht 2011:11f.). Das Interesse an der Stimmung subsummiert sich demzufolge unter das von Gumbrecht geförderte Projekt einer antihermeneutischen Rezeptionstheorie (vgl. Gumbrecht 2004), dessen Fokussierung auf Präsenz aber auf Kosten ihres Verhältnisses zu Bedeutung und Sinn sich offenkundig – so Benne – in einem starken Dualismus befindet (vgl. Benne 2015:87f.). Wie die Isolierung der Stofflichkeit, lässt die Isolation der materiellen Präsenz der Stimmung die Frage der textuellen Sinnrelation offen. Stoff im Gedicht mithilfe der Stimmung zu bestimmen, verliert sich offenbar in der gleichen begrifflichen Aporie.

Allerdings – obgleich kursorisch – entwirft die Stimmungsstudie Gumbrechts auch Aspekte einer textimmanenten Verfahrensweise, wobei Stimmung sich nicht nur als Erlebnis der Präsenz zeigt, sondern sich auch durch „die textuelle Dimension der Formen“ (Gumbrecht 2011:13) oder „die Struktur ihrer textuellen Artikulation“ (Gumbrecht 2011:31) verfolgen und rekonstruieren lässt. Hervorzuheben ist, dass diese auf den Text selbst zielende Rekonstruktion für das Präsenz-Programm Gumbrechts notwendig immer als sekundär gelten muss: „»Stimmungen lesen« meint [...] sich affektiv und auch körperlich auf sie einlassen und auf sie zeigen. Gewiss, es schadet nicht, ihre historische Genese oder die Strukturen ihrer Artikulation zu

rekonstruieren – aber solche Analysen bleiben sekundär“ (Gumbrecht 2011:31). Trotzdem eröffnet Gumbrecht m.E. hier einen zugänglicheren weil konkret-analytischen Weg als die Emphase auf das nur körperliche Einlassen ermöglicht: Der materielle Effekt der Stimmung lässt sich entscheidend in den „objektivsten Phänomenebene[n] der literarischen Texte“ (Gumbrecht 2011:23) verorten, wie in der poetische Form oder der Prosodie. Die als materiell wirkende Stimmung eines Textes ist auch als eine besondere textimmanente Konfiguration zu verstehen. Gerade hier veranlasst Gumbrecht eine Verbindung zwischen einem materiellen Stimmungsbegriff und einer textspezifischen Studie, die für die Frage des Stoffes im Gedicht Geltung haben dürfte. Trotz der Produktivität dieses Ausgangspunktes, vermeidet Gumbrecht mit Hinzufügung der Form aber noch einmal mitnichten den oben bemerkten Dualismus, sondern eher das Gegenteil, indem er hier direkt Stimmung zwischen materieller Präsenz und objektiver Form unterscheidet, d.h. grundsätzlich die metaphysische Teilung von Stoff und Form oder Körper und Geist wiederholt.

Nummehr lässt sich folgendes feststellen: Um den Stoff im Gedicht zu erfassen kann er durch den Begriff der Stimmung eröffnet werden, deren begriffliche Grundstruktur eine Überbrückung zwischen Stoff und Form vollzieht. Um aber die Stimmung nicht nur mit Stoff oder Materialität gleichzusetzen und demnach in die dualistische Sackgasse zu geraten, kann die Stofflichkeit der Stimmung in der Literatur auch auf einer textimmanenten Ebene eingegliedert werden, wobei zu beachten ist, dass dies nicht ausschließlich mit Begriffen wie Form oder Struktur gleichgesetzt wird. Die Frage nach dem Stoff im Gedicht wandelt sich dann nach meiner Bewertung in eine gattungspoetologische bzw. lyriktheoretische Frage. D.h. der Stoff lässt sich durch eine Erläuterung des Wesens des lyrischen Gedichts bzw. durch eine ontologische auf das Lyrische gegründete Stimmungstheorie erfassen.

Es soll unternommen werden, einen besonderen lyrisch-stofflichen Stimmungsbegriff durch das Einbeziehen einer fast vergessenen oder zumindest als veraltet bewerteten in der Mitte des

20. Jahrhunderts entwickelten Lyriktheorie – d.h. die Max Kommerells und Emil Staigers – zu erläutern. Wie Kommerell und Staiger zu einem derartigen Stimmungsbegriff gelangten, kann durch eine Erläuterung der verschiedenen Aspekte und Impulse der Stimmungssemantik beantwortet werden, was bis in die Gegenwart ein Desiderat darstellt. Kurz gesagt: Es wird dadurch deutlich, dass beide einen konzeptuellen Sonderweg zwischen Idealismus und Phänomenologie finden, welcher eine besondere selbstüberschreitende und atmosphärisierende Seinsweise des Stoffes zu lokalisieren ermöglicht. Die historisch-konzeptuelle Explikation legt den Grund dafür, dass erkannt werden kann, wie diese Stimmungstheorien auf einer eigenen Ontologie des Stoffes basieren. Die Grundannahme dieser Theorien lässt sich dann dadurch feststellen, dass das lyrische Gedicht oder das Lyrische allgemein nicht durch eine Form bestimmt wird, sondern durch die Art und Weise wie Stoff in Erscheinung tritt. Stimmung ist mit anderen Worten eine besonders lyrische Erschließung des Stoffes. Wo sich dies bei Kommerell implizit äußert, wird es explizit bei Staiger mithilfe einer Neuauslegung des Stilbegriffs entwickelt: Stimmung ist ein lyrischer Stil des Stoffes. Was im Gedicht hervortritt ist genau dieser lyrische Stoff, der somit nicht als nur materiell isoliert werden kann, weil er immer schon in lyrischer Weise stilisiert bzw. erschlossen worden ist.

2. Stoffbezug im Zeitalter der modernen Restauration

Dass sich bei Kommerell und Staiger der Schwerpunkt auf die Stofflichkeit der dichterischen Welt ankündigte, ist kein begrenztes und nur für den germanistischen Bereich geltendes Phänomen. Beide entwerfen Mitte der 1940er Jahre ihre Aufsätze zu einer Theorie der lyrischen Stimmung: Kommerell in seinen *Gedanken über Gedichte* (1943) und Staiger in *Grundbegriffe der Poetik* (1946). Die konzeptuellen Ergebnisse dieser Stimmungstheorien greifen aber zurück in früherer Arbeiten und verlängert bis in die Nachkriegszeit: Bei Kommerell in seinen Aufsätzen zu Hofmannsthal (1930 und 1934) und Goethe (1931 und 1943) sowie

die Studie zu Jean Paul (1933), bei Staiger in seinen Analysen zu Brentano (1939) und zur Romantik (1960). Sie zeigen nicht nur die literaturhistorische Genese des lyrischen Stoffbezugs ihrer Stimmungsbegriffe mit Fixpunkten um 1800 und 1900, sondern sie erläutern dadurch auch, wie die stoffliche Relation der lyrischen Dichtung in eine Krise geriet und eine verunsicherte und labile Stoffontologie entwarf. Diese Krise wird mit dem Namen einer Modernität der Luft gekennzeichnet und von modernen Luftgeistern bewohnt. Im Kern ihrer Stimmungsbegriffe wird somit die Frage gestellt, wie die Dichtung sich zur stofflichen Wirklichkeit in Beziehung setzt, wie sie den Stoff überhaupt erscheinen lässt und wie dieser Bezug zum Stoff in der Moderne krisenhaft erscheint, aber wie auch versucht wird, ihn zu stabilisieren. Genau darin weisen beide auf eine in ihrer Zeit zwischen 1930 und 1965 allgemeine Tendenz hin.

Die epochengeschichtlichen Überlegungen zu dem hier hervorgehobenen Zeitraum hat seit den 1970er Jahren in den Arbeiten von Hans Dieter Schäfer und Frank Trommler eine profunde Neuauslegung erlebt. Schäfer, auf den ich mich beziehe, formuliert den Grundstandpunkt dieser Forschung am Anfang seines wegweisenden Artikels „Zur Periodisierung der deutschen Literatur seit 1930“ (1977):

Die deutsche Literatur der dreißiger, vierziger und fünfziger Jahre ist bislang mit wenigen Ausnahmen vom Phänomen des Dritten Reiches her dargestellt worden. Die Daten, welche die nationalsozialistische Herrschaft begrenzten, wurden auf die Kunstentwicklung übertragen (Schäfer 2009:385).

Statt politischer Zäsuren von 1933 und 1945, versucht Schäfer eine auf ästhetische Kriterien gebildete Kontinuität über diese Daten hinausweisend zu zeigen, die sich in der nachexpressionistischen und v.a. auf Restauration zielende Literatur aufzeigt. Demgemäß wird nicht 1933, sondern die Zeit um 1930 für diese Epoche maßgebend: „Die Weltwirtschaftskrise 1929-1932 und der durch den Rücktritt des Kabinetts Müller im März 1930 zutage tretende Zerfall der demokratischen Ordnung machten die Angst vor dem

Chaos zum neuen Lebensgefühl und schufen ein geändertes Verhältnis zur Form“ (Schäfer 2009:387). Die neuen Merkmale der um 1930 erschienenen und grundlegend von Krisenbewusstsein geprägten Literatur – wie metaphysisches Ordnungsdenken, rückwärtsgewandte historische, mythische und landschaftliche Themen, Wiederaufnahme klassischer und traditioneller Formen (vgl. Schäfer 2009:393) – waren schon vor der Machtergreifung erkennbar und können somit nicht von ihr hergeleitet werden. Stattdessen ist auch der Nationalsozialismus als „Produkt der Krise“ (Schäfer 2009:393) zu betrachten. Aus dem Blickwinkel Schäfers lässt sich eine differenziertere Literaturgeschichte des Dritten Reiches aufzeichnen, welche „sich daher nicht nur mit der durch die Nationalsozialisten aufgewerteten Heimat-Tradition und dem konfessionellen Schrifttum“ (Schäfer 2009:389) auseinandersetzt, sondern sich auch mit der aus dem Kreis um die Zeitschrift *Die Kolonne* erschienenen naturlyrischen bzw. landschaftlichen Dichtung wie bei Martin Raschke, Günter Eich, Peter Huchel und Horst Lange beschäftigt. Schäfer unterstreicht: „Die Rolle der *Kolonne* kann dabei nicht hoch genug eingeschätzt werden“ (Schäfer 2009:389). Der Kolonne-Kreis reagierte offensichtlich auf die Krisenzeit, indem er sowohl klassische Formen als auch „eine Rückbindung auf die Naturwirklichkeit“ (Schäfer 2009:389) aufsuchte. Genau die Hinwendung zur Natur wurde durch eine heftige Kritik der technisch-urbanen und fortschrittsfreundlichen Neue Sachlichkeit begründet (vgl. Schäfer 2009:388). In dem hier angedeuteten neuen Fokus auf eine Bindung zur – v.a. natürlichen – Wirklichkeit entsteht der Anknüpfungspunkt zu den stofflichen Stimmungsbegriffen, die an dieser Stelle näher erläutert werden soll.

Die gemeinsame von Stephen Parker, Peter Davies und Matthew Philpotts verfasste und auf die Ergebnisse Trommlers und Schäfers gestützte Studie *The Modern Restoration. Re-Thinking German Literary History 1930-1960* (2004) rekuriert auf einem offensichtlichen Paradox in der von Schäfer fortgeführten Charakterisierung. Obwohl es Kritik an der Neuen Sachlichkeit bestand, wie vom Kolonne-Kreis, gab es auch Tendenzen einer neusachlichen Gebrauchsliteratur, wobei die Literatur der Epoche

nicht nur mit Restauration, Klassizität und Innerlichkeit aufgefasst werden kann (vgl. Parker, Davies und Philpotts 2004:8). Um dieses Problem lösen zu können, weisen sie auf einen früheren Aufsatz Schäfers hin – „Naturdichtung und Neue Sachlichkeit“ (1974) – und konstatieren: „[T]he turn towards nature poetry symbolised by *Die Kolonne* at 1930 is less an abrupt rupture with *Neue Sachlichkeit* than an incremental development out of the documentary literature of the 1920s“ (Parker, Davies und Philpotts 2004:8). Neben der Aufwertung einer rückblickenden, metaphysischen und klassischen Dichtung, gab es gleichzeitig auch eine sachliche sich auf die konkrete Wirklichkeit beziehende Tendenz. Bei den Kolonne-Autoren war dies kein Gegenüber, sondern das metaphysische Interesse sollte sich in einer sachlichen und nüchternen Haltung äußern. Was Parker, Davies und Philpotts aber nicht berücksichtigen, ist, dass diese Ausdifferenzierung erstmals von Schäfer in seiner Studie zum Leben und Werk Wilhelm Lehmanns (1968) unternommen und gelöst wurde, indem er zwei verschiedene Tendenzen der Sachlichkeit identifiziert: „Innerhalb dieser nachexpressionistischen Bewegung, die auf der einen Seite zu einer Flut von Sachbüchern, Dokumentarberichten und Großstadtreportagen führte, kam es auf der anderen Seite zu einer neuen Belebung der landschaftlichen Dichtung“ (Schäfer 1968:125). Obgleich Lehmann der älteren Generation zugehörte, ist seine „Hinwendung zur Dingbeschreibung“ (Schäfer 1968:125) um 1930 ein entscheidender Teil der von Schäfer erkannten und beschriebenen Tendenz einer wirklichkeitsnahen und naturverbundenen Sachlichkeit, spielt aber bei Parker, Davies und Philpotts keine besondere Rolle. Lehmann lässt jedoch in besonderer Weise erkennen, dass die Stellung der zeitgenössischen Dichtung und Poetik einem problematisch gewordenen Wirklichkeitsbezug innewohnt.

Was die gespaltene sachliche Tendenz der restaurativen Moderne vereint, versuchen die drei genannten Autoren mit einem zentralen Zitat aus Schäfers Aufsatz „Naturlyrik und Neue Sachlichkeit“ zu erläutern. Es wird aber verkürzt – merkwürdigerweise blenden sie die abschließende Betonung des

Wirklichkeitsbezugs sowie der Subjektkritik aus – und wird hier vollständig zitiert:

Im Laufe der zwanziger Jahren kam es zu einer deutlichen Aufwertung der Zweckformen wie Lehrstück, Dokumentartheater, Reportage, historischer Roman, Satire, Feuilleton, Biographie, Memoiren, usw. Der Zug zum Authentischen war bei Konservativen wie Fortschrittlichen allgemein. Das empirisch gesammelte Wissen erschien als das verlässlichste, da es auf subjektive Deutung nicht angewiesen war und dem neuerwachten Wirklichkeitskult und Wirklichkeitsbezug entgegenkam (Schäfer 1974:359).

Auf Grund dieser Überbrückung der fortschrittlichen Neuen Sachlichkeit und der konservativen Naturdichtung schließen Parker, Davies und Philpotts:

Both forms of writing provide in their different ways a much-needed source of authenticity, reliability, and stability. In contrast to the formal and stylistic experimentation of Expressionism, both forms of writing no longer seek to problematize the relationships between reality and text and between text and reader (Parker, Davies und Philpotts 2004:9).

Dies zielt dann letztlich auf eine gemeinsame Suche nach „stability of meaning“ (Parker, Davies und Philpotts 2004:9), welche zum zentralen Parameter ihrer Charakterisierung der modernen Restauration wird (vgl. Parker, Davies und Philpotts 2004:14). Bezüglich dieser Tendenz, welche das Verhältnis zwischen Text, Leser und Autor zu stabilisieren und gerade nicht herauszufordern versucht, soll insbesondere die Wichtigkeit des Wirklichkeitsbezugs des Textes betont werden, weil sich hier eine Ergänzung zur allgemeinen Charakterisierung der restaurativen Moderne erkennen lässt.

Lehmann und die Stimmungstheorien Kommerells und Staigers entsprechen nämlich nicht der Betonung von „the inner self“ (Parker, Davies und Philpotts 2004:13) des Dichters als Ort des Schöpfungsakts, sondern kennzeichnen sich dadurch, dass die

sachliche Wende zu einem konkreten Wirklichkeitsbezug mit einer Kritik an einer subjektzentrischen und verinnerlichten Fassung der Dichtung selbst einhergeht. Im Schäfer-Zitat aus dem Aufsatz von 1974 ist dieser Sachverhalt auch zu erkennen: Nicht nur ein neuerwecktes Interesse am Wirklichkeitsbezug der Dichtung wird betont, sondern es wird darauf hingedeutet, dass dies mit der Kritik am Subjektivistischen zusammenhängt. Auf diese Ansprüche antwortet dann eine von Alfred Döblin geforderte „Restauration der Beschreibungsliteratur“ (Schäfer 1974:371), wobei Lehmanns zwischen 1927 und 1932 publizierten Naturbeschreibungen einen „Höhepunkt“ dieser Tendenz darstellt (vgl. Schäfer 1974:371). Die sachliche Dinghinwendung innerhalb der restaurativen Moderne lässt gemäß meiner Forschung eine wegweisende Konfiguration erscheinen: Die Wende zu einem betont ontologischen Wirklichkeitsbezug bzw. einer Stoffgebundenheit wird mit Prozessen der Entsubjektivierung gekoppelt (vgl. Schäfer 1974:375). Aus diesem Blickwinkel bezieht sich die restaurative Moderne nicht nur auf ‚stability of meaning‘ und ‚inner self‘, sondern auf einen ontologisch-gegründeten stabilen Stoffbezug und eine damit zusammenhängende Externalisierung und Dezentrierung des Subjekts. Diese Konfiguration bestimmt nicht nur Lehmanns sachliche und subjektentfernte Poetik, sondern auch die Stimmungstheorien Kommerells und Staigers: Beide setzen sich mit dem von Hegel ausgehenden exklusiv-verinnerlichten Stimmungsbegriff auseinander, um eine auf die äußere-stoffliche Wirklichkeit gebundene Subjektconstitution zu entwerfen, wie sie aus Heideggers Daseinsontologie in *Sein und Zeit* (1927) hervorgeht.² Lehmann, Kommerell und Staiger bilden gemeinsam

² Dass die Stimmungstheorien Kommerells und Staigers tatsächlich auf dieser Konfiguration zwischen Stoffgebundenheit und Subjektkritik gründen, lassen eine entscheidende rezeptionsgeschichtliche Korrektur erkennen: Sie sind nicht mit einer rückblickenden Aktualisierung des Hegelschen Stimmungsbegriffs zu identifizieren und d.h. sie gelten nicht nur für die romantische Epoche. Insbesondere die Rezeption von Staigers Stimmungsbegriff leidet unter dieser Fehldeutung, wie sie am berühmtesten von René Wellek (vgl. Wellek 1967:402 und 411) und Dieter Lamping (vgl. Lamping 1989:57 und 114) geprägt wurde. Es gilt dann gewissermaßen Staigers und Kommerells Stimmungstheorien von dieser Platzierung aus diesem in den 1940er Jahren ausgebreiteten traditionalistischen Subjektivitätsparadigma (vgl. Lampart 2013:50f.) abzulösen.

den Standpunkt einer ontologisch-stoffgebundenen Wende innerhalb der Poetik und Lyriktheorie im Zeitalter der restaurativen Moderne. Entscheidend für diese Position ist die Auseinandersetzung mit der Stoff-Form-Dichotomie. Dichtung muss demnach durch ihre Stoffrelation bzw. Stofferschließung verstanden und bewertet werden.

Kommerell und Staiger werden aber oftmals mit einer konservativen und unpolitischen Haltung identifiziert. Schäfer notiert bezüglich Max Kommerell, Ernst Robert Curtius und Karl Voßler, dass sie sich zum „Geist Europa“ bekannten, „das freilich »konservativ bleiben sollte, allein schon seiner vitalen Traditionen wegen«“ (Schäfer 2009:335). Dass Kommerell zudem eine vom George-Kreis ausgehende esoterische „Wissenschaftskunst“ (Klausnitzer 1999:72) insbesondere in den Publikationen von 1928 bis 1933 verfolgte, trägt offensichtlich auch zur zeitenthobenen Position bei, die sich nachträglich in ein mehr und mehr werkimmanentes aber immer noch hermetisches Verfahren umwandelte (vgl. Klausnitzer 1999:90 sowie Weichert 2006:10). Der in der Schweiz lehrende Staiger war zwischen 1932 und 1934 Mitglied der Nationalen Front (vgl. hierzu Schütt 1997:57ff., Wögerbauer 2000:240 und Weimar 2003), zog sich aber 1936 von der politisch-engagierten Welt zurück, um „eine scharf abgegrenzte wissenschaftliche Position“ (Wögerbauer 2000:241) einzunehmen, die in der Nachkriegszeit mit „Werkimmanenz“ (Wögerbauer 2000:244, vgl. hierzu Berghahn 1979, Danneberg 1997) bezeichnet wurde. Diese klare und rechtmäßige Zuordnung einer konservativen und werkimmanenten Position soll aber nicht verdecken, dass die Auseinandersetzungen mit Klassik, Vorromantik und Romantik auch als Diagnosen der gegenwärtigen Krisenzeit dienen und dass die reduzierende Identifikation ihres Verfahrens mit ‚Werkimmanenz‘ andere Leistungen und Möglichkeiten übersieht.

Die restaurative Stabilitätssuche lässt sich zwar in der Stimmungstheorie wiederfinden, wird aber auch auf entscheidende Weise relativiert und d.h. einer destabilisierenden Position entgegengesetzt. Kommerell wie Staiger bilden in ihren Arbeiten eine konsequente Polarität zwischen einem stabil-gegenständlichen

und einem krisenhaft-atmosphärischen Stoffbezug aus: Der eine Pol wird mit Goethe identifiziert, der andere mit Jean Paul oder Brentano. Es ist das krisenhafte Stoffverhältnis, welches das genuin Lyrische bezeichnet und mit einer luftigen Moderne verknüpft wird. Die sonst konservativen und traditionsbewussten Positionen Kommerells und Staigers sind im Grunde genommen auch differenzierte Reaktionen auf die zeitgenössische Krise, der stabilisierend entgegenzuarbeiten versucht wurde (Goethe-Pol) und auch in ihrer Radikalität aufgefasst wurde (Jean Paul-Pol). Kommerells Jean Paul-Studie von 1933 – in deren Vorrede zur zweiten Auflage eine Ergänzung des Titels im Krisenjargon der Zeit von Kommerell angedacht wurde: „Jean Paul und die Krise der Kunst“ (Kommerell 1957:8) – ist hier das vorzügliche Beispiel einer solchen Reaktion: Die Studie ist geradezu eine auffällige Äußerung zur zeitgenössisch poetologischen sowie stoffontologischen Willkür zwischen fester Gegenständlichkeit Goethes und krisenhaft-musischer ‚Nicht-Mehr-Dinge‘ Jean Pauls. Dieses Schema bestimmt auch weitgehend Staigers Gegenüberstellung von Goethe und Brentano in *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (1939), welche als Unterschied zwischen episch-gegenständlichem und lyrisch-atmosphärischem Stil in den *Grundbegriffen der Poetik* (1946) wiederkehrt. Oder: Der restaurativen „Kanonisierung der klassisch-Goethischen Position“, die eine idealtypische Normativität herstellt, wird mit einer „Gefährdung“ oder „Grenzüberschreitung“ dieser Norm mittels Brentano als „Gegenklassiker“ konfrontiert (Böschstein 1997:278). Lyrische Stimmung wird dann ein anderes Wort für Krise, für eine nicht-goethische Position.

Wenn Kommerell und Staiger somit nach dem Wesen des spezifisch Lyrischen fragen, dann antworten sie gewissermaßen mit einem auf das Krisenbewusstsein reagierenden Erfassen einer labilen, verunsicherten und d.h. betont lyrischen Stoffontologie. Das genuin Lyrische ist auf einer ontologischen Stoffkrise gegründet und Stimmung ist das Zeigen einer Welt, worin die Gegenstände ihre Festigkeit, Bodenständigkeit und ihren Umriss verlieren. Der lyrische Stoff verweist somit – insbesondere bei Staiger – auf Erdverlust und Bodenlosigkeit. Wenn eine zu der Zeit konkurrierende und entgegenstehende Ontologie der Materie

besteht, dann ist sie in Heideggers Mitte der 1930er Jahre gehaltenem Vortrag „Der Ursprung des Kunstwerkes“ zu lokalisieren. Kommerell und Staiger, die auf verschiedene Weise und unterschiedlicher Intensität mit Heidegger in Verbindung standen, teilen zwar die geäußerte Auseinandersetzung mit der dominierenden Stoff-Form-Dichotomie, aber statt einer instabilen Stoffontologie entwirft Heidegger eine Erdontologie, wobei das Stoffliche im Kunstwerk und in der Dichtung sich als verschlossen, zurückgezogen und in sich selbst ruhend zeigt. D.h. die unzugängliche und immer wieder entweichende Erde trägt die historisch-verstehbare Welt, ihre Verschlossenheit garantiert einen tragenden und stabilen Grund. Die Einführung dieses höchst eigenartigen und offensichtlich von Hölderlin geprägten Begriffs der Erde³ kann demgemäß als Versuch eine neue ontologische Stabilität in der restaurativen Moderne zu gründen gedeutet werden. Der Stoff- oder besser Erdbezug der Dichtung erreicht Beständigkeit und Konstanz, indem er Zugriffe, Öffnungen oder Anwendungen verweigert und in seiner autonomen Verschlossenheit verharrt. Diese Erdontologie der Verschlossenheit ist als Gegensatz zur Stoffontologie der Überschreitung zu verstehen, beide sind aber verschiedene Antworten auf eine in die Krise geratene und demzufolge sich ergebende notwendige Fragen

³ Heideggers Verwendung des Wortes 'Erde' spiegelt sich aber dennoch in seiner eigenen Zeit und weist auf das in der gleichzeitigen Dichtung und Kunst neuerweckte Interesse für irdisches wie Landschaft, Baum, Acker usw. hin (vgl. Schäfer 1968:125f.). Schäfer bietet z.B. ein vielsagendes Zitat aus dem Werk des Kunsthistorikers Franz Roh an *Nach-Expressionismus – Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* (1925), der den Wechsel vom subjekterhitzten Expressionismus bezeugt: „Man hat das Gefühl, daß auf ein dämonisches Sichwegsehen, Sichwegschleudern von dieser Erde, noch einmal unersättlich die Lust an ihr erwacht sei“ (zitiert nach Schäfer 1968:126). Dass diese Hinwendung zur Erde sich nicht restlos mit der Blut-und-Boden-Ideologie gleichsetzen lässt, kann z.B. mit der Kritik des Kolonne-Redakteurs Martin Raschke an den in Mode gekommenen Bauernromanen in seinem Artikel „Man trägt wieder Erde“ (1931) bestätigt werden (vgl. Raschke 1963:37-42 sowie Schäfer 1968:128). Oftmals zielt das Hervorrufen der ‚Erde‘ auf eine Subjekt- und Metaphysikkritik (vgl. Schäfer 1968:127), wie sie in der Konfiguration der sachlichen Wende hervortrat und auch von Heidegger verwendet wird.

nach einer ontologischen Neubegründung des Kunstwerkes und der Dichtung.

Auf der restaurativen Suche nach stabilem Stoffbezug besetzt Lehmanns Poetik jedoch eine eher eigenartige Zwischenstellung. Einerseits fördert sie eine stabil-gebundene Stoffrelation unter dem Banner der Sachlichkeit und Genauigkeit und antwortet hiermit am direktesten auf einen krisenhaften Wirklichkeitsbezug der Dichtung. Diese Krise wird u.a. mit Hugo Friedrichs weit verbreiteter Studie *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart* aus dem Jahr 1956 identifiziert, in der die moderne Lyrik mit einem armen und reduktiven Verhältnis zum Stoff charakterisiert wird. Friedrich wird zum Repräsentanten der alten Stoff-Form-Hierarchie, in welcher der als Ingenieur dargestellte Dichter sein Werk durch Verbrauch und Bemeisterung des Stoffes vollzieht. Die moderne Lyrik Friedrichs ist von einer reduktiv-funktionalen Stoffontologie bestimmt, der nicht nur von Lehmann, sondern auch von den Stimmungstheorien Kommerells und Staigers in ihren vollzogenen Auseinandersetzungen mit der Stoff-Form-Dichotomie widersprochen wird. Andererseits sieht Lehmann aber eine Notwendigkeit darin, dass die für ihn entscheidende Stoffgebundenheit der Dichtung auch verflüchtigt bzw. vag und leicht gemacht werden muss, um überhaupt als lyrisch zu erscheinen. Folglich entsteht bei Lehmann nicht nur eine Poetik der Sachlichkeit, sondern vielmehr eine der sachgebundenen Leichtigkeit, die ihn auf entscheidende Weise in die Nähe der lyrischen Stoffontologie rückt. Seine Poetik kann dann als Stimmungspoetik im Sinne Kommerells und Staigers angesehen werden, niemals aber als eigenständiger und vollgültiger Teil der luftigen Moderne erscheinen. Letztlich ruht Lehmann allzu sehr in seiner von der Sachlichkeit garantierten, stabilen und treuen Relation zum Stoff, um ernsthaft den krisenhaft-lyrischen Stoff entgegenzukommen.

Wenn diese besondere Stofflichkeit überhaupt in einem lyrischen Werk der Nachkriegszeit gefunden werden kann, dann in der von Lehmann beeinflussten Poetik und Lyrik Karl Krolows. Krolow ist der eigentlich luftige Lyriker im Zeitalter der modernen Restauration. Die Relevanz Lehmanns zeigt sich dann auch darin,

dass er die Forderung der Stoffgebundenheit an die nächste Generation von Dichtern überlieferte, wobei Krolow seine Poetik durch Auseinandersetzungen mit dem sachlichen sowie leichten Stoffbezug Lehmanns formulierte. Schon Schäfer weist sowohl in seiner Lehmann-Studie als auch in seinem Aufsatz von 1977 auf die Verbindung zwischen Lehmann und Krolow hin (vgl. Schäfer 1968:252f. und Schäfer 2009:395), womit sich eine am lyrischen Stoffbezug gebildeten Kontinuität zwischen 1930 und 1965 nachweisen lässt. Anders als Parker, Davies und Philpotts, die den Kolonne-Kreis als Ausgangspunkt nehmen, soll Lehmann hier als historischer Fixpunkt dienen, dessen sachliche Wende um 1930 bis in die Nachkriegslyrik und –poetik Krolows nachwirkt. Fabian Lampart hat in seiner – auch an der neuen Epochenbildung der modernen Restauration gebildeten – Studie *Nachkriegsmoderne. Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945-1960* (2013) darauf hingewiesen, dass um die Poetik Krolows recht ins Auge fassen zu können, muss seine „Restauration der Moderne“ als „Revision[] der Naturlyrik“ verstanden werden, die „sich noch auf dem Boden der poetologischen Entwürfe aus der Zeit um 1930 [bewegte]“ (Lampart 2012:131). Krolow vollzieht mit anderen Worten eine Revision oder besser Neustilisierung der von Lehmann angebotenen poetologischen Grundlage, wobei er eine Poetik der distanzierten Leichtigkeit formuliert, welcher eine minimale – nicht mit Hugo Friedrichs zu verwechselnder reduktive – Stofffontologie zugrunde liegt. Anders als bei Lehmann gibt es bei Krolow eine entscheidende Verunsicherung des Stoffbezugs, welche ihn als vorzüglichen Repräsentanten eines modernen Luftgeistes inszeniert.

Aufgrund der hier erläuterten aber verschieden mitgeteilten Interessen für Stoff- und Wirklichkeitsbezug der lyrischen Dichtung im Zeitalter der modernen Restauration zwischen 1930 und 1965 lassen sich folgende Stofffontologien zusammen mit ihren jeweiligen Poetiken oder Erschließungsweisen (Stile) summieren:

	Stoffontologie	Poetik
Max Kommerell	Atmend-selbstüberschreitender Stoff	Lyrische Stimmung
Emil Staiger	Bodenlos-atmosphärisierender Stoff	Lyrischer Stil/ Stimmung
Martin Heidegger	Verschlossen-zurückgezogene Erde	Steinige Schwere
Wilhelm Lehmann	Hylozoistisch-klimatischer Stoff	Sachgebundene Leichtigkeit
Karl Krolow	Minimal-ungewichtiger Stoff	Distanzierte Leichtigkeit
Hugo Friedrich	Reduktiv-funktionaler Stoff	Moderne Entstofflichung

3. Aufbau der Arbeit

In vorliegender Arbeit soll unternommen werden, die Frage nach dem Stoff im lyrischen Gedicht zu stellen und gerade in der Weise, dass sie als eine in der Epoche der restaurativen Moderne verbreiteten Frage nach dem in die Krise geratenen Stoffbezug der Dichtung verstanden werden soll. Im Zentrum steht dann ein spezifisch lyrischer Stoff, dessen historische Genese sowie ontologische und poetologische Konfiguration das Hauptthema in den zwischen 1930 und 1965 erschienenen Werken Max Kommerells, Emil Staigers, Wilhelm Lehmanns und Karl Krolows

bestimmt. Um aber der Verschiedenheit zwischen Lyriktheorie und Poetik gerecht zu werden, ist die folgende Arbeit in zwei Teile gegliedert.

Der erste Teil befasst sich mit den stoffontologischen Stimmungstheorien Kommerells und Staigers, deren Konzeptualisierung und Struktur anhand der Stimmungstheorien Fichtes, Hegels, Nietzsches, Hofmannsthals und Heideggers und des Weiteren durch ihre eigenen Lektüren von Luftgeistern wie Goethe, Jean Paul und Hofmannsthal (Kommerell) sowie Brentano und Tieck (Staiger) dargelegt werden soll. Entscheidend sind die hierbei hervorgehobenen historischen Schwerpunkte – die Vorromantik und die Romantik um 1800 und der Impressionismus um 1900 – beide sind wichtige Vorstufen zur Erläuterung des lyrischen Stoffverhältnisses. Weiterhin entsteht dann eine grundlegende Stimmungsstruktur zwischen phänomenologischer Gebundenheit und idealistischer Verflüchtigung, die für das Verfahren der Deutungen und für die Auslegung einer Poetik der Stimmung richtungsweisend ist. In der dadurch entwickelten Stimmungstheorie zeigt sich nicht nur eine besondere Seinsweise des Stoffes (lyrischer Stoff), sondern auch des Menschen (Luftwesen oder Luftgeist). Um den stofflichen Stimmungsbegriff konkreter ins Auge zu fassen, wird das insbesondere für Kommerell maßgebende Venedig-Gedicht (1888) Nietzsches einbezogen und näher analysiert: Es ist das erste in dieser Arbeit hervorgerufene Beispiel des lyrischen Stoffes – eben als musisch-zitternder Stoff – und wird zudem als eine um 1900 aufleuchtende poetologische Reflexion über Stimmung gedeutet.

Der zweite Teil erläutert die Poetiken des lyrischen Stoffes Lehmanns und Krolows, die sich gerade in der bereits erwähnten sachlichen bzw. stofflichen Wende um 1930 situieren lässt, aber zudem Impulse der Verflüchtigung enthalten. D.h. Lehmann desgleichen Krolow entwickeln jeweils auf spezifischer Weise eine Stimmungspoetik, welche die von Kommerell und Staiger geklärte Struktur grundlegend wiederholt. Für Lehmann wird die Stoffgebundenheit mit romantischen und impressionistischen Einflüssen ergänzt, welche dem Vagen, Schwebenden und Leichten als entscheidende Kennzeichen für die Ausbildung seiner Poetik

dienen. Es wird offenbar, dass sich hinter Lehmanns Überlegungen zum Sachlichen und Leichten immer wieder eine besondere hylozoistische bzw. klimatische Auffassung von Stoff verbirgt, welche m.E. seine Poetik bestimmt. Für Krolow wird das Stoffverhältnis durch Auseinandersetzungen mit der spezifisch historischen sowie poetologischen Situation der Nachkriegszeit formuliert, wobei es nicht mehr um eine von Lehmann aufgesuchte Nähe zum Stoff geht, sondern vielmehr um Distanzierung und Minimalisierung des Stoffbezugs. Lehmanns sogenannter ‚Jubel der Materie‘ ist von einer luftgeistigen Irritation gegenüber dem Stofflichen ersetzt. Diese besondere minimale Stoffrelation wird mittels des Krolow-Gedichts „Pappellaub“ (1946) verdeutlicht, welches in dieser Arbeit als zweites und letztes Beispiel des lyrischen Stoffes dienen soll, eben als minimal-rauschend. Beide Gedicht-Analysen bilden dann eine Parallele: Das Rauschen des Pappellaub-Gedichts ist ein Stoffäquivalent zum Zittern des Venedig-Gedichts.

Auf Grund der Darlegung der Stimmungstheorien und -poetiken erscheint dann die Skizzierung verschiedener lyrischer Stoffontologien, welche für das Aufzeigen der dichterischen Welt bestimmend sind. Sie sind aber – wie schon im Schema angedeutet – keineswegs das zu dieser Zeit einzige Angebot von Stoffontologien. Es kursieren in der Tat zumindest zwei konkurrierende und alternative Stoffontologien, die von Heidegger und Hugo Friedrich formuliert wurden und hier als Kontraste in beiden Teilen dienen sollen. In das Kommerell-Kapitel des ersten Teils wird Heideggers Erdontologie demnach in einen Dialog mit Kommerells Stoffontologie gebracht, um dadurch die Standpunkte verschiedener Ontologien der Materie deutlicher zu verschärfen. Radikaler als Kommerells kann Staigers Begriff des atmosphärisch-bodenlos Lyrischen schlechthin als Gegenentwurf zu Heideggers verschlossener Erde angesehen werden, obwohl er fundierter als Kommerell von Heidegger beeinflusst war. Heidegger erscheint zudem als scharfer Kritiker des modernen Luftgeistes und der damit zusammenhängenden schwebenden Dichtung. Somit zeigen sich nicht nur zwei einander gegenüberstehende Ontologien der Materie, die für die Poetik Geltung haben, sondern sie zielen auch

auf eine unterschiedliche Auffassung des Menschen: Eine, die sich auf Endlichkeit besinnt (Heidegger) und eine, welche diese zu überschreiten versucht (Kommerell und Staiger).

Hugo Friedrich dient im zweiten Teil der Arbeit als Gegensatz eines modern-entstofflichten Verständnisses der Lyrik. Zunächst: Im Unterschied zu Lehmanns stoffgebundene Sachlichkeitsposition, wie es zu Beginn des Lehmann-Kapitels dargestellt werden soll. In Lehmanns poetologischen Überlegungen und Kritiken der Nachkriegszeit versammeln sich zwei entgegengesetzte Tendenzen der Lyriktheorie, d.h. zwischen der von Lehmann gelobten Kommerells und der von ihm schonungslos kritisierten Hugo Friedrichs. Lehmann kann folgerichtig als Fixpunkt dienen, auf dem sich zwei konkurrierende Stoffontologien auskristallisieren. Lehmanns Freude an der Stofffülle der Wirklichkeit lässt sich dann offensichtlich nicht in Hugo Friedrichs moderne Stoffarmut, sondern nur in Kommerells betroffener bzw. gebundener Stimmung wiederfinden. Darüber hinaus: Friedrich hat für die Krolow-Rezeption Bedeutung, weil er eine zwar dominierende, aber unzutreffende Lesart seiner Gedichte geleistet hat, die Krolow als modernen Lyriker inszeniert ohne jedoch den von Lehmann geprägten Stoffbezug zu beachten. Stattdessen wird am Anfang des Krolow-Kapitels die Kontinuität zwischen Lehmann und Krolow betont und demzufolge eine Ablehnung der entstofflichten Lesart Friedrichs vollzogen, um das Verhältnis zum Stoff ins Zentrum des lyrischen Schaffens Krolows zu rücken. Es sollte dann deutlich werden, wie die hier vorgeschlagene stoffliche Auslegung von Krolows Poetik ihre lyrische Eigenart erst recht beschreibt und erfasst: Nicht als stoffreduzierend im Namen eines modernen Subjekts, wie bei Friedrich, sondern als stoffminimal – d.h. der Stoff wird bis auf seinen Minimalpunkt gebracht.

Quer durch die vollführten Erläuterungen zeigt sich eine wiederkehrende Figur – die ‚Verflüssigung des Festen‘ – welche eine entscheidende Rolle in der Konzeptualisierung der stofflichen Seinsweise des Lyrischen spielt. Obwohl sie schon in der Romantik auftritt, ist sie v.a. in der Zeit um 1900 eine vielfach verwendete und auf verschiedene Zwecke zielende Figur. Um die Tendenz aber gerade an jener Stelle zu konkretisieren, wo sie besonders ins

Gewicht fällt – d.h. in Staigers Beschreibung des lyrischen Flusses sowie Lehmanns poetologisches Gleichgewicht zwischen Leichtem und Schwerem – wird Georg Simmel und dessen in ausgewählten Essays präsentierte Paradoxie des Flüssigen und Festen als Erläuterungsrahmen hervorgehoben. Neben Staiger und Lehmann, zeigt sich die Verflüssigungsfigur auch in der Jean Paul-Studie und in den Hofmannsthal-Aufsätze Kommerells, um ihre jeweiligen dichterischen Welt zu erfassen, und im Metaphorisierungsvorgang des Pappellaub-Gedichts Krolows, um die leichte Stofflichkeit der Blätter als verflüssigt zu zeigen. Am Ende gilt die Verflüssigungsfigur als der erste klar umrissene Versuch den lyrischen Stoff zu konzeptualisieren und zu erfassen, der aber in den Stimmungstheorien nicht durch das Wässrige und Flüssige, sondern durch das Luftige und Atmosphärische wahrgenommen wird. Dieser Stoffwechsel muss beachtet werden, um die historische sowie stoffontologische Spezifität des genuin Lyrischen gerecht zu werden und d.h. den atmosphärisierenden, luftig-gewordenen und leicht-schwebenden Stoff im Zeitalter der modernen Restauration genau zu beschreiben.

In den abschließenden Betrachtungen wird eine Zusammenfassung der Ergebnisse der Arbeit präsentiert, worin eine neue Kontinuität des Denkens der Lyrik vorgeschlagen wird, die ihren Ausgangspunkt von einer um 1930 stattgefundenen sachlich-ontologischen Wende nimmt. Darauffolgend erweist sich, dass in dieser Wende ein Grundkonflikt zwischen Ontologie und Gesellschaft steckt, weshalb am Ende die Frage behandelt werden soll, wie der lyrischen Stoffontologie eine historisch-gesellschaftliche Bedeutung zukommt. Dies wird durch einen Dialog mit Adornos dialektischer Lyrikauffassung in seiner „Rede über Lyrik und Gesellschaft“ (1957) erläutert.

Teil I:
Stoffontologische Stimmungstheorien

Kapitel I:
Max Kommerell und der atmende Stoff

1. Eingang

Am Anfang der 1940er Jahre publizierte der deutsche Literaturwissenschaftler und Dichter Max Kommerell den für ihn ungewöhnlich programmatischen Aufsatz „Vom Wesen des lyrischen Gedichts“ (1942)⁴, der später erweitert und als Einleitung zum Lyrik-Buch *Gedanken über Gedichte* (1943) gedruckt wurde. Hier bietet er eine Theorie der Lyrik an, die u.a. auf dem Begriff der Stimmung gegründet ist. Mit dem Entwurf dieser Lyriktheorie trug Kommerell zu einer Wiederbelebung des Stimmungsbegriffs in der Literaturwissenschaft um 1945 bei, wie auch Emil Staiger in *Grundbegriffe der Poetik* (1946) vollzog. Im Unterschied zu Staigers Buch fand Kommerells Lyriktheorie zu seiner Zeit und danach keine Rezeption. Nach Matthias Weichelt, der die erste systematische Studie der Lyriktheorie Kommerells geleistet hat (vgl. Weichelt 2006), gründet diese Vernachlässigung nicht nur in den Zeitumständen des Zweiten Weltkriegs, sondern auch in der esoterischen Stellung zwischen Wissenschaft und Kunst (vgl. Weichelt 2006:13).⁵ Evident ist, dass Kommerell ausgesprochen philosophisch und textnah, wenig historisch, auf jede objektive Metasprache verzichtend, geprägte Bearbeitungen der Dichtung leistet – welche oftmals mit einer konservativen Haltung identifiziert wurde. Dies hängt aber genauer mit seinem Sprachverständnis zusammen: Die dichterische Sprache als sogenannte Ausdrucksgebärde⁶, wozu auch der Begriff der

⁴ Es gibt eine verkürzte Ausgabe dieses Texts von 1942, vgl.: *Die Neue Rundschau* 53 (1942), S. 280-289.

⁵ Vgl. auch die Studie von Ralf Klausnitzer, der Kommerell mit der vom George-Kreis ausgehenden Ambition verbindet, „die in der Moderne separierten und zunehmend spezialisierten Diskurse von Kunst und Wissenschaft, von poetischer Welterschließung und philologisch-historischer Erklärungspraxis im Medium einer „Wissenschaftskunst“ zu vereinigen“ (Klausnitzer 1999:72).

⁶ Dass dieser Begriff einer der Zentrifugalpunkte des Denkens Kommerells ist, darauf hat zuerst Giorgio Agamben in seinem Vorwort „Kommerell, o del gesto“ zu einer kleinen Auswahl der Schriften Kommerells aufmerksam gemacht (vgl. Agamben 1991), wobei zu beachten ist, dass Agamben Kommerell aus der Sicht Walter Benjamins rezipiert. Diese Emphase auf dem Gebärdenbegriff hat teilweise die am Anfang der 2000er Jahre neuerweckte Kommerell-Forschung in Italien und Deutschland gesteuert (vgl. v.a. die

Stimmung gehört, unterscheidet sich grundsätzlich von jeder alltäglichen Mitteilung oder gewöhnlichen Verständigung (vgl. Kommerell 1985:36f sowie Kommerell 2004:84 und Kommerell 1952:155). Demgemäß muss das Schreiben über Dichtung auch seine eigene Darstellungsweise mitdenken. Beim Arbeiten mit den Texten Kommerells ist diese Strategie einer selbstbewussten und in die Nähe der dichterischen Sprache geratenen Darstellung einzubeziehen und nicht nur als wissenschaftliche Unzulänglichkeit abzulehnen.

Es gibt auch einen weiteren Grund der mangelnden Rezeption, der jüngst durch die Bewertung von Kommerell in der heutigen Stimmungsforschung der Literaturwissenschaft wieder sichtbar wurde. Burkhard Meyer-Sickendiek – einer, der erheblich zur heutigen Renaissance des Stimmungsbegriffs, v.a. in Bezug zur modernen Lyrik, beigetragen hat⁷ – ist einer der wenigen, der Kommerell behandelt, obwohl er nur den Lyrik-Aufsatz von 1943 einbezieht und nicht die entscheidende Beziehung zwischen Stimmung und Sprachverständnis bzw. Sprachgebärde berücksichtigt. Trotzdem kann seine Behandlung von Kommerell als repräsentativ gelten. Meyer-Sickendiek lobt das Ergebnis der Betonung des rezeptionsästhetischen Aspekts der Stimmung (vgl. Meyer-Sickendiek 2012a:103 sowie Kommerell 1985:25), ebenso – allerdings vor ihm – Bernhard Sorg (vgl. Sorg 1984:7) und Ludwig Völker (vgl. Völker 1990:23). Sonst aber wird Kommerell der Kritik ausgesetzt, dass er seine Stimmungstheorie zu sehr in der Romantik verortet (vgl. Meyer-Sickendiek 2012a:104) und so nicht über diese geschichtliche wie auch philosophisch-begriffliche Begrenzung hinausgehen könne. Nach Meyer-Sickendiek ist Kommerells Lyriktheorie also mehr restauratives Ende als produktiver Anfang,

Beiträge in der auf Grund eines 2001 stattgefundenen Marburger Kongresses entstandenen Anthologie *Max Kommerell. Leben – Werk – Aktualität* (2003), herausgegeben von Walter Busch und Gerhart Pickerodt).

⁷ Vgl. die Studie *Lyrisches Gespür. Vom geheimen Sensorium moderner Poesie* (2012) sowie ferner die Anthologie *Stimmung und Methode* (2013, zusammen mit Friederike Reents). Kurz gesagt versucht Meyer-Sickendiek den Stimmungsbegriff für die moderne Lyrik fruchtbar zu machen. Dies geschieht u.a. durch eine Aktualisierung anhand der Neuphänomenologie Hermann Schmitz, wodurch der korrigierte Begriff der „Situationslyrik“ entsteht (vgl. Meyer-Sickendiek 2012a: 91-118).

wenn man ein Verständnis der modernen Lyrik des 20. Jahrhunderts sucht. Diesen Eindruck erweckt vermutlich auch die Tatsache, dass Kommerell sich zu keiner Zeit mit zeitgenössischen Autoren beschäftigt hat, wie schon Agamben bedauerte.

Obwohl das romantisch-idealistische Erbe bei Kommerell eminent wichtig ist – ja geradezu eine entscheidende Komponente seiner Begriffskonstruktion ausmacht – so ist diese Ablehnung nicht überzeugend begründet. Es ist notwendig eine mehr komplizierte und d.h. nuancierte Auslegung des Stimmungsbegriffs Kommerells zu erreichen. Kurz gesagt versammelt Kommerell mehrere Impulse der Stimmungssemantik des 19. Jahrhunderts bis hin zum Anfang des 20. Jahrhunderts, wie David Wellbery sie beschrieben hat (vgl. Wellbery 2003). Entscheidend sind die zwei offensichtlich entgegengesetzten Pole des Idealismus (Fichte und Hegel) und der Phänomenologie (Heidegger), die Kommerell in Zusammenhang mit einer wichtigen Betonung des konkret-musischen Ursprungs des Begriffs bringt. Dadurch enthüllt sich eine dreigeteilte Stimmungsstruktur, nämlich der Betroffenheit, der Schwingung und der Spiegelung, die bisher nicht durchdringend klargestellt worden ist.⁸ Auf Grund dieser Zusammenführung verschiedener Ursprünge entsteht ein Verständnis der Stimmung, das weder mit reiner Innerlichkeit einhergeht noch als Emphase einer unumgänglichen Endlichkeit wirkt, sondern ein dritter Weg versucht: Eine Betonung des leichten Wesens der Stimmung, dessen Luftigkeit gerade nicht als nur innerlich verstanden wird, sondern stattdessen stofflich gedacht wird. Oder anders gesagt: Die lyrische Stimmung enthält ein spezifisches Verhältnis zum Stoff, das ein leicht- und luftig-werdendes ist, wodurch

⁸ Überhaupt gibt es keine tief greifenden, sondern nur sehr cursorische Erläuterungen zum Stimmungsbegriff Kommerells und seines Ursprungs. Weichelt – der die Stimmung leider nur mit dem Begriff der Betroffenheit identifiziert – malt ein eher breites Bild, indem er einerseits insbesondere den poetologischen Einfluss eines dynamischen Stimmungsbegriffs Hofmannsthal hervorhebt sowie andererseits den zeitgenössischen philosophisch-anthropologischen Kontext in Bezug zu Heidegger und F.O. Bollnow erwähnt (vgl. Weichelt 2006:101f. sowie Weichelt 2003:167f.). Im Allgemein fehlt eine Auseinandersetzung mit der Begriffsbildung innerhalb des Lyrik-Aufsatzes selbst, sowie eine damit zusammenhängende genauere philosophische Situierung des Begriffs.

konsequenterweise ein Verständnis vom Stoff als selbstüberschreitend, d.h. über-sich-hinausgehend, sichtbar wird. Vor diesem Hintergrund entsteht dann eine Verschiebung vom Ich zum Stoff, von der Sinnauslegung zur Ausdrucksgebärde, also grundsätzlich vom Subjektivismus zur Ontologie. Es ist ganz entscheidend diese Verschiebung eines Auswendig-Machens des Inneren zu begreifen, um Kommerells Denken der Dichtung bzw. der Lyrik zu verstehen. Die Stimmung an sich interessiert demzufolge Kommerell eigentlich nicht, sondern eher scheint sie das Wort für einen stoffeleichternden Vorgang in der Lyrik wiederzugeben, der zugleich eine Stoffontologie erschließt. In der Tat ist die Lyriktheorie Kommerells dann grundsätzlich stoffontologisch gedacht, wodurch u.a. die Dichotomie zwischen Form („*eidōs*“) und Stoff („*hyle*“) umgedeutet wird. Das Ergebnis Kommerells ist m.E. in diesem Zusammendenken von Poetik und Ontologie – von der Gattung der Lyrik und einer spezifischen Stofferschließung – zu finden. Mit dieser Position versucht die Lyriktheorie Kommerells eine durchaus dringende Frage nach dem Verhältnis von Materialität und Literatur mittels des Stimmungsbegriffs zu beantworten, wie sie Hans Ulrich Gumbrecht vor kurzem hervorgehoben hat.⁹

Es wäre aber zu einfach, dieses stoffliche Denken nur als eine theoretische Ambition zu verstehen. Der programmatische Lyrik-Aufsatz ist eher als ein doch sehr wichtiger Konzentrationspunkt zu betrachten, von dem aus es möglich ist, sowohl das übrige Werk

⁹ Im Vorwort seiner Studie *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur* (2011) erfolgt eine Bestandaufnahme der gegenwärtig verschiedenen Ontologien der Literatur, d.h. „welches Verhältnis literarische Texte – als materielle Wirklichkeit und als Bedeutungswirklichkeit – im Verhältnis zu Wirklichkeiten außerhalb ihrer selbst einnehmen“ (Gumbrecht 2011:9), und findet zwei dominierende aber belanglose Positionen: die auf dem *linguistic turn* gebaute Dekonstruktion und die auf dem Marxismus gegründeten Cultural Studies (vgl. Gumbrecht 2011:9). Im Gegensatz hierzu fragt Gumbrecht nach einer dritten ontologischen Position und wählt dann gerade das „deutsche Wort »Stimmung«“ (Gumbrecht 2011:10), indem er im Umgang mit den Texten den Zusammenhang zwischen „textuelle[r] Dimension der Formen“ (vgl. Gumbrecht 2011: 13) und v.a. des physischen Präsenzeffekts der Stimmung sucht. Stimmung bringt die Basis einer neuen Literaturontologie hervor, welche aber – wie in der Einleitung erläutert wurde – immer noch in der Materie-Geist-Dichotomie verharret.

entdecken und erklären zu können als auch rückkehrend den Stimmungsbegriff wieder näher zu verstehen und zu konkretisieren. Wichtig sind hier insbesondere die große Studie *Jean Paul* (1933), die Texte zu Goethes *Divan* (1931 und 1943) und die zwei Texte zu Hugo von Hofmannsthal (1930 und 1934). Neben diesen Autoren erhält m.E. Nietzsche eine entscheidende aber doch von Kommerell äußerst subtil erteilte Bedeutung in der Entwicklung seines Lyrikverständnisses. Am Ende entsteht so die Behauptung, dass der Stimmungsbegriff Kommerells nicht an sich ausgelegt werden kann, sondern im Zusammenhang mit den konkreten Lektüren speziell ausgewählter Autoren verstanden werden muss. Erst dann wird erhellt, wie das Stoffliche auf verschiedene Weise konkret erscheint und der Stimmungsbegriff dadurch ein größeres Ausmaß erreicht. Ich möchte geradezu nahelegen, dass in den Schriften Kommerells das erleichternde Stoffverhältnis der Stimmung und die Bloßlegung einer selbstüberschreitenden Stoffontologie ein Hauptthema in den Jahren 1930 bis 1944 bildet.

Soll heißen: Zu Beginn der 1930er Jahre, also um und nach dem Bruch mit dem George-Kreis¹⁰ und mit der Jean Paul-Studie als Mittelpunkt, entdeckt Kommerell diese neue Stofflichkeit. Interessanterweise eröffnet dieser Bruch im Jahr 1930 auch gleichzeitig die Möglichkeit einer Sichtung von Kommerells eigenem Weg, der aber nicht ohne George zu denken ist. Die Beschäftigung in dieser Zeit mit Jean Paul und Hofmannsthal enthüllt andere dichterische Maßstäbe, die im Kontrast zu George stehen. Fritz Usinger hat das sehr früh benannt, wenn er schreibt:

Gegenüber der klassischen Forderung Georges nach Endlichkeit und Begrenzung vertrat Kommerell die Rechte der Unendlichkeit und der lebendigen Übergänge. Er begriff, über George hinaus, jenes ganze System von Relativierungen, das sich aus der Idee der Unendlichkeit ergibt, und damit an erster Stelle die hohe geistige Vollmacht des Humors, des Komischen (Usinger 1952:486).

¹⁰ Das Verhältnis zu und der allmähliche Bruch mit George ist vielfältig dokumentiert, vgl. neuerdings die überblicksbietende biographische Skizze in Weber 2011: 50-64.

Dieses „Gesetz der Grenzenlosigkeit“ findet Kommerell in dem Verständnis des Humors bei Jean Paul, dessen verflüchtigende und gestaltlose Weltauffassung sich gegen die von George betonten dichterischen Merkmale „der scharfen Kontur, der plastischen Form, der Anerkennung des Gestalthaften“ (Usinger 1952:486) wendet. Diese von Usinger hervorgehobene einmalige Bedeutsamkeit Jean Pauls für Kommerell ist entscheidend: Nicht George, auch nicht Goethe (wie gezeigt werden wird), sondern Jean Paul war derjenige, welcher die Entdeckung einer neuen Stoffontologie der lyrischen Stimmung ermöglichte. Diese Entdeckung vertieft sich dann wieder Anfang der 1940er Jahre mit dem Schwerpunkt auf einem neuen Lyrikverständnis, wie es sich v.a. in seinem Lyrik-Aufsatz zeigt.

Wie oben beschrieben, entsteht dann als Konsequenz dieses Zusammenziehens von Theorie und Lektüre eine Autorenreihe, die gleichzeitig auch das Stoffverhältnis in der Moderne repräsentiert, wie es vorwiegend von der Jean Paul-Studie ausgeht. Der Stimmungsbegriff enthält dann nicht nur eine stofflich-ontologische Seite, sondern auch eine geschichtlich-diagnostische, indem die Stofflichkeit der Stimmung durchaus mit einer Krise des Weltbezugs in der Moderne korreliert, welche in der Epoche der modernen Restauration neu aktualisiert wird. Der Stimmungsbegriff ist demnach keine regressive Harmoniesuche, sondern genau genommen ein Begriff der Krise und daher erschließt er auch nicht einen Stoff, der sich festhalten, unterwerfen und sich subsummieren lässt, sondern konkret einen Stoff in der Krise, d.h. übergänglich, unsicher, unbeständig. In der Stoffontologie der Stimmung steckt letztlich eine Modernedeutung. Es ist das Verdienst Weichelts gezeigt zu haben, dass Kommerells zeitweilig wechselnde Lektüren ein zusammenhängendes jedoch ambivalentes Modell der Moderne ausmachen, das „zwischen einer Sehnsucht nach Ganzheit und Totalität, wie er sie in der Dichtung Goethes repräsentiert sieht, und einer Faszination für das Krisenhafte der Kunst, den Übergang, die Verwandlung und die Gebärde (und damit Dichter wie Jean Paul, Hölderlin, Hofmannsthal) [oszilliert]“ (Weichelt 2006:331). Was Weichelt nicht hervorhebt, ist die Tatsache, dass Kommerell diese Krisendichter durchgängig als

Luftgeister darstellt. Jean Paul ist noch einmal der Knotenpunkt, ja er kann geradezu als der Ursprung dieser krisenhaften Modernität der Luft gelten, im Unterschied zu Goethe, der eine erdhaft-gegenständliche, doch niemals weitergeführte Modernität repräsentiert – obwohl er in seinen Divan-Gedichten unmittelbar an den Stoffverhältnis Jean Pauls heranreicht. Unbeachtet bleibt auch, dass Kommerell in seiner wissenschaftlichen Arbeit selbst als ein eminenten Luftgeist erscheint – hierin beruht auch seine Affinität zu Jean Paul. Kommerell hat sich zwar nicht explizit zur gegenwärtigen modernen Literatur geäußert, aber dessen ungeachtet leistet er mithilfe seiner Lektüreerfahrungen der Dichtungen des 19. Jahrhunderts den Entwurf einer Modernität der Luft, die ohnehin auch um und nach 1945 relevant war und ist. Insbesondere die lyrische Luftigkeit Krolovs scheint diese Behauptung zu bekräftigen, wie wir sehen werden.

Ich möchte in diesem Kapitel zunächst die dreiteilige Struktur des Stimmungsbegriffs erläutern, indem ich gleichzeitig die entscheidenden philosophischen Positionen hervorhebe und erkläre. Im dritten Abschnitt versuche ich Kommerells Verständnis des Stoffes in Dialog mit Heideggers Begriff der „Erde“ näher zu beleuchten; hier wird auch auf die entscheidende Frage der Ontologie und der Ästhetik eingegangen. Danach möchte ich die Dreistruktur und das dadurch eröffnete Stoffverhältnis der Stimmung anhand des Venedig-Gedichts Nietzsches konkretisieren, das eine eigenständige Reflexion des lyrischen Stoffes bietet. Der fünfte und letzte Abschnitt stellt eine Reihe von Autoren (Goethe, Jean Paul und Hofmannsthal) vor, die sich durch das Stoffverhältnis der Stimmung verstehen lassen. Ich möchte hier anhand einer Meta-Lesung zeigen, wie Kommerell ganz genau die Lyrik oder bei Jean Paul die Lyrik in der Prosa mit der spezifischen Stoffontologie der Stimmung begründet.

2. Lyrische Stimmung: Betroffenheit, Schwingung, Spiegelung

Der Stimmungsbegriff Kommerells gründet in einer zentralen Koppelung zwischen Seele und Stoff oder Ich und Welt; zwei Pole, die genau miteinander durch die Stimmung in Beziehung treten – wie Kommerell tentativ erklärt: „Ein Wort, das zugleich nach Seele und nach Erde schmeckt“ (Kommerell 1985:19). Dieses Wortschmecken könnte auf den ersten Blick nahezu gleichgültig scheinen, ist aber m.E. die erste entscheidende Definition der Stimmung, eben als ein Zusammentreffen von Seele und Erde. Stimmung meint dann nicht nur einen auf das Innere gerichteten Zustand, sondern sie drückt vielmehr die Begegnung mit einer äußeren Welt aus. Ausgangspunkt für Kommerells Gedichtverständnis ist somit die Hervorhebung, dass die Seele im Gedicht immer eine von der Wirklichkeit betroffene Seele ist: „Die Seele ist labyrinthisch, aber immer, wo wir sie spüren, ist sie in irgendeiner Weise betroffen“ (Kommerell 1985:16). Der Zustand der Seele ist ein „konkreter Zustand“ (Kommerell 1985:18), von einem äußeren stofflichen Anlass bestimmt. So gelangt Kommerell auch letztlich zu einer Gleichsetzung zwischen Stimmung und Betroffenheit – will heißen: „Stimmung ist Betroffenheit“ (Kommerell 1985:22). Die Seele lebt niemals an sich, sondern erscheint nur in einem betroffenen und d.h. gestimmten Zustand. Dies besagt auch, dass der Seele niemals unmittelbar begegnet werden kann; sie wird immer durch irgendeinen Stoff vermittelt. Die Mitte dieser Vermittlung der Seele wird Stimmung benannt und sie ist deswegen stofflich zu betrachten. Es ist eine Grundüberzeugung Kommerells, dass die inneren Zustände der Seele immer mit einer äußeren Stofflichkeit korrelieren: „[S]owohl das, was einen Zustand hervorruft, als das, worin er sich ausspricht, als auch das, woran er sich reflektiert: die Data, die Bestimmungen, die Substrate jenes an sich ungreifbaren und unmittelbaren Zustands“ (Kommerell 1985:17). Die Betroffenheit konkretisiert nicht nur die Seele, sondern sie ermöglicht auch, dass sie überhaupt erscheint und sichtbar wird.

Es ist dann für Kommerell im lyrischen Gedicht, worin dieses Sichtbarmachen des In-der-Welt-Seins der Seele geschieht, gleichsam wie ein Echo von Heideggers Daseinsontologie: „Das im Gedicht auf eine zweite Weise gegenwärtige Leben der Seele tritt in uns über – mehr noch: ihr In-der-Welt-sein, ihre Verstrickung, ihr Schicksal. Ihre einmalige Betroffenheit und ihr Lebensgefühl“ (Kommerell 1985:25f.). Es gibt hier eine interessante Übereinstimmung zwischen der Betonung Kommerells an der Betroffenheit der Stimmung und Heideggers Verständnis der Stimmung als Teil einer der drei existenzialen Erschließungen des Daseins, nämlich die Befindlichkeit. Wie Heidegger in §29 in *Sein und Zeit* (1927) auch betont, ist Dasein „je schon immer gestimmt“ (Heidegger 2006:134), weil es in die Offenheit seines „Da“ geworfen ist. Es steht niemals außerhalb oder vor der Welt, sondern als geworfen befindet es sich immer schon innerhalb einer faktischen Welt, die es übernehmen muss und die es auch immer schon angeht. Mit anderen Worten: Die Stimmung des menschlichen Daseins beruht auf der Begrenztheit und Endlichkeit der Faktizität. Zusammenfassend kann man behaupten: Der Mensch ist immer schon betroffen, weil er eben geworfen, d.h. endlich ist. Dieser von Heidegger ausgehende Stimmungsbegriff leistet nach Wellbery eine „immense Umkodierung“, weil „die Stimmung als ein Existential zu begreifen [ist], als ein konstitutives Moment des Daseins“ (Wellbery 2003:725). Die von Kommerell betonte Betroffenheit ist also, wie Heideggers Geworfenheit, ein Versuch einen anderen, gebundenen Subjektbegriff zu erklären, worin – und dies ist das Entscheidende – es nicht mehr möglich ist, das Subjekt vom Objekt zu trennen. Nach Kommerell ist Seele und Erde, Ich und Welt in der Betroffenheit oder Verstrickung immer schon zusammengekommen und er spricht dann gerade gegen eine exklusive Innerlichkeit der Stimmung, wie bei Hegel, denn das Gedicht lebt tatsächlich von dem stofflichen Draußen. Kurz: Die Stimmung des Gedichts ist die Auswendigkeit des Inneren; die sichtbare, weil betroffene Ausdrucksgebärde der Seele. Als Ausdrucksgebärde ist die Stimmung „immer ein Zweites – etwas, womit der Mensch antwortet auf das, was ihn trifft“ (Kommerell 1985:36). Der Begriff der Betroffenheit macht letztlich einen

gebunden-phänomenologischen Pol innerhalb des Stimmungsbegriffs Kommerells aus.

Wichtig ist weiterhin, dass Kommerell den Begriff der Stimmung in seinen musischen Ursprung bzw. „das *Stimmen* des Musikinstruments“ (Wellbery 2003:706) zurückführt, weil es eine noch objektive Konkretisierung und folglich einen Abstand zur Hegelschen Verinnerlichung bewirkt. Stimmung ist „[e]in bildlicher Ausdruck, der hergenommen ist von einer des Erklings fähigen, durch Kunst dazu bereiteten Materie“ (Kommerell 1985:19). Die Kunst bereitet also eine Materie zu, so dass sie erklingt, das bedeutet: Kunst bringt die Musik als bewegte d.h. klingende Materie erstmalig hervor. Dies heißt auch, dass die Mannigfaltigkeit der Materie eine Einheitlichkeit gewinnt, weil sie nach einem Grundton gestimmt wird – „mehrere gespannte Saiten“ und „etwas, worauf dies Mehrfache gestimmt ist: ein Grundton, die Stimmgabel“ (Kommerell 1985:19). In der Stimmung des Gedichts erhält die Materie oder der Stoff eine Beweglichkeit, die aber nicht chaotisch wirkt, sondern einheitlich – dies meint auch, dass der Stoff im Gedicht einen besonderen Status und eine eigene Erscheinung erreicht. So heißt es: „In der Stimmung bleibt nichts Stoffliches zurück, das nicht in Schwingung versetzt wäre“ (Kommerell 1985:21). Dies ist m.E. die bestimmende, weil stoffliche Definition: Stimmung heißt ein In-Schwingung-Setzen des Stoffes, ein In-Bewegung-Kommen der Erde. Oder: In der Stimmung erscheint der Stoff immer noch als bewegt. Nach Wellberys Analyse der „Aktstruktur des musikalischen Stimmens“ (Wellbery 2003:707) wird hier sowohl der Vorgang (Schwingung) als auch das Ergebnis (Stimmung) betont. Aber bei Kommerell geschieht das nicht nacheinander, d.h. das Ergebnis ersetzt nicht einfach den Vorgang, sondern das Ergebnis der Stimmung hat ständig selbst dieser Vorgang der Schwingung zu sein. Es gehört deswegen eine spezifische dynamische Stofflichkeit zur Stimmung. Dies wird deutlich, als Kommerell betont, dass die Stofflichkeit nicht zu reich, schwer oder dicht werden darf, sondern eher auf eine leichtbewegliche Reinheit zielt: „Je mehr das Stoffliche schwingt, desto reiner die Stimmung: eine zu reiche Stofflichkeit gefährdet sie“ (Kommerell 1985:24f.). In der reinen vollkommenen Stimmung ist

alles Stoffliche in der Schwingung aufgegangen: „Das Gedicht ist schön, heißt: es ist nichts in dem Gedicht vorhanden, das nicht vollkommen in dieser Stimmung schwänge“ (Kommerell 1985:25). Als Beispiel eines derartigen reinen Stimmungsgedichts dient Nietzsches Venedig-Gedicht.

Hinzu fügt Kommerell aber auch die Seele, weil sie, wie etwa ein Musikinstrument, immer noch äußerlich-betroffen ist. Dies bewirkt, dass nicht nur der Stoff, sondern auch die Seele in die gleiche Bewegung gerät, miteinander schwingt und nach dem gleichen Ton gestimmt wird:

Dies Mehrfache, das durch die Stimmung einheitlich wird, ist also nicht nur in der Seele, es ist auch außer ihr, in Dingen, die – für die Dauer einer Stimmung – aufeinander gestimmt sind, und es ist vor allem in der Seele und den Dingen zugleich, da die Dinge mit der Seele in der Stimmung verständigt werden (Kommerell 1985:23).

Die Dynamisierung ist auch eine Harmonisierung der Seele mit der Umwelt und entgegengesetzt, das heißt auch, dass Seele und Erde einander bedingen und in Erscheinung bringen. Das In-Schwingung-Setzen der Stimmung lässt letztlich die Seele eine erdige Erscheinung annehmen, eben in seiner Betroffenheit, aber zudem und ebenso wichtig, die Erde bekommt einen seelischen oder besser künstlerischen Ausdruck, eben in ihrem schwingenden Erklängen, etwa wie die Musik. Es gibt in der Stimmung immer eine Korrelation zwischen Erde und Seele, zwischen einer spezifischen Stofflichkeit und einem Zustand. Die Korrelation der Stimmung unterstreicht, dass die Stofflichkeit der Welt im Gedicht sowohl eine materielle Erscheinung bekommt, wie auch eine zuständige. Durch Kommerells Begriff der Stimmung erübrigt es sich eigentlich zwischen seelischem Zustand und materieller Wirklichkeit zu unterscheiden. Wenn der Stoff schwingt, schwingt die Seele und vice versa – sie sind aufeinander gestimmt. Ausgehend von seinem musischen Ursprung offenbart der Begriff der Schwingung dann letztlich, dass die Betroffenheit der Seele mit dem Stoff durchaus als dynamisch zu denken ist: D.h. Betroffenheit ist geschwungener Stoff.

Neben den betroffenen und schwingenden Aspekten der Stimmung fügt sich auch ein selbstreflexiver Aspekt hinzu. Kommerell beschreibt demnach die Begegnung zwischen Seele und Stoff in Hegelscher Gedankenfigur als ein „Akt der Selbsterkenntnis“ (Kommerell 1985:23) und das heißt wiederum: „Alle Gedichte sind Selbsterkennung“ (Kommerell 1985:24). Betroffenheit ist dann auch immer Spiegelung: Die Seele ist betroffen von etwas außerhalb ihr selbst und spiegelt sich dann in etwas außer ihr selbst, um sich selbst zu begegnen – dies bedeutet aber schließlich, dass ein Bewusstsein über die notwendige Abhängigkeit des Ich vom stofflich-anderen entsteht. Begegnung heißt Selbstbegegnung wie auch Begegnungsbewusstsein. Dies ist mithin keine Projektion der Seele auf die Umgebung. Eher kann die Spiegelung als die selbstbewusst-vermittelnde und d.h. lyrische Hervorbringung der stofflichen Betroffenheit verstanden werden. Die Spiegelung als Wahrwerden dieser Begegnung leistet dann eine reflektorische Distanz und Freiheit gegenüber der Verstrickung, die dann aber auch stofflich zu beachten ist. Kommerell schreibt weiter: „Diesen Spiegelungen gegenüber ist der Anlass ihrer Betroffenheit (sofern er von ihnen verschieden ist) weniger wichtig. Er kann genannt sein, er kann verschwiegen bleiben, die Spiegelungen werden ihn immer genau, wenn auch nur mittelbar, enthalten“ (Kommerell 1985:24). Ein Gedicht spiegelt dann einen oder mehrerer stofflichen Anlässe, muss sie aber nicht notwendigerweise benennen. Die Spiegelung lässt ein lyrisches Bild entstehen, worin eine Art freier Konzentrationsvorgang oder besser ein Abstraktionsprozess des Auswählens dem Stofflichen gegenüber geschieht. Das lyrische Gedicht ist dementsprechend nicht nur an dem konkreten Anlass gebunden, wie der phänomenologische Pol betonte, sondern um gestimmt zu werden, muss es die Stofflichkeit der Betroffenheit spiegeln und d.h. distanzieren und abstrahieren, letztlich dadurch überschreiten. Demzufolge ist die reflexive Spiegelung als ein im Stofflichen stattfindender Vorgang zu verstehen: Der lyrische Stoff distanziert und überschreitet sich selbst. Insbesondere für Krolows Poetik des Minimalen werden das Distanzmachen und die Abstrahierung gegenüber der Stoffgebundenheit maßgebend. Wie der Begriff der

Schwingung ist auch der Begriff der Spiegelung dann im Grunde genommen eine Erklärung Kommerells darüber wie der Stoff in der Stimmung erschlossen wird, das besagt als eine dynamische und selbstabstrahierende bzw. -überschreitende Stofflichkeit. Aber genau in der durch Schwingung und Spiegelung konstituierten Richtung des Erschließungsvorgangs des Stoffes lässt sich ein idealistischer Impuls innerhalb des Stimmungsbegriffs aufsuchen, der m.E. zumindest von gleicher Wichtigkeit ist, wie der phänomenologische.

Die Erschließungsweise der Schwingung und Spiegelung könnte als Ansatz einer Verinnerlichung der Stimmung gedeutet werden, wie sie um 1800 bei Fichte und Hegel vorkommt. Insbesondere der sonst sehr konkret zu verstehende Begriff der Schwingung, der aber auch mit der romantischen Aufwertung der Musik zu dieser Zeit im Verhältnis steht, fällt hier ins Gewicht. In der Beschreibung der Schwingung spielt Kommerell auf beide Bedeutungen an. In Bezug zur Verinnerlichung hebt Wellbery v.a. Fichtes *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie* (1794) hervor, worin die Stimmung als „die Bewegungsform der eigensten Subjektivität des Künstlers als Selbsttätigkeit“ (Wellbery 2003:715) verstanden wird. Dies bedeutet, dass die Stimmung eine Schwingung-mit-sich-Selbst ist, wie Fichte schreibt: „Im reinen ungetrübten Aether seines Geburtslandes giebt es keine anderen Schwingungen, als die er selbst durch seinen Fittig erregt“ (zitiert nach Wellbery 2003:715). Es wird hier deutlich, dass Stimmung als die Selbsttätigkeit der Subjektivität, d.h. sein Mit-sich-selbst-Schwingen, ganz in der widerstandslosen Immaterialität des Äthers zu finden ist – der Künstler ist eben beflügelt und hat das Irdische hinter sich gelassen, ist also ein Luftgeist. Demgemäß bedeutet diese radikal-verinnerlichte Auffassung der Stimmung als das Verhältnis des Subjekts zu sich selbst letztlich ein gespaltenes Verhältnis zur stofflichen Welt (vgl. Wellbery 2003:715). Die Musik drückt für Fichte diese Spaltung zwischen der Selbsttätigkeit der Stimmung und ihrer Unmöglichkeit sich im Stofflichen zurechtzufinden aus, weil sie, wie Wellbery betont, ein „Über-sich-Hinaustreiben“ und „Unruhe“ ausmacht (Wellbery 2003:715). Diese Spaltung, wie auch

die Rolle der Musik, kehrt übrigens als Begriff des Humors in Kommerells Jean Paul-Buch wieder.

Unumgänglich ist Hegels Begriff der Stimmungslirik, wie er in den *Vorlesungen über die Ästhetik* entwickelt wurde und die gleiche Tendenz der Verinnerlichung, wie bei Fichte, wiederholt. Interessant ist v.a., dass Hegel den Begriff der Stimmung an die Gattung der Lyrik knüpft. Dies besagt grundlegend, dass Lyrik ein gänzlich inneres-subjektives Terrain ist, ohne Anlass oder Verbindungen zur stofflichen Welt: „Die eigentlich lyrische *Einheit* aber gibt nicht der Anlass und dessen Realität, sondern die subjektive innere Bewegung und Auffassungsweise“ (Hegel 1970b: 426, vgl. Wellbery 2003:713). Deutlicher könnte der Unterschied zu Kommerells Stimmungsbegriff kaum gefasst werden: Der Dichter ist völlig ins Innere gegangen, weil er „für sich eine subjektiv abgeschlossene Welt [ist], so dass er die Anregung wie den Inhalt *in sich selber* suchen und deshalb bei den inneren Situationen, Zuständen, Begegnissen und Leidenschaften seines eigenen Herzens und Geistes stehenbleiben kann“ (Hegel 1970b:427). Wenn ein Bezug zu Hegel hier trotzdem sehr wichtig ist, ist er nicht in dem Begriff der Stimmungslirik zu finden, sondern in dem eng verwandten Begriff der Musik – Musik ist ja eben die „Kunst des Gemüts“ (Hegel 1970b:135). In den *Vorlesungen* beschreibt Hegel die Musik als einen stofflichen Vorgang, d.h. „als Bewegung und Erzittern des materiellen Körpers“, der dann eine „Idealität der Materie“ gewinnt, eben als Ton (Hegel 1970a: 121). Die Töne der Musik sind dann ein Loslassen des Ideellen „aus seiner Befangenheit im Materiellen“ (Hegel 1970a:121). Diese Stoffdynamik des „schwingenden Zitterns“ (Hegel 1970b:134) in der Musik beschreibt eine Verschiebung von der Sichtbarkeit zur Hörbarkeit, vom Visuellen zum Auditiven, wie auch von der Räumlichkeit zu einer punktuellen Zeitlichkeit. Obwohl dadurch die Musik selbst zum vorzüglichen Medium der romantischen Subjektivität erhoben wird – in den ideellen Tönen ereignet sich das „ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche“ (Hegel 1970b:135) – so ist es interessant, dass die Beschreibung des Stoffverhältnisses sie dicht an dem Stimmungsbegriff Kommerells rückt. Diese Beziehung liegt m.E. in dem Erfassen der Musik bzw.

der Lyrik als ein stoffliches Phänomen, das keine beständige Gegenständlichkeit hat (etwa im Unterschied zur Skulptur oder Architektur), sondern ihr Schwingen und Zittern der Materie lässt nur etwas erscheinen, das wieder entschwindet (vgl. hierzu Hegel 1970b:136).

Durch die Philosophie Fichtes und Hegels wird ersichtlich, dass Kommerells Schwingungsbegriff sowohl in der konkret-musischen Semantik des Stimmens wie auch in der romantisch-idealistischen Beschreibung der Stimmung und der Musik etabliert ist. Die idealistische Affinität zeigt sich bei Kommerell in der Betonung der Stimmung als eine Bewegung bzw. Schwingung, worin alles Stoffliche aufgeht und nach Reinheit zielt. Diese Reinheit der Stimmung könnte Innerlichkeit heißen, eben als eine Schwingung-mit-sich-selbst: Schwingung vollzieht dann die befürchtete Aufhebung oder Tilgung des Stofflichen, wird Verinnerlichung, wie in den Stimmungsbegriffen Fichtes und Hegels. Oder die Reinheit könnte als Idealität der Materie in der Musik benannt werden, worin eine zitternd-tönende wie auch verschwindende Stofflichkeit erscheint: Die Schwingung ist hier nicht Stoffvernichtung, sondern Stoffvorgang, etwa wie in dem Musikbegriff Hegels. Beide Impulse sind in dem Schwingungsbegriff anwesend, aber insbesondere der Erste erfährt eine Korrektur. Weil Kommerell grundsätzlich seinen Ausgangspunkt in der Betroffenheit nimmt und somit stofflich denkt, so ist der entscheidende Unterschied zum Stimmungsbegriff des Idealismus, dass er nicht mit einem exklusiven Inneren rechnet, sondern das Innere als betroffen und als auswendig auffasst. Er gestaltet sozusagen die Verinnerlichung zu einem auswendigen Vorgang: Die Selbstbewegtheit des Subjekts wird zum Stoff selbst verschoben. Damit wird der Stoff nicht aufgehoben und vernichtet, um eine im reinen Äther schwebende Innerlichkeit zu pflegen, sondern erscheint als bewegt und flüchtig – wie etwa der stoffliche Vorgang der Musik, den Hegel treffend beschrieb. Letztendlich scheint der idealistisch aufgefasste Musikbegriff konkret der Stofferschließung der lyrischen Stimmung zu bezeichnen, v.a. Hegels „zitternde und schwingende Materie“. Auf die lyrisch-

musische Stofflichkeit wird zurückzukommen sein, wenn ich das Zittern in dem Venedig-Gedicht Nietzsches näher erläutern werde.

Zum idealistischen Impuls fügt sich dann auch der Begriff der Spiegelung. Wie gesagt erfährt die Spiegelung eine richtungsgleiche Stofferschließung, wie die Schwingung, indem sie die Betroffenheit abstrahiert und überschreitet. Doch die Reflexivität der Spiegelung rückt trotzdem die Stimmung näher an einen inneren Vorgang und durchspielt obendrein eine wohlbekanntes hegelianisch-dialektische Gedankenfigur, indem die Rückkehr zu sich selbst erst ein Erkenntnis des Außen ermöglicht. Was aber bei Kommerell betont wird, ist das die Spiegelung etwas mit der Betroffenheit vollzieht und also nicht ein selbstreflexiv-verinnerlichtes Abschiednehmen vom Stoff beinhaltet. Die Distanzierung der Spiegelung ist auch nicht auf irgendein Erkenntnisziel gerichtet, sondern die reflexive Begegnung mit sich selbst in der Betroffenheit eröffnet stattdessen eine Stofflichkeit, die nicht mehr nur gebunden, sondern frei und selbstüberschreitend, flüchtig und ungreifbar erscheint. Die Betroffenheit als Spiegelung ist also auch als ein stofflicher Vorgang zu erklären – wie die Schwingung – der sich im Gedicht vollzieht: Die Spiegelung ist das Sichtbarmachen der lyrischen Stofflichkeit, d.h. die Abstraktion und Konzentration der Überschreitung lässt den Stoff *bildlich* in der Dynamik der Stimmung erscheinen. Entscheidend ist dann, dass Spiegelung an das Bildliche gelegt ist, wie die Schwingung an das Musische. Oder anders formuliert: Spiegelung bringt das Bild der Stimmung, Schwingung die Musik der Stimmung hervor. Beide bezeichnen dann zwei ästhetische Aspekte der Stofflichkeit der Stimmung; beide sind Ausdrücke der gleichen lyrischen Stofferschließung.

Kurz zusammengefasst: Kommerells Stimmungsbegriff konstituiert sich durch die dreigeteilte Struktur der Betroffenheit, Schwingung und Spiegelung. Stimmung zielt auf eine spezifische Stofflichkeit, die in der Betroffenheit gründet und die durch Schwingung und Spiegelung erschlossen werden. In der Konzeptualisierung der Stimmung kombiniert Kommerell phänomenologische, idealistische sowie konkret-musische Impulse. Er scheint dadurch den Versuch zu unternehmen, sich über die Stofflichkeit der Stimmung Klarheit zu verschaffen, indem sie

weder als phänomenologische Gebundenheit noch als idealistische Verinnerlichung verstanden werden soll. Eher navigiert Kommerell zwischen diesen Extremen, um eine mittlere Möglichkeit zu entwerfen: Um das Stoffverhältnis des Idealismus, v.a. die musischen Überlegungen, von seiner Innerlichkeitsemphase durch die Verweltlichung der Phänomenologie zu reinigen, aber dadurch nicht gleichzeitig Stimmung mit Geworfenheit und Endlichkeit gleichzusetzen, weil eher entbundene und unbeständige Stoffverhältnisse aufgesucht werden. Kurz: Um das musisch-atmosphärische Wesen der lyrischen Stimmung und seine selbstüberschreitende Dynamik nicht als weltlos-innerlich zu verstehen, sondern in entscheidender Weise stofflich zu fassen. Im Kern der Stimmung steht ein eigenartiger Begriff des Stoffes, etwa eine lyrische Stoffontologie.

3. Ontologie der Materie

3.1. Heideggers verschlossene Erde

Wenn Kommerell einen Stimmungsbegriff entwirft, der grundsätzlich stofflich gedacht wird, dann stellt sich die Frage, wie er überhaupt Stoff versteht. Im Lyrik-Aufsatz ist dies nicht eindeutig erkennbar. Wie oben gesehen, verwendet er nicht nur das Wort ‚Stoff‘, sondern auch die Worte ‚Erde‘ und ‚Materie‘ in Bezug zur lyrischen Stimmung. Grundlegend kann man behaupten, dass er bevorzugt das Wort ‚Stoff‘ und nebenbei ‚Materie‘ verwendet, wenn er die musische Semantik bzw. den Schwingungsbegriff betont. ‚Erde‘ wird nur einmal erwähnt und bezieht sich auf den Betroffenenbegriff. Stoff und Erde innerhalb Kommerells Begriffskonstruktionen sind also nicht gleichbedeutend. Eher scheint ‚Erde‘ eine gebundene Endlichkeitsmarkierung zu sein, wogegen ‚Stoff‘ die Markierung der entbundenen Selbstüberschreitung ausdrückt. Oder: Wenn die Erde in lyrische Stimmung gerät, erscheint sie als Stoff. Dass Kommerell also Erde in Zusammenhang mit Stoff bringt, deutet m.E. darauf hin, dass er nicht ein metaphysisch-idealisiertes Verständnis des Stoffes hat,

wie die von Aristoteles ausgehende Privilegierung der Form (eidos) gegenüber dem Stoff (hyle), deren Wiederaufnahme in der idealistischen Ästhetik in der Einleitung kurz erklärt wurde. Der Stoff wird nicht durch eine selbst gesetzte Rationalität der Form unterworfen und gemeistert. Stattdessen muss diese mögliche Wiederholung der idealistischen Tilgung und Aufhebung des Stoffes vermieden werden: Kommerell denkt nicht das Wesen der Lyrik durch eine konventionelle Spannung zwischen Form und Stoff, sondern eher als ästhetische Selbsthervorbringung einer selbstüberschreitenden Richtung innerhalb der Erde selbst – also die Hervorbringung des lyrischen Stoffes. Um diese Stofflichkeit der lyrischen Stimmung zu konzeptualisieren, hat Kommerell, wie gesehen, sowohl phänomenologische als auch idealistische Impulse aktiviert.

Um aber Kommerells lyrische Stoffontologie näher zu verstehen, möchte ich eine weitere und mehr spezifische Kontextualisierung vorschlagen, die noch einmal den phänomenologischen Impuls betont, aber auf entscheidende Weise auch mit ihm bricht. Ich denke hier an Heideggers Vortrag „Der Ursprung des Kunstwerkes“ (1935/36), den Kommerell gehört hatte, nämlich den zweiten von drei im Freien Deutschen Hochstift zu Frankfurt a.M. gehaltenen Vorträgen Ende November 1936 (vgl. Storck 1993: 328)¹¹, worin Heidegger den überraschenden Begriff der ‚Erde‘ in die Ästhetik einführt – einen Begriff, der zu dieser Zeit überhaupt nicht geläufig war und geradezu „eine[r] Sensation“ (Gadamer 1999:252) glich, wie Hans-Georg Gadamer betonte. Als eine unmittelbare Reaktion dieses Vortrags schreibt Kommerell an Karl Schlechta am 24. November 1936: „Du siehst, ich bin infiziert [sic!] von Sprachphilosophie. Das kommt aber daher, dass Heidegger da war und einen Vortrag hielt über das Ding und das Zeug und das Werk. Ich habe mir alles gemerkt“ (Kommerell 1967a:318). Ein Austausch zwischen Heidegger und Kommerell kam aber erst später am Anfang der 1940er Jahre zu Stande und

¹¹ Diese drei Vorträge beinhalten übrigens die erweiterte dritte Ausarbeitung des Themas, die dann später zusammengefasst in dem Band *Holzwege* (1950) herausgegeben wurden (vgl. Kern 2013:133). Ich beziehe mich deshalb auf diese Fassung (vgl. Heidegger 2003).

war v.a. von Heideggers Hölderlin-Deutungen veranlasst – diese Hölderlin-Beziehung ist von der Forschung gut belegt und gedeutet (vgl. Storck 1993 und Busch 2003 sowie Weichelt 2006:248-255 und Weber 2011:438-462). Dass der Kunstwerkvortrag einen produktiven Rahmen für das Verständnis von Kommerells Lyrik- bzw. Stimmungsverständnis ergäbe, ist aber bis heute noch nicht erforscht worden. Diese Beziehung ist sowohl im von Heidegger neugebildeten Kernbegriff der ‚Erde‘ in Bezug zum Denken über Kunst und Dichtung als auch in der damit zusammenhängenden Ablehnung der Stoff-Form-Dichotomie zu finden. Es gibt also augenscheinlich gemeinsame Interessen, wie auch Differenzen. Ich schlage demzufolge keine grobe Einfluss- oder Gegensatzbeziehung zwischen Heidegger und Kommerell vor, sondern sie entfalten sich innerhalb des Rahmens eines Versuches das Stoffliche in der Dichtung neu zu bewerten und konzeptualisieren, welcher mit der sachlich-ontologischen Wende um 1930 zusammenhängt. Dabei kann der Erdbegriff Heideggers hilfreich sein, um Kommerells eigene stoffliche Fassung von Lyrik näher entfalten und erklären zu können. Es geht also zunächst um Heideggers Erdbegriff und im Anschluss vor diesem Hintergrund um Kommerells Stoffbegriff.

In seinem Kunstwerkvortrag entwirft Heidegger eine Ergänzung zu seiner existenzialen Hermeneutik in *Sein und Zeit* – ich betone hiermit vielmehr eine Kontinuität zwischen den beiden Hauptwerken als einen Bruch (vgl. hierzu Kern 2013:133). Nach *Sein und Zeit* interessiert sich Heidegger für die Grenzen der immer schon eröffneten weil praktisch organisierten und so bedeutsamen Welt des Daseins, die den Relations- oder Bezugsrahmen seiner ständigen Selbstentwürfe darbieten (vgl. §15-18 sowie §31). In diesem Interesse liegt folglich eine notwendige Wende zur Kunst und Dichtung, wie auch zur Erde, weil sie alle „die Grenzen der hermeneutischen Auslegungsmöglichkeit“ (Gadamer 1999:251) bezeichnen – wie Gadamer weiter schreibt: „Das Unbewußte, die Zahl, der Traum, das Walten der Natur, das Wunder der Kunst – all das schien nur am Rande des sich geschichtlich wissenden und sich auf sich selbst verstehenden Daseins wie in einer Art von Grenzbegriffen faßbar zu sein“ (Gadamer 1999:251f.). Um diesem

gerecht zu werden, introduziert Heidegger dann den Begriff der Erde als Gegenbegriff zur Welt, die beide in einem Werk (wie ein Bauwerk) oder Kunstwerk (wie ein Ton- oder ein Sprachwerk) als streitig versammelt sind. Demgemäß findet dann auch in dem Kunstwerkvortrag ein Wechsel von einer Daseinsontologie zu einer Dingontologie (vgl. Espinet 2011:51) statt, indem die Eröffnung der Offenheit der Welt nicht mehr exklusiv an dem Dasein hängt, sondern sie geschieht auch durch Dinge, Werke und letztlich v.a. durch Kunstwerke. Die Kunst ist für Heidegger bedeutsam, weil sie genau diesen Streit zwischen Welt und Erde sichtbar macht, das bedeutet zwischen der Offenheit einer geschichtlichen, sprachlich verstehbaren Welt, d.h. durch mögliche Selbstentwürfe des Daseins, und seinem nicht-verstehbaren weil bezugslosen, oder besser: bezugsentweichenden Erdengrund. Diese Festsetzung eines fundamental produktiven Konflikts zwischen Hermeneutik und Materialität innerhalb des Kunstwerks, spiegelt m.E. die von Kommerell hervorgehobene Spannung zwischen Seele und Erde in seiner Bestimmung der lyrischen Stimmung. Beide scheinen dann zu betonen, dass ein Kunstwerk nicht nur eine Aufgabe des Verstehens und des Auslegens ist, sondern v.a. bietet es die besondere Möglichkeit einer Grenzerfahrung – eben durch die Erfahrung des Erdhaften. Bei Heidegger heißt das: Die Neufassung der Kunst erläutert auch ein damit zusammenhängendes neues Verständnis des Stoffes, weil – dies ist das Entscheidende – die Kunst allererst den Stoff als Erde einbezieht, befreit und also überhaupt sichtbar macht; in der Mitte der Ontologie des Kunstwerks wächst eine Ontologie der Erde auf.

Heidegger beschreibt dann im Kunstwerkvortrag, wie man diesen nichthermeneutischen Grund des Kunstwerks durch den Begriff der Erde denken kann. Hier stellt die alte metaphysische Dichotomie der Form und des Stoffes das größte Hindernis dar, weil sie „*das Begriffsschema schlechthin für alle Kunsttheorie und Ästhetik*“ (Heidegger 2003a:12) ist. Die Sackgasse des Stoff-Form-Schemas besteht nach Heidegger darin, dass es „im Wesen des Zeuges beheimatet [ist]“ (Heidegger 2003a:13). Daraus folgt, dass es für das Kunstwerk inadäquat ist, weil v.a. eine besondere Auslegung von Stoff besteht: Die Formgebung und Auswahl des Stoffes zielt

immer auf irgendeinen Zweck oder Funktionalität, nach denen sie gefertigt und gebraucht werden sollen. Wenn das Kunstwerk als Zeug verstanden wird, dann enthält es ein spezifisches Verhältnis zum Stoff. Dies ruft auch die Zeug-Analyse in *Sein und Zeit* in Erinnerung (vgl. §15). Hier wird der Stoff auch als nutzbare Natur verstanden, weil sie nur im Rahmen des Gebrauches erschlossen wird, wie es prägnant heißt: „Im gebrauchten Zeug ist durch den Gebrauch die »Natur« mitentdeckt, die »Natur« im Lichte der Naturprodukte“ (Heidegger 2006:70). Hier werden auch die Grenzen des (alltäglichen) Denkens der Natur in *Sein und Zeit* deutlich und die Notwendigkeit der im Kunstwerkvortrag entwickelten neuen Begrifflichkeit des Stoffes und der Natur außerhalb des Zeugseins zu konzeptualisieren verdeutlicht, um der eigenen Materialität der Kunst gerecht zu werden.¹² Wenn demzufolge das Kunstwerk durch das Stoff-Form-Modell verstanden wird, dann folgt, dass das „selbstgenügsame[]“, „eigenwüchsige[] und zu nichts gedrängte[]“ (Heidegger 2003a:14) Wesen des Stofflichen verschwindet: „Das Zeug nimmt, weil durch die Dienlichkeit und Brauchbarkeit bestimmt, das, woraus es besteht, den Stoff, in seinen Dienst. Der Stein wird in der Anfertigung des Zeuges, z.B. der Axt, gebraucht und verbraucht. Er verschwindet in der Dienlichkeit“ (Heidegger 2003a:32). In Bezug zur Sprache zeigt sich diese ‚Dienlichkeit‘ darin, dass sie als „eine

¹² Diese kurze Analyse der Natur im Rahmen des Zeugs und des Gebrauchs – „Der Wald ist Forst, der Berg Steinbruch, der Fluss Wasserkraft, der Wind ist Wind ›in den Segeln‹“ (Heidegger 2006:70) – wird später von Heidegger in seinem Vortrag „Die Frage nach der Technik“ (1953) weiterentwickelt. Hier geht es aber nicht mehr um die v.a. praktisch-handwerkliche Erschließung der alltäglichen Umwelt, sondern um die moderne Technik schlechthin, deren Wesen eine besondere herausfordernde und bestandssichernde Erschließung der Natur ist: „Das in der modernen Technik waltende Entbergen ist ein Herausfordern, das an die Natur das Ansinnen stellt, Energie zu liefern, die als solche herausgefördert und gespeichert werden kann“ (Heidegger 2009:18). Nicht von Schuh oder Krug ist mehr die Rede, sondern von einem Wasserkraftwerk, das den Strom als „Wasserdrucklieferant“ (Heidegger 2009:19) enthüllt. Die moderne Technik ist also v.a. Naturbeherrschung, sie macht die Natur oder den Stoff zu „Bestand“ (vgl. Heidegger 2009:20), d.h. zu gespeicherten und abgelagerten Ressourcen. Demzufolge muss das Stoffverhältnis der Kunst den äußersten Gegenpol zur Naturerschließung der modernen Technik bilden.

Art von Mitteilung“ verstanden wird: „Sie dient zur Unterredung und Verabredung, allgemein zur Verständigung“ (Heidegger 2003a:61). Wie Kommerell unterscheidet auch Heidegger konventionell zwischen dichterischer Sprache und alltäglicher Sprache. Das Kunstwerk ist nämlich genau das Gegenteil des zeughaft-alltäglichen Stoffverhältnisses – es lässt „den Stoff nicht verschwinden, sondern allererst hervorkommen“ (Heidegger 2003a:32) oder zugespitzt: „*Das Werk lässt die Erde eine Erde sein*“ (Heidegger 2003a:32). Um das ‚Hervorkommen‘ des Stoffes im Kunstwerk zu bezeichnen, verwendet Heidegger also das Wort ‚Erde‘. Der gebrauchte Stoff des Zeuges wird der Erde des Kunstwerkes gegenübergestellt.

Einer der Schwierigkeiten des Verständnisses der Entwicklung dieser neuen Begriffs der Erde liegt zweifellos in der Wortwahl, die, so Gadamer, „wie ein mythischer und gnostischer Urlaut [klang]“ (Gadamer 1999:252). Offensichtlich rührte es von Heideggers Beschäftigung mit der Dichtung Hölderlins her, „aus der er den Begriff der Erde in sein eigenes Philosophieren übertrug“ (Gadamer 1999:252). Nach *Sein und Zeit* besteht bei Heidegger eine sehr enge Beziehung zwischen Dichten und Denken, was auch ein zentrales Thema des Austauschs zwischen Kommerell und Heidegger darstellte. Einer der Kritikpunkte Kommerells bestand darin, dass Heidegger Dichtung und Philosophie in eine unklare Mischung versetzte – wie er in dem großen Brief vom 29. Juni 1942 in Bezug auf Heideggers 1941 publizierter Rede – „»Wie wenn am Feiertage...«“ – schrieb: „Dann und vor allem: Wo ist der Übergang, wo Ihre eigene Philosophie in Hölderlin mündet [...]?“ (Kommerell 1967a:400). In dem Kunstwerkvortrag wird der Begriff der Erde jedoch eine ontologische Bedeutung zugewiesen, die nicht nur die Dichtung Hölderlins angeht, sondern „eine notwendige Seinsbestimmung des Kunstwerks“ (Gadamer 1999:253) schlechthin ist, die aber nur und geradezu im Kunstwerk zugänglich ist. Zudem muss auch erwähnt werden, dass die Betonung der Erde von Heidegger zu dieser Zeit offensichtlich nicht mit der nationalsozialistischen ‚Blut und Boden‘-Ideologie gleichzusetzen ist, eher im Gegenteil, wie auch in der zeitgenössischen landschaftlichen Hinwendung zur Erde erkennbar war (vgl. Schäfer

1968:125f.). Wie Dieter Thomä gezeigt hat, kann der Kunstwerkvortrag als Versuch bezeichnet werden, die Erde von diesem Diskurs zu befreien: „[Die Erde] stellt sich als die Ordnung heraus, in die das Ding, das sich zeigt, gefügt ist – eine Ordnung, die aller »Organisation«, in der sich die »Erde« umsetzen sollte, entzogen ist. Der Verzicht auf das »Handeln« befreit also auch die »Erde« von ihrer Verstrickung in den nationalsozialistischen Aufbruch“ (Thomä 1990:707).¹³ Die Erde als ontologischer Begriff bezieht sich also bei Heidegger auf Kunst und Natur, im Unterschied zum ideologischen, politischen wie auch technischen Gebrauchszwecke. Wie ein Zugang zu dieser unzugänglichen und zu nichts gedrängten ‚Erde‘ ermöglicht wird, „darf als entscheidende Funktion der »Kunst« in Heideggers ›Textgeschichte‹ nach 1933 angesehen werden“ (Thomä 1990:708).

Wie dieser schwierige Erdbegriff aber zu verstehen ist, hat Michel Haar in seiner Studie *Le chant de la terre. Heidegger et les assises de l'histoire de l'Être* (1985) in vier Bedeutungen versucht einzukreisen. Diese vier Aspekte der Erde lauten kurz (vgl. Haar 1985:122-134): 1) Wahrheit; 2) Natur; 3) Material des Werks; 4) Wohnen/Heimat. Was alle diese Bedeutungen zusammenhält, so konkludiert Haar, ist „cette unique pensée d'un *soubassement non fondatif*“ (Haar 1985:134), das bedeutet Erde ist keinesfalls – was man trotz alledem vermuten könnte – als ein statisch-essentialistischer und somit metaphysischer Begriff zu verstehen, sondern der paradoxe Begriff eines nicht-gründenden, weil immer unzugänglichen Grund: „[C]ette Dimension toujours implicite, non événementielle, non formalisable, non extériorisable, non disponible“ (Haar 1985:134). Diese vier Aspekte der Erde völlig voneinander zu trennen, erweist sich als schwierig, weil sie alle von

¹³ Vgl. hierzu Daniel Morats Studie *Von der Tat zur Gelassenheit. Konservative Denken bei Martin Heidegger, Ernst Jünger und Friedrich Georg Jünger 1920-1960* (2007). Morat lokalisiert bei Heidegger sowie den Brüdern Jünger einen Abschied von der Tat Mitte der 1930er Jahre, der in einer in der Nachkriegszeit dominierenden neuen „Denkhaltung der »Gelassenheit«“ und somit aus einer „Neukonzeptionalisierung der Geist-Tat-Relation“ (Morat 2007:527) resultiert. Die Tatsache, dass das Kunstwerk und die Dichtung die Erde als Erde erscheinen *lassen*, also nicht aktiv verbrauchen, koppelt auch die Kunstauffassung Heideggers an diese Entwicklung.

dieser Figur der Unzugänglichkeit durchdrungen sind. Weil aber hier der Bezug zwischen Kunst, Dichtung und Materialität entfaltet wird, möchte ich diesen Aspekt verfolgen. Das Kunstwerk gründet sich, wie früher erwähnt, in einem Streit zwischen Welt und Erde. Welt ist hier als „die sich öffnende Offenheit“ (Heidegger 2003a:35) zu verstehen, wogegen Erde „das zu nichts gedrängte Hervorkommen des ständig Sichverschließenden“ (Heidegger 2003a:35) sei. Die Erde erscheint im Kunstwerk, indem sie sich als das Sichverschließende in der Offenheit der Welt herstellt und sichtbar wird. Im Unterschied zum Stoff, entzieht sich die Erde jedem Gebrauch oder jeder Eindringung: Die Erde erscheint nur, „wo sie als die wesenhaft Unerschließbare gewahrt und bewahrt wird, die vor jeder Erschließung zurückweicht und d.h. ständig sich verschlossen hält“ (Heidegger 2003a:33). Heidegger entwirft letztendlich eine Erdontologie der Verschlossenheit¹⁴, die in der

¹⁴ Heideggers Erdbegriff ganz und gar mit Verschlossenheit gleichzusetzen, wäre jedoch ungenügend – obwohl sie für meine Erläuterung die entscheidende Definition ist. Heidegger fügt zur Erde auch einen Aspekt, den David Espinet treffend „den Erscheinungscharakter der Erde“ (Espinete 2011:55) genannt hat – wofür Heidegger das von Heraklit stammende Wort für Natur – „physis“ – verwendet. Physis ist Heideggers direkter Versuch einen neuen Begriff für Natur zu finden (vgl. hierzu auch die zweite Bedeutung der Erde bei Haar). Im Kunstwerkvortrag schreibt er: „Dieses Herauskommen und Aufgehen selbst und im Ganzen nannten die Griechen frühzeitig die $\Phi\upsilon\sigma\iota\varsigma$. Sie lichtet zugleich jenes, worauf und worin der Mensch sein Wohnen gründet. Wir nennen es die *Erde* (Heidegger 2003a:28). Physis ist also das zugängliche und sinnliche Selbst-Zeigen der Erde, wodurch ihre Verborgenheit kontrastiv aufgezeigt wird. Physis ist nicht als ein Gegenüberstehendes und Passives zu verstehen, wie sonst der neuzeitliche Naturbegriff, sondern als etwas, das von sich selbst her zeigt (vgl. Espinete 2011:53f.). Dass dieser Begriff auch tief mit der Hölderlin-Rezeption zusammenhängt, belegt die zweite Hölderlin-Rede, „»Wie wenn am Feiertage...«“ (1939/1940 gehalten, 1941 erschienen). Nach Heidegger hat die bei Hölderlin gedichtete Natur einen Bezug zu der griechischen physis; seine Auslegung ähnelt ersichtlich der des Kunstwerkvortrags: „ $\Phi\upsilon\sigma\iota\varsigma$ ist das Hervorgehen und Aufgehen, das Sichöffnen, das aufgehend zugleich zurückgeht in den Hervorgang“ (Heidegger 2012:56). Letztlich denkt Heidegger physis durchaus als „das Offene“ oder „die Lichtung“, „in die herein überhaupt etwas erscheinen [kann] (Heidegger 2012:56). Ein letzter Hinweis zur physis-Beschäftigung: Zur Zeit der zweiten Hölderlin-Rede hat Heidegger auch einen Aufsatz über Aristoteles‘ physis-Begriff geschrieben, der erstmals 1958 erschien: „Vom Wesen und Begriff der $\Phi\upsilon\sigma\iota\varsigma$. Aristoteles, Physik B, 1 (1939) (vgl. Heidegger 2004:239-301).

Offenheit der Welt des Kunstwerks allererst in Erscheinung treten kann.

Die Erde Heideggers beschreibt grundlegend eine Dynamik des Zurückziehens in einer unzugänglichen Verborgenheit, die sich aber immer gern zeigen möchte – hierzu bietet nicht nur die Kunst, sondern auch die Dichtung eine vorzügliche Möglichkeit, weil „alle Kunst im Wesen Dichtung ist“ (Heidegger 2003a:60). Heidegger versteht die Sprache, wie gesehen, nicht als bloße Mitteilung, sondern er traut ihr ein dichterisches Wesen zu, indem sie als ursprüngliche Erschließung des Seienden verstanden wird. D.h. der dichterischen Sprache wird eine besondere „Nennkraft des Wortes“ (Heidegger 2003a:32) zugetraut, indem „die Sprache erstmals das Seiende nennt, bringt solches Nennen das Seiende erst zum Wort und zum Erscheinen“ (Heidegger 2003a:61).¹⁵ Wenn demgemäß die Erde in der dichterischen Sprache hergestellt wird, dann kommt „das Wort zum Sagen“ (Heidegger 2003a:32). Kraft dieses eröffnenden Sagens kann die Dichtung „die Sage der Welt und der Erde, die Sage vom Spielraum ihres Streites“ (Heidegger 2003a:61) sein, d.h. ein Sagen, „das in der Bereitung des Sagbaren zugleich das Unsagbare als ein solches zur Welt bringt“ (Heidegger 2003a:61f.). Die Erde kommt also in dem Sagen der dichterischen Sprache als das Unsagbare hervor; nur die Dichtung ist im Stande dieses grenzziehende Unsagbare der Erde zu sagen, ohne dass es verschwindet. D.h. demnach, dass die Erde niemals mitgeteilt werden kann, sie kann nicht auf irgendeine Aussage überführt und ausgedrückt werden, sondern nur die dichterische Sprache kann dieses Unsagbare als solches bewahren, zeigen und sagen. Letztlich ermöglicht die Hervorbringung der Erde in der Dichtung, dass sie

¹⁵ Dass die Entdeckung dieses Sprachverständnisses zutiefst mit Heideggers Beschäftigung der Dichtung Hölderlins zusammenhängt, bezeugt die zur gleichen Zeit verfasste Rede „Hölderlin und das Wesen der Dichtung“ (1936). Hier wird u.a. die Unterscheidung zwischen der Sprache der (zeughaften) Mitteilung und der Sprache der erschließenden Dichtung äußert präzise genannt: „Die Sprache ist nicht nur ein Werkzeug, das der Mensch neben vielen anderen auch besitzt, sondern die Sprache gewährt überhaupt erst die Möglichkeit, inmitten der Offenheit von Seiendem zu stehen“ (Heidegger 2012:37f.).

selbst zum Wort und Laut kommen kann – eben als Ton, Stimme oder Stimmung (vgl. hierzu Schölles 2011).¹⁶

Die Zurückgezogenheit der Erdontologie kann aber m.E. noch näher konkretisiert werden. Ich möchte hier meine Erläuterung zu Heidegger mit einer Akzentuierung abschließen und geradezu vorschlagen: Heidegger denkt die Erde v.a. am Beispiel des Steins. Will heißen: Das Geologische stellt für Heidegger in vorzüglicher Weise das Vorbild seiner Erde dar. Die Erde als grundlegender ontologischer Begriff kann solche Reduktionen allerdings nicht akzeptieren, aber gleichwohl macht die Hervorhebung der im Kunstwerkvortrag dominierenden Stein-, Fels- oder Granitexempel (vgl. z.B. Heidegger 2003:7, 13 und 33) eine Tendenz innerhalb der Begriffsentwicklung deutlich. Ein prominentes Exempel des Vortrags ist treffend ein Architektonisches, ein griechischer Tempel, der auf dem Felsgrund ruht (vgl. Heidegger 2003:28).¹⁷ Als Heidegger fragt „[w]as ist die Erde[?]“ (Heidegger 2003a:33), antwortet er vielsagend wie folgt:

¹⁶ Das Unsagbare und das Schweigen spielt auch bei Kommerell eine Rolle, indem das lyrische Sprechen als „erste[s] Sprechen“ eine „Teilhabe am betroffenen Benennen des Ungesagten“ (Kommerell 1985:41) hat. Kommerell erläutert im Lyrikauftatz weiter, „daß in der Aussage des lyrischen Gedichts [...] auch allein das Ungesagte und Unsagbare mitten im Gesagten zugegen ist, ein Schweigen im Sprechen“ (Kommerell 1985:41). Ein prominentes Beispiel leistet Kommerells Aufsatz mit dem vielsagenden Titel „Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist“ (1937). Hier heißt es am Anfang: „Wie der Mensch unter den Tieren der Sprechende ist, so ist der Dichter unter den Menschen der Sprechende. Das Maß des Aussprechens scheint den Menschen eng gesetzt, dem Dichter unendlich. Und doch wächst mit dem Sagen-können das Unsagbare, die schönsten Gedichte gewinnen uns durch das, was in ihnen stumm bleiben will und dennoch in und zwischen den Worten da ist“ (Kommerell 2009:243). Auch für Lehmann – der den Kleist-Aufsatz Kommerells lobte (vgl. Jung 2008:20) – ist die schweigende Dichtersprache ein zentrales Thema, eben als ein Aussprechen der Materie (vgl. weiter Fußnote 53).

¹⁷ Es ist demnach keine Überraschung, dass Heidegger sich später auch für die Plastik interessierte. Dieses Interesse tritt in den Nachkriegsjahren hervor, z.B. in dem kurzen Aufsatz „Die Kunst und der Raum“ (1969; vgl. Heidegger 1983:203-210), der tatsächlich „auf Stein geschrieben [ist]“ (Heidegger 1983:250). Dass diese Hinwendung zur Plastik Heidegger auch in die Auseinandersetzung und Zusammenarbeit mit gegenwärtigen Bildhauern führte, hat Andrew J. Mitchell in seiner Studie *Heidegger among the Sculptors: Body, Space, and the Art of Dwelling* (2010) sorgfältig dokumentiert.

Der Stein lastet und bekundet seine Schwere. Aber während diese uns entgegenlastet, versagt sie sich zugleich jedem Eindringen in sie. Versuchen wir solches, indem wir den Fels zuschlagen, dann zeigt er in seinen Stücken doch nie ein Inneres und Geöffnetes. Sogleich hat sich der Stein wieder in das selbe Dumpfe des Lastens und des Massigen seiner Stücke zurückgezogen (Heidegger 2003a:33).

Der Stein als Modell des Denkens der Erde. Heideggers Erde enthält somit eine Betonung der Schwere, des Harten und des Massigen, des Festhaltens und des Ausdauerns. Die Verschlossenheit ist mithin konkret zu denken: Eine harte Last, die sich uns als fremd und verborgen entzieht – es ist kein Zufall, dass die Erde mit dem früheren Begriff der Geworfenheit und damit auch der Gebundenheit, des Gegeben-Seins und dem Tod eng zusammenhängt (vgl. hierzu Thomä 1990:709). Die Attraktion des Steins scheint darin zu bestehen, dass sie treffend das Beispiel einer Materialität leistet, die mit Dauer, Widerstand und Beständigkeit ausgestattet ist; für die Unsagbarkeit der Dichtung korreliert auch das berüchtigte Schweigen des Steins. Oder anders ausgedrückt: Wenn Heidegger die Erde als eine feindliche gegen alles geschichtliche gerichtete Verschlossenheit denkt, dann bietet sich die immer noch für die Menschen schweigende, harte und tiefzeitliche Autonomie des Steins dar. Das Wesen der Kunst und Dichtung ist dann nicht nur erdhaft, sondern v.a. steinig, aber wie wir sehen werden: Die steinige Erde Heideggers ist – so Kommerell wie auch Staiger – für das lyrische Gedicht durchaus unerträglich.

3.2. Kommerells überschreitender Stoff

Als Auftakt zu einer Erklärung der Stoffontologie Kommerells möchte ich ein Gedicht aus seiner letzten Sammlung *Mit gleichsam Chinesischem Pinsel* (1944) verwenden, das beispielhaft als eine Allegorie der zwei verschiedenen Ontologien der Materie gedeutet werden kann. Wie gesagt, es geht mir nicht um eine bloße Gegenüberstellung: Kommerells Stoffontologie annulliert nicht

einfach Heideggers Erdontologie. Eher zeigt Kommerell was sich mit Heideggers Erde ereignet, wenn sie in ein genuin lyrisches Gedicht gerät, also gestimmt wird – wodurch eine Neufassung des Stoffes geschieht. Das Gedicht trägt den Titel „Ausgerissene Baumwurzel im Gebirge“ (1942) und lautet:

Wurzelgewirr
Gerauft aus dem Schoß
Der Erde – wie bloß
Ragt es dort oben ins Leere!
Einst ein stetes
Stumm und irr
Zwischen Steinen
Erdnachtschürfendes Lecken,
Schicht um Schicht
Unsichtbar
Durchstemmendes...
Jetzt ein Recken,
Ein ins Licht
Aufwärts gedrehtes,
Ein den feinen Wolken ihr Haar
Kämmendes!

(Kommerell 1973:252)

Ein Baum – ich möchte ihn hier als das Kunstwerk oder genauer das lyrische Gedicht schlechthin deuten – stand einstmals fest verwurzelt in der Erde (Vers 5-11), stürzt und das Gewirr seiner Wurzel wird nun der Erde entrissen und nackt dem Licht preisgegeben (Vers 1-4 und 12-16). Es geht v.a. um diese Baumwurzel, die dann geradezu als das Wesen des Gedichts gedeutet werden kann. In beiden Situationen verhält sich die Baumwurzel zur Erde, d.h. das Gedicht drückt zwei verschiedene Verhältnisse zur Erde aus. Wenn die Wurzel in der Erde lebt, ist sie ein „Erdnachtschürfendes Lecken“ sowie ein „Durchstemmendes“; beides betont, möchte ich sagen, ein geologisches oder fast archäologisches Verhalten, weil hier eine abwärtsgehende Bewegung, „Schicht um Schicht“, beschrieben wird. Ursprünglich vertiefte sich die Wurzel mehr und mehr in der Erde. Sie ist aber auch „stumm und irr“, „Unsichtbar“ – will heißen: Das in der Erde gegründete Gedicht erhält eine seltsame klaustrophobische,

verbindungslose und demzufolge kommunikationslose Autonomie. Nachdem der Baum gestürzt ist, ändert sich die Verbindung zu dieser Verschlossenheit, zu dem „Schoß der Erde“, weil er entwurzelt wird und seine Wurzel in einer vertikalen Bewegung aufgeht; nicht eine aufwärtsstrebende-geologische, sondern abwärtsführende-atmosphärische Bewegung bestimmt jetzt das Erdverhältnis des Gedichts. Hierzu ist zu betonen: Die Erde besteht; es ist zu vermuten, dass ihre Verschlossenheit trotz der Eröffnung durch die Entwurzelung unversehrt ist, aber sie ist für das Gedicht nicht mehr maßgeblich, weil sie jetzt überschritten ist. Man kann behaupten: Die Gedichtswurzel ist am Anfang erdbezogen, wird aber hernach zur Himmelwurzel. Diese Überschreitung der unsichtbar-verschlossenen Erde meint bei Kommerell die lyrische Stofflichkeit der Stimmung schlechthin, die dann als leicht und atmosphärisch – in eine offene Verbindungen gerät – erscheint als ein Kamm die Wolken leise kämmend, im Unterschied zum schürfenden Lecken im steinigen Erdreich. Wenn die Erde Heideggers eine beziehungslose Sichverschließende ist, dann ist der Stoff Kommerells ein beziehungsuchender über-sich-hinausschreitender; oder wie es im Gedicht heißt: Ein Recken oder Ragen des Stoffes.¹⁸

¹⁸ Übrigens enthält die Gedichtsammlung *Mit gleichsam chinesischem Pinsel* mehrere Gedichte, die mit dem Motiv eines selbstüberschreitenden und sich mit der Luft verbindenden Erdenstoffs abarbeiten. So z.B. das Gedicht „Berg und Wolke“, wo die harte und steinige Stofflichkeit des Bergs durch die Strahlen des Abendlichts transformiert wird, d.h. lyrisch gestimmt als eine „fast unkörperliche Masse“ erscheint (vgl. Kommerell 1973:247). Auch andere Beispiele wären zu erwähnen, wie die Saite zwischen Himmel und Erde im Gedicht „In den Himmel hören“ (1941) (vgl. Kommerell 1973:250) oder Kommerells Version einer Luftgeist-Figur im Gedicht „Der Tod des Buckligen“, wo der Bucklige im Baum aufsteigt, um im Sturz Last abzuwerfen als ob er fliegen kann (vgl. Kommerell 1973:254f.). Insgesamt beeindruckt die Sammlung dadurch, dass sie, wie die Kommerell-Schülerin Dorothea Hölscher-Lohmeyer prägnant charakterisiert hat, eine neue Gegenständlichkeit und Stimmung aussucht: „Das Neue in Kommerells letzten Gedichten ist schwer zu fassen: das Gegenständliche ist völlig durchdrungen von Innerlichkeit, aber ohne dass es von seiner Gegenständlichkeit das Geringste preisgäbe. Zugleich ist die „Stimmung“ des Gedichts etwas Anderes geworden; nichts Subjektives, sondern die Gestimmtheit zwischen Mensch und Welt“ (Hölscher-Lohmeyer 1952:6). Oder anders gesagt: Die Gedichte sind auf der Stofflichkeit der Stimmung maßgeblich gegründet.

Das Baumwurzel-Gedicht bestätigt, dass die lyrische Stimmung die stoffliche Betroffenheit in einer besonderen Weise eröffnet: Sie stimmt dieselbe gewissermaßen, wobei die Emphase der Erde und somit die Geworfenheit, die bei Heidegger vorkommt, überschritten und erleichtert wird. Diese Eröffnung der Erde im Gedicht ist aber nicht nur ein Gewinn einer neuen Stofflichkeit, sondern auch ein Verlust der Möglichkeit einer Verbindung zu diesem nicht-gründenden Grund, wie Haar ihn beschrieb. Kommerells lyrischer Stoff bietet sich überhaupt nicht als „tragende[r] Grund“ (Heidegger 2003a:63) für etwas an, kann dann auch nicht zutraulich sein – die Betonung im Gedicht auf „Gewirr“ der Wurzel sowie das Ragen ins „Leere“ scheint dieses Verlust- und Unsicherheitsmoment des lyrischen Stoffes zu bestätigen. Immer wieder besteht bei Kommerell dieser Konflikt zwischen der heideggerschen Erde der Schwere und der Verschlossenheit, der Gebundenheit und des Todes, und diese sich leicht und luftig machende weil sich selbst überschreitende Stofflichkeit, das Verbunden- und dadurch Gelöst-Werden. Dies ist auch der Grundkonflikt der Luftgeist-Autoren.

Eine nahezu allgemeine Aussage Kommerells über diese besondere Fassung von Stoff, kann in einer peripheren Bemerkung in einem Brief vom 17. April 1942 an Werner Krauss gefunden werden – zur Entstehungszeit des Lyrikaufsatz und des Baumwurzel-Gedichts. Walter Busch hat die entscheidende Briefstelle treffend als ein Zeugnis des Naturverständnisses Kommerells angenommen (vgl. Busch 2003:289). Kommerell schreibt: „Wann beginnt man das ungeheuer einfache Verfahren einzuüben, auf das uns meinem Vermuten nach die Natur angelegt hat: sich in andern zu integrieren??“ (Kommerell 1967a:393). Will heißen: Der Stoff ist integrativ, nicht exklusiv wie die Erde, sondern er will mit der Umgebung in Kontakt treten, sich mit Anderem verbinden, also letztlich seine eigene Selbstständigkeit und Selbstgenügsamkeit immer wieder preisgeben, überschreiten, verwischen, um sie endlich zu verlieren. Diese integrative Richtung innerhalb des Stoffbegriffs Kommerells – die bezüglich des Stimmungsbegriffs als Schwingung und Spiegelung der Betroffenheit erfasst wurde – sucht gerade Eröffnungen und

Verbindungen zu schaffen, um in die Luft und das Licht zu kommen; es ist eine sich-reckende und -neuerbindende Stofflichkeit, die in der Stimmung der Lyrik entdeckt wird. In dem Lyrikaufsatz heißt es geradezu in Bezug zur Dichtung, dass sie eine Notwendigkeit hat, „wie die der Porenatmung für den menschlichen Körper“ (Kommerell 1985:41). Hier wird auch angedeutet, dass diese atmend, selbstüberschreitende und integrative Stoffontologie nicht nur Anspruch an die Lyrik hebt, sondern auch an das Menschenleben selbst. Gert Mattenklott hat den Umfang dieser Betonung des Integrativen und des Atmenden bei Kommerell sehr treffend als ein Hauptthema nicht nur seines Denkens, sondern auch seines Lebens erklärt. Er schreibt:

Die stärkste Beunruhigung scheint für Kommerell lebelang von der versteinernen Gewalt der Sprache ausgegangen zu sein. In der Verkunstung des Lebens hat er sie als Drohung erfahren, der er mit immer neuen Verwandlungen zu entkommen suchte. Starr und hart kann nicht nur ein Lebensrohstoff sein, kann immer wieder auch eine Sprachform werden, zu eng für ein voller atmendes Ich, undurchlässig für Neues und Fremdes, das erfahren werden könnte. Der Lebensraum als Sprachgarten und seine Bewohner als Wortkörper, derart intim verschränkt sind hier Atmen und Wortemachen (Mattenklott 1986:12f.).

Nicht die Schwere und Unzugänglichkeit des Steins ist Modell der lyrischen Stoffontologie, sondern ihre Porosität und Atmung, ihre Übergängigkeit und Selbstüberschreitung – die Poren im Stein: Sie sind der lyrische Stoff schlechthin. Dieser Stoff in der Sprache des lyrischen Gedichts zieht sich deswegen nicht in harter Abweisung zurück, sondern ist eine Kontaktfläche für luftige und atmosphärische Verbindungen – wie der Wurzelkamm in den Wolken; der lyrische Stoff ist ein atmender Stoff, ein Stoff im Übergang. Kurz: Ventilation statt Verschlussheit.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass Kommerell den Versuch unternommen hat, eine neue Stoffontologie der Lyrik zu entwerfen, die sich grundlegend von Heideggers Erdontologie des Kunstwerks und der Dichtung unterscheidet. Insgesamt wurden zwei Modelle des Verhältnisses zwischen Ontologie und Ästhetik,

Stoff und Dichtung, skizziert, die beide eine Neukonzeption der Rolle des Stoffes in der Kunst zur Folge haben. Bei Kommerell kann diese lyrische Stoffontologie weiterhin als Richtunggebende für seine Lektüren nachgewiesen werden, wie ich in dem Luftgeist-Abschnitt nachfolgend erläutern werde. Es gibt aber bereits einen prominenten Hinweis zu einem Gedicht im Lyrikaufsatz, der dieses besondere Stoffverhältnis der Lyrik wiedergibt und reflektiert, das Venedig-Gedicht Nietzsches, dessen Analyse hiernach unternommen werden soll.

4. Zittern und Reflexion: Nietzsches Venedig-Gedicht

An der Brücke stand
jüngst ich in brauner Nacht.
Fernher kam Gesang:
goldener Tropfen quoll's
über die zitternde Fläche weg.
Gondeln, Lichter, Musik –
Trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus ...

Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu,
zitternd vor bunter Seligkeit.
– Hörte Jemand ihr zu? ...

(Nietzsche 1999b:291)

Das Venedig-Gedicht (1888) – eines der spätesten Nietzsches¹⁹ – zeigt in nuce worum es dem Stimmungsbegriff Kommerells geht, ist aber zugleich auch eine eigenständige Reflexion. Das Gedicht wird im Kontext des Lyrikaufsatzes dazu verwendet, den Stand der Stofflichkeit in der lyrischen Stimmung zu konkretisieren. Ich möchte hier diese von Kommerell ausgehende aber eher ansatzhafte Auswahl noch deutlicher ausarbeiten, um dadurch zu zeigen, wie das Venedig-Gedicht Nietzsches als ein Zentraltext der

¹⁹ Zur Entstehungsgeschichte des sonst titellosen Gedichts, vgl. Groddeck 1983:20f. Ich beziehe mich auf Abschnitt 7 des Kapitels „Warum ich so klug bin“ der posthum veröffentlichten Schrift *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist* (1888-89 entstanden) (vgl. Nietzsche 1999b:290-291).

Entwicklung und Reflexion des Stimmungsbegriffs zu verstehen ist. Hierzu ist kurz zu erwähnen, dass der Begriff der Stimmung auch bei Nietzsche eine Rolle spielt, er kommt aber nur im Frühwerk entscheidend zum Tragen und verliert sich Mitte der 1880er Jahre (vgl. Corngold 1990:67 sowie Gisbertz 2009:30f.). Bei Wellbery heißt es zusammengefasst, mit einem Beispiel aus *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) und in Bezug zum lyrischen Schaffen: „[E]s geht bei Nietzsche gerade nicht um die Stimmung als »das Innerste und Eigenste der Subjektivität« wie bei Hegel, sondern um das »Aufgeben« der »Subjektivität« im »dionysischen Prozess«“ (Wellbery 2003:728).²⁰ Diese gegen romantische Verinnerlichung gerichtete Entsubjektivierung der Stimmung – die Affinität zu Heidegger tritt hier deutlich hervor (vgl. Corngold 1990:72 und Wellbery 2003:728) – ist, wie gesehen, ein maßgeblicher Teil des Stimmungsbegriffs Kommerells und gleichfalls in der Auflösung des Ich im Venedig-Gedicht konkret anwesend. Ich möchte aber anfänglich das späte Gedicht als eine eigenständige Reflexion über die Stimmung bzw. seine musische Stofflichkeit deuten, um abschließend den Bezug zum früheren Stimmungsbegriff zu markieren.

Für Kommerell ist Nietzsches Gedicht „ein rein gestimmtes Gedicht“ (Kommerell 1985:25): Es zeigt eine reine Stimmung, worin alles Stoffliche gestimmt, d.h. geschwungen und gespiegelt ist. Kommerell weiter:

Nietzsches Gedicht „Venedig“ läßt von der ganzen reichen Umgebung, die nach der Seele gestimmt ist, fast alles Dingliche fort und setzt ein paar Reflexe hin, bloß aufreihend: „Gondeln, Lichter, Musik“, und doch ist alles Ungenannte mitanwesend, und was darüber hinaus genannt würde, könnte nur die Dichtigkeit der Stimmung abschwächen (Kommerell 1985:24).

²⁰ Es soll kurz erwähnt werden, dass dieses Prozess des Dionysischen auch als Verflüssigung erfasst wird – „Nietzsches dionysische Wirklichkeit“ wird „als Strom und Fluss“ (Gisbertz 2009:35) identifiziert – und sich demzufolge als Teil der für die Konzeptualisierung des lyrischen Stoffes wichtigen Figur der ‚Verflüssigung des Festen‘ zeigt. Diese Verbindung steht aber nicht im Zentrum der folgenden Analyse.

Das von Kommerell hervorgehobene Zitat des Gedichts – „Gondeln, Lichter, Musik“ – zeigt die Spiegelung, deren progressive Reihenfolge einen Konzentrationsvorgang bildet, worin das Stofflich-Dingliche der Betroffenheit abstrahiert und überschritten wird, um als flüchtige Reflexe und musische Leichtigkeit zu erscheinen. Die Spiegelung des Stoffes garantiert gewissermaßen, dass das Gedicht nicht zu reich und zu schwer wird, so dass die Schwingung sich nicht vollziehen kann; Stimmung ist Filterung und Bewegung des Stofflichen. Hiernach heißt es konkludierend, wie oben bereits zitiert: „Je mehr das Stoffliche schwingt, desto reiner die Stimmung: eine zu reiche Stofflichkeit gefährdet sie“ (Kommerell 1985:24f.). Wie schon erwähnt, zielt diese Reinheit auf einen idealistischen und musischen Impuls innerhalb des Stimmungsbegriffs. Nicht zufällig geht Nietzsche „rein gestimmtes Gedicht“ v.a. um die Musik, oder wie es in dem einleitenden Prosatext zum Gedicht heißt: „Wenn ich ein andres Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort Venedig“ (Nietzsche 1999b:291). Das Venedig-Gedicht ist nicht nur ein Gedicht über Musik, sondern selbst Musik, also letztlich Musik über Musik.²¹

Wenn Nietzsche ein Wort für den Stand der Stofflichkeit der Stimmung bzw. der Musik im Gedicht sucht, dann findet er das Wort „zittern“. Zittern – das einzig wiederholte Wort im Gedicht – bezeichnet den lyrischen Stoff schlechthin: Wenn etwas zittert, dann löst es sich auf – wird unbeständiger, flüchtiger und luftiger – in einen sich selbst überschreitenden Rhythmus. Es ist ein Wort des

²¹ Vgl. hierzu den Aufsatz „»Ein andres Wort für Musik«. Zu Friedrich Nietzsches Venedig-Gedicht“ (1983) von Wolfram Groddeck, der das Verhältnis zwischen Prosastück und Gedicht behandelt. Groddeck zitiert hierin einen interessanten Brief von Nietzsche an Carl Fuchs vom 27. Dezember 1888: „Eine Seite »Musik« über Musik in der genannten Schrift [d.i. *Nietzsche contra Wagner*] ist vielleicht das Merkwürdigste, was ich geschrieben habe [...]“ (Groddeck 1983:21). Musik über Musik – das gilt sowohl für die Prosa als auch für das Gedicht. Das Merkwürdige ist nach Groddeck, dass Nietzsche das Thema der Musik durch den Text selbst vertritt, d.h. der Text entzieht sich „eine[r] auf inhaltliche Vermittlung fixierte Lektüre“, stattdessen geht es um den „Sprachgestus“, die „Sprache als Musik“ (Groddeck 1983:22). Genau dieses Merkmal macht es zu einem vorzüglichen Beispiel der lyrischen Stimmung Kommerells. Ich komme eigens zu dieser Charakterisierung des Gedichts – „Musik über Musik“ – am Ende meiner Analyse zurück.

Übergangs, wie Peter André Bloch betont hat, somit steht alles im Venedig-Gedicht tatsächlich „im Zeichen des Übergangs“ (Bloch 2012:71). Auch Gaston Bachelard hat im Kapitel „Nietzsche et le psychisme ascensionnel“ seiner Studie *L’Air et les Songes. Essai sur l’imagination du mouvement* (1943) – zur Entstehungszeit des Lyrikaufsatzes Kommerells – Nietzsche in dieser Richtung als einen Dichter der Luft und des Dynamischen gedeutet. Für Bachelard ist Nietzsche in eminenter Weise „le type même du *poète vertical*, du *poète des sommets*, du *poète ascensionnel*“ (Bachelard 2009:164). Aber Bachelard beschäftigt sich v.a. mit dem Nietzsche des „Höhenluft-Buch[es]“ (Nietzsche 1999b:259) *Also Sprach Zarathustra* (1883-85) und bestimmt demgemäß die Hauptmerkmale seiner Luft als „[f]roid, silence, hauteur“ (Bachelard 2009: 180). Diese Bestimmung der nietzscheanischen Luft greift aber zu kurz, wenn das Venedig-Gedicht beachtet werden soll. Vielmehr ist seine Luft von Wärme, Musik, Licht geprägt. Im Venedig-Gedicht begreift Nietzsche sich also nicht als Dichter der Höhe, sondern als Dichter der Musik. Interessanter Weise gibt es bei Bachelard einen indirekten Ansatz zu einer Beschreibung dieser anderen Seite der Lyrik Nietzsches, wenn er Percy Bysshe Shelley behandelt. Die beiden Dichter werden immer wieder von Bachelard als „deux types opposés“ (Bachelard 2006:164) verstanden und diese Gegenüberstellung läuft als ein paralleles Motiv durch das gesamte Nietzsche-Kapitel. Nach Bachelard ist Shelleys Luft folglich geradezu anti-nietzscheanisch: „[L]a triple correspondance de la douceur, de la musique et de la lumière“ (Bachelard 2006:181). Insbesondere kündigt hier die Betonung der Musik eine Anknüpfung zum Venedig-Gedicht an, indem Bachelard in der Lyrik Shelleys folgendes entdeckt: „La musique est une matière vibrante“ (Bachelard 2006:66) und sein Himmel ist nicht, wie bei Nietzsche, ein stiller und kalter „ciel d’hiver“, sondern „une musique transformée en substance“ (Bachelard 2006:180).²² Wie erwähnt, ist diese vibrierende

²² Zur Hervorhebung dieser warm-musischen Seite der überwiegend späten Lyrik Nietzsches, vgl. neuerdings das Nachwort Mathias Mayers, worin er kurz diese anderen Merkmale benennt: „Nicht das heroische Hochgebirge, nicht das hohe Pathos der ehrgeizigen Zarathustra-Figur, sondern das impressionistisch schillernde Licht des Meeres ist es, vor allem mit den warmen Tönen des

Stofflichkeit der Musik – der lyrische Stoff – genau die Hauptangelegenheit des Venedig-Gedichts sowie seine Poetik.

Es gibt im Gedicht zwei Begegnungsszenen des Zitterns. In der ersten Strophe zwischen Gesang, Licht und Wasser; in der zweiten Strophe zwischen Musik, Saitenspiel und Licht. Auf Grund dieser in dem Zittern gegründeten Symmetrie zwischen den beiden Strophen, möchte ich demnach vorschlagen, sie simultan zu lesen – also weder als lineare Wendung nach innen, wie F.A.G. Lösel vorgeschlagen hat (vgl. Lösel 1967:65) noch als kreisförmiges Verhältnis von Seele, Bild und Gesang, wie Kai Kauffmann gedeutet hat (vgl. Kauffmann 1988:163). Die Strophen entstehen gleichzeitig, aber aus verschiedenen Perspektiven: In der ersten Strophe ist alles von außen gesehen, eben vom Ich, wogegen in der zweiten Strophe alles innere von außen beschrieben ist, eben durch die Seele als Saitenspiel. Das Gedicht als einen Vorgang der Internalisierung oder Spiritualisierung des äußeren zu deuten (vgl. Lösel 1967:64), wäre dann irrig, weil es hier keine exklusive und von der physischen Welt entnommenes Inneres gibt – alles ist auswendig, d.h. von der Betroffenheit der Venedig-Welt durchaus berührt und bestimmt.

Diese atmosphärische Venedig-Welt ist v.a. von der Musik und dem Gesang geprägt und es ist die Musik, die das Gedicht entwickelt. Der erste Vers eröffnet die Platzierung des lyrischen Ich, die aber zugleich eine Deplatzierung zur Folge hat: „An der Brücke stand“ heißt sich bereits im Übergang zu befinden, ein Sich-Eröffnen für das Hinauskommen in das Ereignis des Zitterns. Die braune Nacht der Dämmerung – eine Mischung aus Dunkelheit und Licht – zielt bereits auf einem Übergang, durch die Vokalwahl mit einer Betonung des Schweren und Undurchlässigen: Das Laut des „a“ dominiert diese zwei ersten Verse. Die Ausgangsszene des Stehens wird dann vom Gesang gebrochen oder besser: Die Musik vollzieht etwas das als An-der-Brücke-Stehen bereits begonnen hat,

späten Nachmittags und Abends, bis hin zu den Abgründen der Nacht, mit dem Nietzsche seinen ureigensten Tonfall findet“ (Mayer 2010:184f.). Als ein weiteres Beispiel neben dem Venedig-Gedicht erwähnt Mayer das Gedicht „Die Sonne sinkt“ aus den *Dionysos-Dithyramben* (vgl. Nietzsche 1999b:395-397).

eben den Übergang des Ich in die atmosphärische Welt und dem damit zusammenhängenden Verlust der Verortung, des festen Bodens. Der Übergang zwischen Brücke und Musik ist von Nietzsche subtil angedeutet: Die „goldene[n] Tropfen“ sind eine ununterscheidbare Mischung der Tränen des Ich und der Musik, oder wie es im Prosatext heißt: „Ich weiss keinen Unterschied zwischen Thränen und Musik zu machen“ (Nietzsche 1999b:291, vgl. hierzu auch Groddeck 1983:27f.). D.h. das Ich wird von der Musik zu Tränen gerührt und vermischt sich demzufolge mit der Musik und dem Licht. Diese in den goldenen Tropfen präsente Mischung von Ich, Musik und Licht wird in dem unbestimmten „es“ gesammelt – und gerade dieses „es“ begegnet danach dem Wasser und eine „zitternde Fläche“ entsteht.

Es scheint mir hier wichtig zu betonen, dass die Wasserfläche nichts Glattes und Passives ist, sondern sich immer noch in Bewegung befindet. Die Begegnung zwischen Tropfen und Wasser ist also nicht als eine Begegnung zwischen Bewegung und Statik zu verstehen, es ist eher ein gemeinsames dynamisches Spiel zwischen beiden, welches das Zittern entstehen lässt. Diese Behauptung wird von den früheren Versionen des siebten Verses belegt, indem Nietzsche sowohl „Wellen-Zauberlicht“ wie auch „Wellenklang“ statt des Wortes „Dämmerung“ erwogen hatte (vgl. Bloch 2012:72) – hier wird abermals die entscheidende Kopplung zwischen Wasser, Licht und Musik betont. Die Wasserfläche ist also eigentlich eine Wellenfläche.

Die Kulmination dieses Ereignisses des Zitterns, worin das Ich schon völlig aufgegangen ist, wird mit der Aufreihung in der Mitte des Gedichts – „Gondeln, Lichter, Musik“ – markiert. Die Musik, die „[f]ernher kam“, das Ich mit sich nahm, sich mit Licht und Wasser mischte, um eine zitternde Gesamtimpression zu zeigen, schwamm dann weiter „in die Dämmerung hinaus“. Die Musik ist hier geradezu eine Kraft des Zitterns, die alles Stoffliche mit sich nimmt. Oder genauer: Die Betroffenheit zwischen Ich und Welt, die der Ausgangspunkt des Gedichts ist, wird durch die Schwingung der Musik sowie durch die Spiegelung der zitternde Fläche verflüchtigt und atmosphärisch. Der dreigeteilte Stimmungsbegriff Kommerells bekommt hierdurch ein konkretes

Antlitz. Diese Vorgänge werden auch mittels der Vokalwahl deutlich. Wodurch die anfängliche Betroffenheit und Verortung, wie oben bereits angedeutet, mit dem schweren „a“-Laut in „stand“ und „Nacht“ dominiert. So beherrscht jetzt der leichte „i“-Laut, v.a. in den Worten „zitternde“, „Lichter“ und „Musik“. Das Ereignis des Zitterns löst sich am Ende aber auf und die schweren Vokale wie die „u“- und „a“-Laute dominieren. Groddeck spricht in Bezug zum Rhythmus des freirhythmischen Gedichts von einem „ebenso schwebende[n] wie statische[n] Eindruck“ (Groddeck 1983:25), dies ist also auch in der Vokalwahl wiederzufinden, in der Balance zwischen schweren und leichten Vokale.

Die erste Strophe deutet eine vom Gesang ausgelöste Begegnung mit Licht und Wasser an, in der alles leicht und atmosphärisch schwebt – d.h. alles zittert. Die zweite Strophe ist dann m.E. als simultanes Ereignis zu deuten, indem grundsätzlich die gleiche Begegnung beschrieben wird, jedoch mit einer Akzentverschiebung: Die Konstellation Gesang-Licht-Wasser ist hier in der Konstellation Musik-Buntheit-Saitenspiel wiederholt. D.h. es ist nicht die Wasserfläche, die das Zittern versammelt und zeigt, sondern das Saitenspiel ‚zeigt‘ das Zittern, oder lässt die Konstellation unsichtbar tönen. In der zweiten Strophe herrscht also v.a. die Musik, weil es jetzt kein äußeres Ich gibt, sondern das platzierbare Ich ist zur deplatzierten Seele sowie zum Musikinstrument geworden. Was geschieht eigentlich an der Brücke, wenn der Gesang ertönt? Dies bietet den Bildern der ersten Strophe eine Antwort an, aber in der zweiten Strophe gibt es keine Bilder mehr, nur Musik und „bunte[] Seligkeit“. Diese letzte Angabe der Buntheit wiederholt aber das Lichtspiel der goldenen Tropfen aus der Perspektive der Seele und demzufolge sind beide Strophen als simultane Ereignisse zu verstehen. Die Betroffenheit ist dann auch in der zweiten Strophe völlig implizit geworden, hier gibt es nur Rezeptivität: Die Seele ist Saitenspiel und wird von der Musik berührt, kommt in Schwingung, zittert, und singt sich selbst „ein Gondellied“. Das Zittern der Saite der Seele korreliert dann mit der „bunte[n] Seligkeit“ und kulminiert in einer Mischung von Musik und Licht, wie in der ersten Strophe. In der zweiten Strophe ist alles leicht, atmosphärisch und musisch geworden. Dies wird v.a.

durch die Vokaldominanz der „i“- und „e“ bzw. „ei“ oder „ie“-Laute deutlich. Bereits der erste Vers – „Meine Seele, ein Saitenspiel“ – hat alle schweren Vokale hinter sich gelassen, und tönt nur in einem leicht-schwebenden Assonanz-Raum (ei-ee-ie). Oder mit Kommerell: Als es nichts Stoffliches im Gedicht gibt, das nicht schwingt oder zittert, also Musik gewesen ist, dann ist es reine Stimmung.

Das Venedig-Gedicht ist ein reines Stimmungsgedicht, indem es in der stofflichen Betroffenheit gründet, aber nicht begrenzt ist, sondern genau diese Stofflichkeit in das Ereignis des Zitterns hineinzieht, wie es durch die Kraft der Musik geschieht. Deswegen balanciert das Gedicht selbst die sowohl phänomenologischen als auch idealistischen Impulse des Stimmungsbegriffs Kommerells. D.h. das Gedicht hat seinen stofflich-betroffenen Anlass in dem Stehen an der Brücke in Venedig. Es wird aber schnell enthüllt, dass genau dieser Anlass eigentlich Gesang und Musik ist – Venedig ist ja ein anderes Wort für Musik – und d.h. eine selbstaflösender und selbstüberschreitender Stoff-Anlass; oder besser: Der Anlass ist der lyrisch-zitternde Stoff selbst. Lösel hat mit Recht darauf hingewiesen, dass die dominierende Tendenz des stofflichen Erzitterns im Gedicht mit Hegels Musikbegriff vergleichbar ist (vgl. Lösel 1967:64) – und deshalb indirekt auch den idealistischen Impuls des Stimmungsbegriffs Kommerells aktiviert. Hegels „Bewegung und Erzittern des materiellen Körpers“ (Hegel 1970a:121) beschreibt ja sehr genau den Vorgang im Gedicht: Wenn etwas von Musik betroffen wird, beginnt es zu zittern; die Musik lässt alles Materielle in dieser Weise erscheinen, wie beide Konstellationen sowohl darlegten als auch ertönen ließen. Was hier aber auch beschrieben wird, von Lösel jedoch unerwähnt bleibt, ist dass dieses Erzittern der Musik eine Bewegung von der Sichtbarkeit zum Hören zur Folge hat, die bereits in dem zentralen Vers „Gondeln, Lichter, Musik“ enthalten ist und insbesondere auch in der Betonung des Musischen in der zweiten Strophe deutlich wird. Weil das Gedicht dem Gesetz des lyrisch-selbstüberschreitenden Stoffes der Musik gehorcht, gleitet und schwebt es am Ende hinaus in Unsichtbarkeit und Unbestimmbarkeit – wie auch Hegel betonte, so entsteht diese musische Stofflichkeit, indem sie zugleich

verschwindet; sie ist punktuell, augenblicklich (vgl. Hegel 1970b:136 sowie Hegel 1970a:121).

Das Venedig-Gedicht enthält diese momentane Euphorie des musischen Erzitterns oder reinen Gestimmt-Werdens, aber nicht nur. In der Tat endet das Gedicht nicht mit dieser Euphorie, sondern mit einer Frage: „– Hörte Jemand ihr zu? ...“. Wie der Staiger-Schüler Karl Pestalozzi präzise erläutert, so bricht – konkret in der Anwendung des Gedankenstrichs – diese Frage tatsächlich die reine Stimmung: „Noch in Nietzsches reinstem lyrischem Gebilde, „Venedig“, [...] wird die von einem schwebenden Rhythmus getragene Stimmung mit der Schlussfrage „Hörte jemand ihr zu?“ zerbrochen (Pestalozzi 1970:231). Nach Groddeck wirkt dieser letzte Vers als ein intellektuell-parodistisches Zerschneiden der bezaubernden Stimmung (vgl. hierzu auch Gilman 1972:258). Die bisherige Szene des Zitterns wird, so Groddeck, als unhaltbar gefunden, weil sie sich auf einer romantischen Erlebnis-Authentizität gründet, die am Ende als künstlich und selbstinszenierend enthüllt wird (vgl. Groddeck 1983:28f.). Ohne Zweifel enthält dieser Bruch einen reflexiven Gestus, der den Vorgang des Zitterns im Gedicht kontaminiert, suspendiert und ausklammert, aber m.E. nicht zerstört. Dies ist gewichtig: Die Frage hebt die Stimmung nicht auf, zerstört sie nicht mit einem ironisch-entzauberten Gestus, sondern sie bildet allererst die Möglichkeit des Auffassens und so der Mitteilung der Stimmung überhaupt. Sowohl Lösel (Lösel 1967:69) als auch Pestalozzi (Pestalozzi 1970:230f.) betrachten die Frage als eine der Kommunikation, des Dialogs und des Mitteilens. Das Problem der Mitteilung erfüllt eine wichtige Funktion in der Geschichte der Stimmungssemantik, so z.B. bei Fichte (vgl. Wellbery 2003:715). Diese reflexive Distanzierung bewirkt also eine Möglichkeit des Mitteilens, die aber zugleich mit der Ausgrenzung und Begrenzung der Immersion in der Stimmung erkauft wird – aber beide hängen im Gedicht zusammen, sind zusammengedacht.

Demgemäß sucht das Gedicht einen Standpunkt zwischen Zittern und Reflexion, Musik und Wort, also eigentlich zwischen Lyrik und Gedanke. Am Anfang des Prosatextes schreibt Nietzsche geradezu: „Ich sage noch ein Wort für die ausgesuchtesten Ohren:

was *ich* eigentlich von der Musik will“ (Nietzsche 1999b:290). Das Venedig-Gedicht ist paradoxerweise Nietzsches Versuch ein Wort über die Musik zu sprechen, das aber nur in der Sprache der Lyrik, d.h. in der Musik und für die Ohren, entworfen werden kann (vgl. hierzu Groddeck 1983:31). Das Gedicht ist Musik ‚über‘ Musik und diese Metaebene des ‚über‘ fordert, dass es als eine mit der Musik durchgeführte Reflexion über die Musik selbst verstanden werden soll. Um diesen entscheidenden Abstand zwischen der Musik, die sich in dem Zittern der elf Verse ausspricht, und der Tatsache, dass genau diese Musik auch als Reflexionsmedium dienen soll, zu markieren, dazu wird der letzte Vers verwendet. Oder: Die lyrische Stimmung ist eine gestimmte Reflexion, d.h. sie ist eine besondere Weise, um das Äußere zu fassen und auszusprechen. Wie Anna-Katharina Gisbertz hervorhebt, bezeichnet der frühe Stimmungsbegriff Nietzsches eine „Wende nach außen“ (Gisbertz 2009:31). Summierend schreibt Gisbertz mit einem Vergleich der Lebensphilosophie Wilhelm Diltheys: „Ähnlich wie Nietzsche [...] geht auch Wilhelm Dilthey in seiner Lebensphilosophie von der Gewissheit einer Realität außerhalb des menschlichen Bewusstseins aus, die durch keine theoretische Operation *per se* gewonnen werden kann. Auch Dilthey vollzieht eine Bewegung nach außen, um einer nicht vom logischen Verstand aus erschließbaren Wirklichkeit näher zu kommen“ (Gisbertz 2009:36). Die Stimmung als eine vortheoretische, entsubjektivierte und nach außen gekehrte Erschließungsmöglichkeit – wie später auch bei Heidegger – kann gerade für das Venedig-Gedicht Geltung erlangen; insbesondere wenn die Frage nach dem Erfassen der Lyrik und der Musik in ihrem nicht-verinnerlichten und d.h. stofflichen Wesen gestellt werden soll. Kommerells Auslese des Venedig-Gedichts, um seinen eigenen Stimmungsbegriff zu verdeutlichen, glückt genau deswegen, weil dieses Gedicht Nietzsches dasselbe Interesse teilt.

5. Die Tradition der Luftgeister

5.1. Vorbemerkung

Die Entwicklung des Stimmungsbegriffs im Lyrik-Aufsatz ermöglichte das Sichtbarmachen einer neuen lyrischen Stoffontologie, die aber in Bezug zum übrigen Werk Kommerells weitgreifend ist. Mit dem Blickwinkel der Stimmung lässt sich genau ein roter Faden in der Auswahl und Behandlung Kommerells von spezifischen Autoren erkennen – er selbst nennt explizit diesen Faden ‚Luftgeist‘, wozu bereits Nietzsche gezählt werden kann. Hier heben sich die große Figuren von Goethe und Jean Paul hervor, aber auch ein späterer österreichischer Autor der Wiener Moderne wie Hugo von Hofmannsthal erhält einen wichtigen Platz in dieser Galerie der Luftgeister. Was alle diese Autoren zusammenhält ist die besondere Auffassung von Stoff und es ist mein Bestreben in diesem Abschnitt Kommerells Lesart von Goethe, Jean Paul und Hofmannsthal anhand dieses Stoff-Interesses zu enthüllen. Will heißen: Die lyrische Stoffontologie wird konkret durch verschiedene Figuren des Luftgeists verkörpert und repräsentiert – ich möchte Kommerells Erläuterungen in dieser Weise deuten.

Was benennt aber dieses Wort ‚Luftgeist‘? Wie wir sehen werden, wird es von Kommerell ziemlich beiläufig verwendet, als ob es eine Selbstverständlichkeit besetzte. Unmittelbar wird die Synthesis von Luft und Geist in Erinnerung gerufen, indem man in der Antike unter ‚Pneuma‘ sowohl Hauch, Atem und Luft als auch Geist verstand – Luft ist also geistiges Element. Nach dem Staiger-Schüler Peter von Matt – der in der Veröffentlichung seiner Reden geradezu eine *Öffentliche Verehrung der Luftgeister* (2003) vollzieht – beginnt die Luftgeist-Tradition demzufolge bereits in der Antike, bezieht sich aber v.a. auf den Dichter: „[D]ie zwingendste Metapher für Wesen und Arbeit der Dichter ist schon in der Antike das Bild vom Flug, die Vorstellung von den Dichtern als Luftgeistern“ (Matt 2003:13). Der Luftgeist ist ursprünglich eine platonische Figur, die mit dem Außer-sich-Sein der Begeisterung des Dichters verknüpft ist – wie es mit einem Zitat aus Platons Dialog *Ion*, der bekanntlich

vom Rhapsoden handelt, heißt: „Denn ein Dichter ist ein luftiges, leichtbeschwingtes und heiliges Wesen und nicht eher vermögend zu dichten als bis er in Begeisterung gekommen und außer sich geraten ist“ (zitiert nach Matt 2003:14). Das inspiratorische Ergriffensein des Dichters, das sein Wesen ausmacht, wird mit dem Bild des Fluges, der Flügel, letztlich eines (imaginären) In-der-Luft-Seins veranschaulicht. Matt konkludiert: „Das Wort vom Luftgeist zielt also auf den Dichter als ein Doppelwesen. Er hat sein Bewusstsein, seinen Menscheng Geist aufgegeben, um vom Geist der Gottheit erfüllt zu werden. Der hebt ihn vom Erdboden ab. Er fliegt“ (Matt 2003:14). Wenn demzufolge das Wort ‚Luftgeist‘ verwendet wird, zielt es auf eine Auffassung vom Dichter, der die irdische Welt hinter sich lässt, um in der reinen Luft der Erfüllung und so des Schaffens zu kommen; die Existenz des Dichters ist erhobenes und freischwebendes Dasein, das der „Verwandlung der Welt ins Imaginäre“ (Matt 2003:20) fähig ist. Durch diese Verwandlungsfähigkeit gewinnt der Dichter Distanz zur Welt, d.h. „Distanz als vertikalen Abstand, beweglich, wachsend und sinkend, ein Flug“ (Matt 2003:20). Diese Vertikalität des Luftgeist-Seins besagt dann, dass das in-die-Luft-kommen nicht ein völliges Abschiednehmen vom Erdboden ist, sondern eher ein neues Verhältnis oder Abstand zu ihm. Diese „immense Tradition“ (Matt 2003:62) der Luftgeister gerät aber mehr und mehr in der Krise, weil sie durch das Abschiednehmen – das Luft-Leben des Fliegens und Schwebens – in einem unsicheren und unglücklichen Verhältnis zum Erdboden leben (vgl. z.B. das Kafka-Beispiel: Matt 2003:16).²³ Gerade Krolow kann als Beispiel eines derartig modern-krisenhaften Luftgeist-Seins nach 1945 gedeutet werden.

²³ Zusätzlich zu Peter von Matts essayistischen Erläuterungen zu dieser Tradition des Aufschwungs, der Erhebung und des Höhenflugs möchte ich die bereits in Bezug zu Nietzsche erwähnte Studie von Pestalozzi kurz hervorheben – *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik* (1970) – die sich mit der Lyrik des späten 19. Jahrhunderts – mit Autoren, die auch für Kommerell wichtig waren, wie z.B. George, Nietzsche, Hofmannsthal – auseinandersetzen. Die Untersuchung lässt sich auch als eine Erklärung einer zentralen Epoche innerhalb der Geschichte der Luftgeister rezipieren. Pestalozzi schreibt: „Aufschwung und Aufstieg erscheinen als Bewegungen des Ich über die wirkliche Welt hinaus, in eine andere Sphäre“ (Pestalozzi 1970:XI). Interessanterweise wird noch einmal Goethe als Gegensatz zu dieser

Auf Grund dieser Darstellung Peter von Matts kann kurz konkludiert werden: Die Problematik des modernen Luftgeists beruht darauf, dass wenn er mit seinen Dichterflügeln den Erdboden verlässt, gewinnt er ein anderes bzw. krisenhaftes Verhältnis zur Erde und zum Stoff. Oder anders gesagt: Der Stoff des Luftgeists sucht immer noch in die Höhe zu kommen, hat eine vertikale Achse, strebt über sich selbst hinaus. Die Luftgeist-Tradition enthält demnach nicht nur die entscheidenden Merkmale des ekstatischen Außer-sich-Seins als schwebendes In-der-Luft-Sein, Distanz und Vertikalität, sondern auch ein neues Erd- oder Stoffverhältnis und die damit zusammenhängende krisenhafte Unsicherheit des Luftgeist-Seins. D.h. die Luftgeist-Tradition enthält sowohl eine besondere Dichterkonstitution – nur für diese interessiert sich Matt – als auch ein Verhältnis zur Erde, dem Boden und Stoff. Demgemäß findet der stofflich gedachte Stimmungsbegriff seine Verkörperung im Stoffverhältnis des Luftgeists; Kommerells Stimmung ist luftgeistig. Umgekehrt befindet sich der moderne Luftgeist auch im Stoffkonflikt innerhalb des Stimmungsbegriffs, etwa zwischen Fichtes beflügeltem Mit-Sich-Selbst-Schwingen und Heideggers unumgänglicher Gegebenheit der Erde.

Wenn ein Denker eines Anti-Luftgeists kontrastiv benannt werden soll, dann steht gerade Heidegger in erster Reihe. Im Kunstwerkvortrag schreibt er: „Dichtung aber ist kein schweifendes Ersinnen des Beliebigen und kein Verschweben des bloßen Vorstellens und Einbildens in das Unwirkliche“ (Heidegger 2003a:60). Dichtung ist eben nicht ein ‚Verschweben ins Unwirkliche‘, ist kein Höhenflug, sie verlässt gewissermaßen die Erde nicht. Weiter zugespitzt heißt es im späteren Hölderlin-Vortrag von 1951 „«...dichterisch wohnt der Mensch...»“, indem

Tradition angeführt: „Er war misstrauisch gegen jene Überschreitungen der Grenzen der Menschheit“ (Pestalozzi 1970:XII). Weiterhin hat sich auch der bereits erwähnte Bachelard in seinen *L'Air et les Songes* (1943) maßgeblich mit der Luftgeist-Tradition beschäftigt – z.B. in der Entwicklung einer „poétique des ailes“ (vgl. Bachelard 2009:85ff.). Die Betonung der Luftgeist-Tradition von Peter von Matt und Karl Pestalozzi stammt m.E. von ihrem gemeinsamen Doktorvater Emil Staiger, der übrigens auch Bezüge zu Bachelard hatte, wie zu zeigen sein wird.

Heidegger auch die Flugmetapher in Bezug zur luftgeistigen Phantasie setzt, um aber mit Hilfe Hölderlins eine Rettung der Dichtung vor dieser ‚Missdeutung‘ zu vollziehen:

Allein wenn Hölderlin zu sagen wagt, das Wohnen der Sterblichen sei dichterisch, dann erweckt dies, kaum gesagt, den Anschein, als reiße das «dichterische» Wohnen die Menschen gerade von der Erde weg. Denn das »Dichterische« gehört doch, wenn es als das Poetische gilt, in das Reich der Phantasie. Dichterisches Wohnen überfliegt phantastisch das Wirkliche. Dieser Befürchtung begegnet der Dichter, indem er eigens sagt, das dichterische Wohnen sei das Wohnen «auf dieser Erde». Hölderlin bewahrt so das «Dichterische» nicht nur vor einer naheliegenden Mißdeutung, sondern er weist durch die Beifügung der Worte «auf dieser Erde» eigens in das Wesen des Dichtens. Dieses überfliegt und übersteigt die Erde nicht, um sie zu verlassen und über ihr zu schweben. Das Dichten bringt den Menschen erst auf die Erde, zu ihr, bringt ihn so in das Wohnen (Heidegger 2009:186).

Dichterisches Wohnen erhält hier die gleiche Funktion wie das Kunstwerk und die dichterische Sprache – „im Wohnen die Erde als Erde sein [lassen]“ (Heidegger 2009:195) – und offenbart folglich den Gegenzug Heideggers zur Verwandlung der Welt ins Imaginäre oder zum phantastischen Überfliegen der Erde in der Luftgeist-Tradition. Heidegger gründet, wie gesehen, die Dichtung im Streit zwischen Welt und Erde, d.h. jede sonst gegenstandslose Welt gründet sich immer noch auf der Erde und bekommt dadurch materielle wie auch geschichtliche Präsenz. Die Dichtung der Luftgeister wäre dann für Heidegger eine irrige weil nur sinn-, konzept- und welthafte und somit entwurzelte Dichtung (vgl. hierzu Espinet 2011:64). Demzufolge hängt dem Wort Luftgeist auch etwas abwertendes (deshalb Peter von Matts Plädoyer): Wer als Luftgeist erscheint, dem ist nicht zu trauen, der ist völlig in dem widerstandlos-imaginären Äther-Himmel seines Geists verschwunden, entfernt von den Forderungen des gebunden-irdischen Lebens; der Luftgeist ist ein Luftikus, ein Phantast.

Meine Behauptung aber lautet, dass Kommerell sich dieser Gefahr des Luftgeists bewusst war – aber beinahe trotzig versucht er den Luftgeist ernst zu nehmen, ihm eine eigene stoffliche aber auch krisenhafte Realität zuzutrauen. Wie gesehen, versucht Kommerells Begriff der Stimmung eine mittlere Position zwischen Höhenflug und Erdemphase zu finden, in der die Luftigkeit und Leichtigkeit nicht als stofflos-geistig oder völlig imaginär verstanden wird, sondern als besitzend eine eigene Stofflichkeit aufweist – etwa der lyrische Stoff. Dieser Balanceakt wird aber entscheidend von der Innerlichkeit Jean Pauls herausgefordert. Die Dichtung der Luftgeister schwebt demzufolge phantastisch über der heideggerischen Erde, vermeidet sie, um einen anderen atmosphärischen, übergängigen und sich mit allem verbindenden Stoffbezug zu gewinnen. Auf Grund dieses Gewinns zeichnet die Luftgeist-Tradition ein besonderes Modell der Moderne aus, das anstatt die Schwere und Härte der steinigen Erde die Leichtigkeit und das Atmosphärische der Luft gewählt hat – diese Wahl hat für die Dichtung tief greifende Konsequenzen zur Folge, wie wir bald sehen werden.

5.2. J.W. von Goethes östliche Leichtigkeit

Innerhalb der Schriften Kommerells dient Goethe als das idealtypische Modell der an den gegenständlichen Anlass gebundenen Betroffenheit des Stimmungsbegriffs – wie es im Lyrikaufratz heißt: „[A]uf der Welt zu sein, in der Welt zu sein, und es entsteht dann etwas wie Goethes Mignonlieder“ (Kommerell 1985:17). In Goethe findet Kommerell einen Dichter, der ganz und gar von der stofflich-dinglichen Welt abhängig ist und genau in dieser Abhängigkeit seine Bestimmung findet: „Er bedarf, damit ihm das eigene Wesen in den Griff kommt, eines Gegenstandes, an dem es ihm erscheint“ (Kommerell 1985:60). Gedicht, Seele und Erde kommen bei Goethe ganzheitlich zusammen und bedingen einander auf harmonische Weise. Weichelt hat seine Studie über Kommerells Lyriktheorie maßgeblich diesem betroffenen Goethe gewidmet (vgl. das Goethe-Kapitel in Weichelt 2006:123-241).

Nach Weichelt ist Goethe ein „paradigmatisches Gegenmodell zur modernen Entwicklung der Auflösung und Verinnerlichung“ (Weichelt 2006:330), d.h. zu Jean Paul und die modernen Luftgeister. Ich möchte diese Seite Goethes im Jean Paul-Abschnitt behandeln und vertiefen, indem er explizit als Anti-Jean-Paul-Figur inszeniert wird.

Es gibt aber auch Erläuterungen Kommerells über eine andere, nicht nur betroffene Seite Goethes, die ihn in die Nähe vom selbstüberschreitenden und so die Betroffenheit auflösenden Stimmungsbegriff rückt. Diese Seite findet Kommerell im Spätwerk Goethes, zum Beispiel in der Sammlung *West-östlicher Divan* (1819/1827). Bereits in der frühen Rede *Jugend ohne Goethe* (1931) wird dieses Charakteristikum kurz erwähnt:

In der silbernen Durchsichtigkeit seines wissenden Alters stehen auch die schwersten Massen so, dass wir glauben, sie wie Kristalle in der Hand wiegen zu können. Noch die Benennung der tiefsten Leidenschaft ist ein Sehen und Schweben von oben, ist äolisch: verfeinerter Luftgeist (Kommerell 1931:29f.).

Das zentrale Motiv der schweren Masse, die jetzt als durchsichtig, leicht und schwebend erscheint, wird hier introduziert – es war auch in Kommerells Stimmungsgedicht „Berg und Wolke“ (vgl. Kommerell 1973:247) präsent. Hiermit wird Goethe als „Luftgeist“ gekennzeichnet: Genau die vertikal erhobene Position lässt die Erdmasse als luftig und atmosphärisch erscheinen. Dazu bezeichnet Kommerell seine Sprache als „betont gebärdelos: ein unermesslicher Inhalt macht das leichteste Wort überwältigend innig“ (Kommerell 1931:29). Zwei Jahre später wird er in seiner Jean Paul-Studie diese Gebärdenlosigkeit die reine Gebärde benennen, d.h. eine ganz um sich selbst geschlossene, innerliche und bezugslose Sprache. Die sonst begrenzte und gegenstandsbezogene Dichtung Goethes wird hier durch etwas Unendliches und Leichtes aufgelöst.

Worin dies besteht wird in dem zwölf Jahre später herausgegebenen Aufsatz „Der Divan“ (1943) aus *Gedanken über Gedichte* weiter erläutert. Er behandelt Goethes Entdeckung des

Ostens, aber nicht als eine faktisch-physische Betroffenheit oder Anlass, sondern als die Begegnung mit einer geistigen durch orientalische Gedichte des Dichters Hafis gebauten Welt. Seine Divan-Dichtung hat ihren Anlass in anderer Gedichte – oder wie Kommerell schreibt: „Lust der Dichtung an sich selber“ (Kommerell 1985:254). Was hier erscheint ist dann etwas anderes als der gegenständliche Goethe:

Er ist ein Geist der Sinnlichkeit, der Schärfe des Sehens, eine Durchsichtigkeit der Luft, ein hellstes Wissen in glühendem Gefühl, ein Geist von Übermut, Spiel und Verzauberung; immer wieder wird man zu Worten wie „Luft, Atmosphäre“ greifen (Kommerell 1985:258f.).

Diese entscheidenden Betonungen von ‚Luft‘ und ‚Atmosphäre‘ sind die Merkmale, die die Stofflichkeit dieser neuen dichterischen Welt bezeichnen sollen. Dass diese sich nicht von der Gebundenheit begrenzt sieht, wird mit den Worten ‚Spiel‘ und ‚Verzauberung‘ unterstrichen, die eine gewisse Distanz ermöglichen. Der Divan-Goethe dieses atmosphärischen Geistes findet sein Korrelat in der östlichen Welt, oder: Goethe findet sich selbst in dieser östlichen Leichtigkeit wieder. Entstanden ist dann eine Dichtung der Schweben: „Mit dem Schwebenden dieser Sageweise kommt der herrliche Leichtsinn Goethes zusammen. [...] Nie hat Goethe so in seiner Eigenheit geschwelgt“ (Kommerell 1985:275). Diese Dichtung wird aber von Kommerell mit der modernen Dichtung schlechthin gleichgesetzt; es scheint, dass die Divan-Dichtung eine Brutstätte der Moderne ist: „Manchmal leidet die moderne Dichtung daran, dass die Sprache in sich selbst eine Möglichkeit der Verzauberung entdeckt hat und darüber die Demut verliert. Sie ist nicht mehr Medium. Im Divan beginnt das, aber in köstlicher Frische und Unschuld“ (Kommerell 1985:276f.). Die moderne Dichtung ist eine Selbstverschwendung der Sprache, ein Überfluss, ein selbstgenießender Umgang mit sich selbst und das bedeutet ein Abschied vom Bezug zur Welt und zu den gebundenen Gegenständen.

Dies geschieht zum Beispiel im Gedicht „Vollmondnacht“, das Kommerell gründlich analysiert. Die Beschreibung dieses Gedichts ist auch der Entwurf einer modernen Poetik – „diese allermodernsten Kunstmittel“ (Kommerell 1985:278) – und lässt offensichtlich als Stimmungskunst identifizieren:

[W]ollte man ein Vorbild dieser Stimmungskunst namhaft machen, so müßten es gewisse lyrische Einlagen Calderons sein. In der Tat hat sich Goethe zu dessen „Östlichkeit“ in einigen Versen bekannt, wie in Prosa zu der Östlichkeit Jean Pauls. Der Stil dieses Gedichtes ist dadurch vorhanden, daß der berührte Osten etwas bislang Verborgenes in Goethes Seele aufregt und hervorlockt, das sogleich zu schwingen beginnt; und je ausgesprochener das Ferne vorwiegt, um so mehr fühlt Goethe, sich zuhörend, sich von Eigenstem überrascht. Man kann es bestimmen als ein Freiwerden der Klänge und Farben; Wirkliches ist dafür nur Vorwand; es wird wahrgenommen, insoweit es zum Reiz wird, die im Reiz heftig und bis zum Entzücken angesprochenen Sinne vermischen ihre Sphären, so wie es der Sprache und nur ihr möglich ist. In dieser Mischung wird ein Vermögen der Sprache entdeckt, und sie kann gar nicht bereitet werden, ohne daß das feinste geistigste Glück der Seele wie ein irrender, gehauchter Klang von den berührten Sinnen aufsteigt. Nur Reiz, nur Seele; nicht Umriß und Dichtigkeit der Dinge; dies zu verlieren, ist hier der Reichtum der Kunst (Kommerell 1985:277).

Nicht nur setzt Kommerell hier Goethe in direkte (positive) Verbindung mit Jean Paul, er beschreibt auch eine Kunst, die sich auf synästhetischer Mischung der Sinne, Farben und Klänge, auf Reiz der Seele mit sich selbst und der Sprache und letztlich auf einem völligen Zurücklassen der Schwere der Erde gegründet ist – ein Echo der Beschreibung des Fortlassens des Dinglichen im Venedig-Gedicht. Hiermit entsteht eine leichte atmosphärische wie auch geistige Welt. Eine derartige Beschreibung könnte auch für Baudelaires Gedicht „Harmonie du soir“ (1857) Geltung haben. Was aber Goethe gleichwohl nicht zu einem Jean Paul macht, ist seine Verbundenheit, seine Gegenständlichkeit: „[E]r gleicht im Gedicht die Schwelgerei mit der sonst beliebten Gegenständlichkeit aus“ (Kommerell 1985:278). Genauer: Goethe bindet die

entbundene und formlose Mischung durch die Form des Kehrreims, d.h., durch die Wiederholung von „»Ich will küssen! Küssen! sagt ich«“. Was Kommerell in der Divan-Dichtung Goethes findet ist eine lyrische Position, die leicht, atmosphärisch, luftig ist, ohne jedoch völlig entbunden-gegenstandlos, d.h. innerlich zu werden – eher gibt es ein balancierendes Ausgleichen zwischen Luftgeist-Sein und Erdgebundenheit, das nicht bei Jean Paul hervorsticht, sondern eher bei dem frühen Hofmannsthal vorkommt.

Kurz: Goethe findet eine geistig-dichterische Welt, die eine spezifische Ausgabe seiner selbst enthält und dadurch entdeckt er sich selbst als leichtes, luftiges Wesen, eben als Luftgeist. Hierin spricht sich eine spezifische Stimmung aus, wo die stoffliche Betroffenheit nicht mehr ein konkret-gebundener Anlass ist, sondern eher als geistig und künstlerisch erscheint, wie der Anlass als Musik in Nietzsches Venedig-Gedicht. Beide lassen konsequenterweise eine neue stoffliche Welt erscheinen, in der alles schwebend und flüchtig ist – gemäß Kommerell, ‚wird man zu Worten wie „Luft, Atmosphäre“ greifen‘.

Gerade Nietzsche ist im Divan-Aufsatz ein wichtiger Akteur. Kommerell entwirft die folgende Kopplung: ‚[W]as Nietzsche mit seinem Schlüsselwort „afrikanisch“ bezeichnet, beginnt im Divan“ (Kommerell 1985:259). Man kann demzufolge schließen: Der späte Goethe erscheint als entscheidende Quelle für Nietzsches lyrisch-musisches Venedig.²⁴ D.h. das Afrikanische ist Nietzsches Wort für die von Goethe hervorgehobene östliche Welt der schwebenden Leichtigkeit. In einem Brief an Heinrich Köselitz vom 31. Oktober 1886 schreibt er: ‚Bei der Reise nach Nizza empfand und sah ich ganz deutlich, daß hinter Alassio etwas Neues beginnt, in Luft und

²⁴ Dass es auch einen direkten Zusammenhang zwischen Nietzsches Venedig-Gedicht und Goethe gibt, darauf hat Roger Hollinrake hingewiesen (vgl. Hollinrake 1975:141). Goethe beschreibt am 6. Oktober 1786 in seiner *Italienische Reise* (erst 1813-1817 entstanden) die Wirkung des „famosen Gesang[s] der Schiffer“ (Goethe 1988:84) und kommt zur folgenden Konklusion, die deutlich zwei Motive des Venedig-Gedichts enthält: „Da ward mir der Sinn des Gesangs erst aufgeschlossen. Als Stimme aus der Ferne klingt es höchst sonderbar, wie eine Klage ohne Trauer; es ist darin etwas unglaublich, bis zu Tränen Rührendes“ (Goethe 1988:85).

Licht und Farbe: nämlich das *Afrikanische*“. Das Afrikanische ist auch mit dem Musikthema Nietzsches auf entscheidender Weise geknüpft. In *Der Fall Wagner* (1888) wird der Unterschied zwischen Norden (Richard Wagner) und Süden (Georges Bizet) herausgestellt, der auch luftig-klimatisch gedacht wird, etwa zwischen Feuchtigkeit, Wasserdampf und Trockenheit, Hitze (vgl. Nietzsche 1999b:15). Die Entdeckung dieser südlich heiteren Musik, die auch im Prosatext zum Venedig-Gedicht erwähnt wird, ähnelt annähernd Goethes Eindruckskraft der Entdeckung des Ostens:

Hier redet eine andre Sinnlichkeit, eine andre Sensibilität, eine andre Heiterkeit. Diese Musik ist heiter; aber nicht von einer französischen oder deutschen Heiterkeit. Ihre Heiterkeit ist afrikanisch; sie hat das Verhängnis über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon. Ich beneide Bizet darum, dass er den Muth zu dieser Sensibilität gehabt hat, die in der gebildeten Musik Europa's bisher noch keine Sprache hatte, – zu dieser südlicheren, bräuneren, verbrannteren Sensibilität...Wie die gelben Nachmittage ihres Glücks uns wohlthun! (Nietzsche 1999b:15).

Vieles kehrt offensichtlich im Venedig-Gedicht wieder: Süden, Musik, Heiterkeit sowie das Braune. So ist die in den Divan-Gedichten offenbarte atmosphärische Leichtigkeit bei Nietzsche als das Afrikanische bzw. das Musische rezipiert.

Wenn eine gemeinsame Überschrift dieser Luftgeist-Dichtungen Goethes und Nietzsches verwendet werden soll, dann schreibt Kommerell zögernd: „Es ist nicht gerade neu, dergleichen mit Impressionismus zu bezeichnen. Der Ausdruck mag hingehen; man muss nur angeben, was man damit meint“ (Kommerell 1985:277). In derselben Weise hat Lösel vorgeschlagen, Nietzsches Venedig-Gedicht als impressionistisch zu bezeichnen, aber mit einer besonderen Bedeutung, etwa „as an experience of evanescence, of the mutability of things and as an attempt to present a dematerialised world“ (Lösel 1967:65). Obwohl ich nicht dieser entmaterialisierten bzw. spiritualisierten Auslegung des Venedig-Gedichts zustimme, lässt Lösels Versuch einer

Bestimmung des Gedichts die Verwandtschaft zwischen Divan-Goethe und Nietzsche hervortreten. Das Impressionistische wird sodann ein wichtiges Charakteristikum der luftigen Moderne, welches auch für die Poetik Hofmannsthals und die Kulturdiagnostik Simmels Geltung hat. Goethe sowie Nietzsche lassen eine Welt ohne Schwere, Umriss und Härte erscheinen, genau dies zu verlieren – sowohl in einer atmosphärischen Subjektivität sowie einer leichten und flüchtigen Stoffwelt – ‚ist hier der Reichtum der Kunst‘, wie Kommerell betonte. Kein Autor macht aber diesen impressionistischen Reichtum deutlicher und extremer als Jean Paul.

5.3. Jean Pauls Nicht-mehr-Dinge

Kommerell hat dem Autor Jean Paul eine umfassende und überaus beeindruckende Studie – *Jean Paul* (1933) – gewidmet. Hans Egon Holthusen bezeichnet das Buch als „etwas Monströses“ (Holthusen 1958:58). Dies Urteil resultiert aus der radikalen Konsequenz der Darstellungsweise, die Kommerell von seinem Gegenstand, die Werke Jean Pauls, zieht: „Der Gegenstand, eben *dieser* Gegenstand ist freilich grenzenlos ergiebig, und diese Grenzenlosigkeit spiegelt sich in der Darstellung“ (Holthusen 1958:58). Kommerell versucht somit – wie wir auch bei Hofmannsthal bemerken werden – eine Darstellungsweise zu finden, die der Sache gegenüber adäquat wirkt. Die Wirkung einer Verschiebung ins grenzen- und konturlose Stoffverhältnis wird u.a. durch die langen, aufreihenden und ohne Referenzen gebildeten Zitate erreicht. Zudem nennt Christian Weber die Studie geradezu „den Höhepunkt seiner quasi-poetischen Literaturgeschichte“ (Weber 2011:98), indem Kommerell ein dichterisches Mittel wie „fiktive Dialoge der Romanfiguren“ (Weber 2011:108) verwendet. Weiter lässt Kommerell auch die Sprache Jean Pauls in seiner eigenen Metasprache durchsickern, wodurch genau die Grenze zwischen

Wissenschaft und Kunst aufgelöst wird, d.h. das Ideal der sogenannten Wissenschaftskunst wird vollzogen.²⁵

Obwohl das Jean Paul-Buch scheinbar nicht direkt das lyrische Gedicht behandelt, weil Jean Paul ein Romanautor war, stellt Kommerell in seiner Studie ein spezifisches Ereignis dar: Der Augenblick, indem der Vers bzw. die Musik in die Prosa übergang, etwa als „Singende Prosa“ oder „Musik der Prosa“ (vgl. Kommerell 1957:30 und 32). Es ist also möglich, die Eigenart der Lyrik zu beobachten, von der Prosa Jean Pauls ausgehend. Außerdem beansprucht das Jean Paul-Buch ein deutlich breiteres Interesse: Wie Kommerell in der Vorrede zur Zweiten Auflage von 1939 betont, möchte er gern seinen Titel mit dem Zusatz „die Krise der Kunst“ (Kommerell 1957:8) ergänzen. Jean Paul ist demzufolge der Anfang einer Krise, will heißen: Er ist der Anfang einer besonderen Modernität der Kunst, deren grundlegend verunglückter Weltbezug auch das Krisenbewusstsein der modernen Restauration ab 1930 spiegelt. Wie Arthur Henkel kurz erklärt hat: „[Jean Paul] ist die große moderne Gegenposition gegen die leibhafte, konturierte Welt Goethes: etwas Östliches, etwas aus den tiefen Schächten der Seele heraufquellendes Weises, aber auch jene Modernität, die auf Nietzsches ›Nur Narr, nur Dichter‹ vorausweist“ (Henkel 1967:244). Gegebenenfalls eine Modernität der Luftgeister, der Stoffkrise, des Erdverlusts.

Mit Jean Paul entdeckt Kommerell eine Extremposition: Das in der Stimmung balancierte Verhältnis zwischen Betroffenheit und Verflüchtigung nimmt von seinem gebundenen Pol Abschied, d.h. es hat einen unvermeidlichen Weltverlust zur Folge. Dies ist das Neue bei Jean Paul: Hier wird klar, dass die Bewegung der selbstüberschreitenden Stofflichkeit der lyrischen Stimmung auch zur Entstofflichung und Verinnerlichung führen kann. Jean Paul ergänzt dann die lyrische Stoffontologie, indem die Selbstüberschreitung zur Selbstauflösung des Stoffes wird, d.h. der in dieser Weise bewegte Stoff erhält eine neue Präsenz. Genau

²⁵ Dass diese Verfahrensweise Kommerells aber keineswegs ohne Methode vollzogen ist, hat Heinz Schlaffer im Aufsatz „Die Methode von Max Kommerells ‚Jean Paul‘. Mit drei Exkursen zu gegenwärtigen Interpretationstheorien“ (1979) erläutert.

dieses punktueller Ereignis – wenn etwa Stoff nicht mehr recht Stoff ist, sondern Stoff im Übergang, und so als flüchtige, luftige und freischwebende Innerlichkeit erscheint – ist nach Kommerell der Grund und die Leistung der Dichtung Jean Pauls. Entscheidend ist dann nicht diese Innerlichkeit als völlig stofflos zu begreifen, sondern eher als die Erreichung einer neuen besonderen lyrischen Stofflichkeit: Die Entstofflichung ist eine Bewegung innerhalb des Stoffes selbst und zeigt sich als solche. Jean Paul verkörpert das äußerste und krisenhafte Risiko der Stimmung, etwa als eine besondere Stoffmöglichkeit innerhalb des Stimmungsbegriffs Kommerells.²⁶

Dass der Kern der Kunst Jean Pauls in einem neuen Stoffverhältnis liegt, daraufhin hat auch Walter Benjamin in seiner am 29. März 1934 in der *Frankfurter Zeitung* gedruckten Rezension von Kommerells Studie hingewiesen. Es wird aber im Zusammenhang mit dieser Rezension oft nicht bemerkt, dass Benjamin in der Auseinandersetzung mit Kommerells Buch einen Anlass seines ziemlich früh – etwa 1914 (vgl. Benjamin 1991b:693f.) – entstandenen Interesses an dem Themenkomplex ‚Phantasie und Farbe‘ zu aktualisieren findet.²⁷ Die entscheidende Erklärung Benjamins findet am Ende der Rezension statt, worin er versucht den Grund der Dichtung Jean Pauls zu erklären:

²⁶ Diese Charakteristik rückt Jean Paul tatsächlich in die Nähe der modernen Entstofflichung Hugo Friedrichs und somit auch seiner reduktiven Stoffontologie. Friedrich weist selbst auf diese Verwandtschaft hin, in der er Jean Paul als „eine Vorahnung moderner Dichtung auch Mallarmés“ (Friedrich 1956:102) sieht. Entscheidend ist aber, dass Kommerells stoffliche Stimmung als Rahmen des Verständnisses seiner Jean Paul-Studie dient und d.h. die Entstofflichung als immanent-stoffliches Verfahren versteht und also nicht als Wiederholung der Stoff-Form-Hierarchie. Die moderne Entstofflichung Friedrichs wird im Lehmann-Kapitel ausführlich behandelt.

²⁷ Wie die Anmerkungen der Herausgeber erläutern, so hing dieser Komplex ‚Phantasie und Farbe‘ mit der Beschäftigung Benjamins „mit der spezifischen Anthropologie des Kindes und mit der Kinderbuchliteratur“ (Benjamin 199b:693) zusammen. Dieses Interesse hat sich von 1914 bis 1930/31 erstreckt – die Kommerell-Rezension gilt also als eine späte und nicht explizite Bearbeitung des Themas. Offensichtlich war es Benjamins Absicht „eine dem gesamten Komplex gewidmete Arbeit zu schreiben“ (Benjamin 1991b:693), dies gelang aber nicht – nur Fragmente, Skizzen etc. sind nachgelassen.

Nicht die Gestalt, der Wandel ist's, dessen Geschöpfe unerschöpflich sich der Dichtung aus diesem Fundus zur Verfügung stellen. Sein Wesen ist das der Phantasie, die die Gestalt der Umgestaltung zuführt. Dies nicht ohne sie dabei zu entstalten. Entstaltendes Geschehen ist der Stoff Jean Paulscher Dichtung. Es ist die Stelle, an der sie mit der Traumwelt sich berührt (Benjamin 1991a:416).

Entstaltung, nicht Gestaltung, ist das Gesetz dieser Dichtung, d.h. nicht feste und strenge Umriss einer plastischen Gestalt, sondern deren Auflösung in „der Welt der Farbe“ bzw. „[r]eine[r] Farbe“ (Benjamin 1991a:416f.). Die Dichtung Jean Pauls ist von diesem besonderen Verhältnis zur Gestalt bestimmt, Benjamin nennt es Phantasie und deren neues Gesetz Entstaltung; oder wie er schreibt: Der Zauberstab Jean Pauls – „der »die Form an der materiellen Welt mit einem Schlage« ändert“ – „ist der der Phantasie“ (Benjamin 1991a:417).

In einem der früheren Fragmente „Phantasie“ (1920/21 geschrieben) wird Jean Paul auch bereits mit der Kategorie der Phantasie gekennzeichnet (daher es auch Sinn macht, dass Benjamin sein Phantasie-Interesse in der Kommerell-Rezension neu aktualisiert): „Jean Paul, der die größte Phantasie hatte“ (Benjamin 1991b:116). Benjamin erläutert in diesem Fragment auch seine Idee der entstaltenden Phantasie: „[D]ie Erscheinungen der Phantasie“ sind eine „Entstaltung des Gestalteten. Es ist aller Phantasie eigen, daß sie um die Gestalten ein auflösendes Spiel treibt“ (Benjamin 1991b:114). D.h. die Phantasie hat – wie etwa der Luftgeist – ein freies und distanzierendes Verhältnis zur irdisch-gestalthaften Welt. Es ist aber für Benjamin wichtig zu betonen, dass die entstaltende Phantasie nicht die Gestalt zerstört (wo dies geschieht wird die Phantasie phantastisch), sondern vielmehr entsteht sie „in jenem Bereich der Gestalt, da diese sich selbst auflöst“ (Benjamin 1991b:115). Oder: Es handelt sich nicht um einen bloßen Gegensatz der beiden, sondern die Phantasie ist ein Potential innerhalb der Gestalt selbst; es ist die Gestalt selbst, die diese Kraft zur Entstaltung besitzt. Man kann dies weiter im Rahmen des stofflichen Stimmungsbegriffs verstehen und geradezu schließen: Das Entstaltungsprinzip der Phantasie ist in der

selbstüberschreitenden bzw. lyrischen Stofflichkeit wiederzufinden, d.h. sowohl Benjamin als auch Kommerell bestimmen die Dichtung Jean Pauls durch eine stoff- oder gestalt-überschreitende und demzufolge auflösende Dynamik innerhalb des Stoffes oder der Gestalt selbst. Dies wird auch durch die Betonung Benjamins auf den Übergang deutlich: „Phantasie kennt nur stetig wechselnden Übergang“ (Benjamin 1991b:117). Wie der Stoff ist auch die Gestalt übergänglich, reicht über sich hinaus ins Atmosphärische, wie „Morgenrot, „Abendrot“, „nächtliche Geräusche“ oder letztlich in der Weise „wie Wolken im Blau oder im Regen sich auflösen“ (vgl. Benjamin 1991b:115f.). Dieses offensichtlich gemeinsame Verständnis Jean Pauls zu äußern, indem auch ein Prinzip der Dichtung steckt, ist das eigentlich Wertvolle der Kommerell-Rezension Benjamins.

Wenn Kommerell selbst dieses entstaltende oder auflösende Stoffverhältnis Jean Pauls benennen soll, dann wählt er nicht das Wort ‚Phantasie, sondern ‚Humor‘. Humor ist hier nicht konventionell verstanden, sondern wird zu einem viel umfassenderen Begriff, wie Paul Fleming hervorhebt: „Rather, it is a way of viewing the world, a mode of being within finitude, i.e., at once an aesthetic and an ontological category“ (Fleming 2000:537). Der Humorist ist in strengem Gegensatz zu Goethes gegenständlichem Stoffverhältnis zu sehen, das eine ständige Kontrastrolle in dem Buch spielt; Goethe ist der Anti-Humorist. In einem längeren Zitat wird so nicht nur das Stoffverhältnis des Humoristen charakterisiert, sondern auch ein anderes mehr Goethe zuzuschreibendes Verhältnis gegenübergestellt:

Dem Weltbegriff des Humoristen ist nicht etwa bloß ein begeisterter, oder empfindsamer oder augenhafter, oder sachlicher entgegen, sondern überhaupt jeder, der den Gegenstand als das Erste anerkennt, ob er ihn nun fürchtet, vergöttert, oder abbildet. Der Humorist erfährt den Gegenstand von vorn an nur so, dass er dessen Abweichen von der Denkform wahrnimmt und es mit dem Nein des Ich beantwortet, mit dem Nein des Ich den verschobenen Umriss des Gegenstandes zieht. Mit dieser hohen Freiheit des messenden Ich steht er dem Musiker und der idealistischen Unterart des Philosophen nahe, also zwei neuzeitlichen

Grenzformen des Geistes, und bezahlt dies mit einer Krankheit: niemals mehr ein Ding unmittelbar erfassen zu können. Er glaubt die Welt zu verbannen und lebt in Wahrheit aus ihr verstoßen selbst im Exil (Kommerell 1957:16).

Goethe ist der Dichter – wie oben erwähnt – der den Gegenstand als das Erste betrachtet, aber in der Weise, wie es in dem Aufsatz „Goethes Gedicht“ (1936) erläutert wird, dass er sich selbst auswendig und zum Gegenstand macht: „Ich als Gegenstand“ (Kommerell 1952:24). Das Sich-Auswendig-Machen und als Gegenstand zu fassen ist ja genau mit dem Begriff der Betroffenheit benannt. Jean Paul dagegen begegnet dem Gegenstand mit einer Negierung – das Nein des Ich – um sich aus der Welt und ins Innere zu ziehen. So lebt der Humorist als Exilant aus der Welt – oder wie Kommerell schreibt: „Jean Paul hat die Welt verloren“ (1957:70). Wichtig ist, wie Kommerell Jean Paul deutlich mit Musik und Idealismus verknüpft. Was Jean Pauls Werk kennzeichnet, ist demgemäß die Einführung der Musik in die Prosa; Kommerell macht ihn zum „Entdecker der Musik der Prosa“ (Kommerell 1957:32). Das bedeutet: „Wenn Musik (unsere neuzeitliche deutsche Musik) das dämonische Eigenreich der entbundenen Seele ist, dann hat Jean Paul die Dichtung tief in dies Reich hinein gebaut“ (Kommerell 1957:66). Kommerell nennt dasselbe „Singende Prosa“ und „Über-Prosa“ (vgl. Kommerell 1957:30). Hier wird, im Unterschied zur Betroffenheit, offensichtlich der musisch-idealistische Impuls der Stimmung aktiviert: Wie bei Fichte und Hegel erläutert wurde, ist die Musik eine Markierung moderner Tendenz der Verinnerlichung, ein Abschied von einer an der äußeren Welt gebundenen Kunst. Die Freiheit der Ungebundenheit, aber zugleich der Weltverlust – dies ist die Problematik oder Tragik des Humoristen. Er befindet sich demzufolge in einer musisch-ungebundenen und verinnerlichten Welt.

Es wäre demnach sinnvoll Kommerells Jean Paul-Deutung als eine weitere Erläuterung der idealistischen Seite seines Stimmungsbegriffs und das damit verbundene Stoffverhältnis zu sehen. Hier fällt der Begriff der Schwingung ins Gewicht, der eine

stoffauflösende Kraft zugetraut wird. Jean Paul scheint nämlich poetologisch eine Bewegung von der gebunden-betroffenen Seite der Stimmung zu einer völligen Privilegierung der frei-ungebundenen Stimmung zu vollziehen: „Er wendet sich von der gebundenen Rede den freien Schwingungen der ungebundenen zu“ (Kommerell 1957:32). Die humoristische Stimmung vollzieht so eine besondere stoffliche Bewegung: Die von der Seele betroffene Stofflichkeit hebt sich selbst auf, aber in der Weise, dass dieser stoffliche Prozess selbst gezeigt wird als zugleich das Erscheinen einer neuen freien Seele – die Stimmung ist offensichtlich nicht mehr eine ebenbürtige Begegnung zwischen Seele und Erde, sondern die Erde der Betroffenheit erscheint nur im Rahmen einer seelischen bzw. entstofflichenden Bewegung; die Erde wird lyrischer Stoff. Dieses Stoffverhältnis wird dann von Kommerell als Repräsentant eines neuen, modernen Prinzips der Kunst verstanden:

Aber wo unser neueres Gestaltungsgesetz herrscht, da arbeitet die Seele schmelzend den ganzen Stoff um, bis sie sich überleiblich als freigewordene Innerlichkeit von ihm löst, und ihn umschwebt als zitternde geistige Gegenwart (Kommerell 1957:48).

Diese bedeutsame und dichte Äußerung Kommerells lässt den Prozess der modernen Verinnerlichung in der Kunst als einen besonderen stofflichen Vorgang begreifen. Der Stoff wird nicht von der Seele aufgelöst und vernichtet, sondern in der ‚Umschmelzung‘ und dem ‚Gelöst-Sein‘ des Stoffes bekommt er eine durch die Seele erreichte neue stoffliche Präsenz – etwa ‚schwebend‘ und ‚zitternd‘. Wie gesehen ist diese Wortwahl zutiefst mit dem Musischen verwandt, v.a. dem Zittern Hegels sowie dem des Venedig-Gedichts, die beide das neue stoffliche ‚Gestaltungsgesetz‘ – oder vielleicht eher ‚Entstaltungsgesetz‘ – zeigen. D.h. nicht ein Unterschied zum Stoff, sondern eine Möglichkeit innerhalb des Stoffes selbst wird in der modernen Kunst bzw. der Dichtung Jean Pauls sichtbar, wie auch Benjamin betonte. Das Gesetz der modernen Kunst lässt dann diese neue verinnerlicht-selbstaufhebende bzw. musisch-atmosphärische

Stofflichkeit erscheinen, die zugleich die Auswendigkeit des modernen Inneren, etwa den Luftgeist, darstellt. Die moderne Subjektivität ist folglich ein sich ins Innere ziehendes Ich, ein Abschiednehmen von der irdischen Welt, aber so, dass sie in dieser abwendenden Verinnerlichung sich als Luftwesen darbietet und sich in der luftig-atmosphärischen Welt wohlfühlt.

In der Begriffsstruktur der Stimmung nimmt Jean Pauls Humor also eine zugespitzte Stellung ein: Es gibt keinen Anlass, keine Betroffenheit, also letztlich keine Erde mehr. Die Stimmung schmeckt nicht nach Erde, sondern sie klingt nur nach einer seelischen und musischen Luft, sie ist eigentlich eine Negation der (betroffenen) Stimmung – wie auch Weichelt sie deutet: „Die Gefahr der Verinnerlichung, die Kommerell am Beispiel der Romane Jean Pauls dargestellt hatte, entgehe das moderne Gedicht dadurch, dass es sich stets auf eine bestimmte Situation beziehe“ (Weichelt 2003:167). Etwa die Goethe-Position der Betroffenheit. Ich möchte aber sowohl Goethe als auch Jean Paul als zwei Möglichkeiten innerhalb des Stimmungsbegriffs sehen, d.h. sie können beide in der Stimmungsstruktur eingefangen und charakterisiert werden. Dementsprechend kann die Stimmungsvariante Jean Pauls eine Über-Stimmung genannt werden. Wie dem Schwingungsbegriff auch stoffauflösende Beweglichkeit zugetraut wird, so erfährt auch der Spiegelungsbegriff eine Neuakzentuierung. Die Spiegelung der Stimmung ist nicht mehr eine Selbstbegegnung im Anderen, weil es in der Tat kein gegenständliches Äußeres mehr gibt: Die Natur, z.B., „besteht garnicht frei außer ihm [Jean Paul], sondern ist die Sprache von Formen um eine Jean Paulische Weltseele“ (Kommerell 1957:45). Kommerell nennt dieses Verhältnis die „Naturgebärde“ (vgl. hierzu Fleming 2000:530f.) und sie führt herbei, dass es keine Natur an sich und unabhängig von der Seele gibt; die äußere Natur dient nur als Projektion der inneren Seele – oder besser: Alle Natur erscheint nur seelisch, d.h. ins Atmosphärische versetzt. Dies hat auch sprachliche Konsequenzen. Jean Paul verwendet immer noch die Metapher, die als „ein musikalisches Mittel“ dient, weil „[g]erade sie löst den Augenblick aus den Lebensumständen ab und übergibt ihn der reinen

Bewegtheit des Inneren“ (Kommerell 1957:151). Oder: „Jean Pauls Geist ist metaphorisch“ (Kommerell 1957:23) und seine Metaphorik ist „Daseinserfahrung“ (Kommerell 1957:26), die alles Irdisch-Gegenständliche hinter sich lässt, um nur in der sogenannten „Musik des freien Augenblicks“ (Kommerell 1957:150) zu schweben. Auch Krolows Poetik einer distanzierten Leichtigkeit ist in der Weise metaphorisch aufgefasst. Demgemäß ist das lyrische Gedicht, am Beispiel Goethes, geradezu „unmetaphorisch“, d.h. gebunden: „Der Lebensaugenblick bringt die Dinge, an die er sich heftet, mit: den Grashalm, an der Stelle, wo der Dichter verzweifelte, den Pfahl am Waldrand, wo er Abschied nahm“ (Kommerell 1957:151). Goethe ist Modell des symbolischen Dichters, weil er die Seele im Gegenstand bindet – wie es im Lyrikaufsatz heißt, ist das Symbol sowohl ungebunden-geistig als auch gebunden-gegenständlich (vgl. Kommerell 1985:15). Das humoristische Stoffverhältnis ist metaphorisch, das gegenständliche symbolisch.

Kraft dieser jeanpaulschen Überstimmung – worin die dreigeteilte Struktur der Stimmung vom Prinzip des Humoristischen neugefasst wird – wird die Eröffnung eines anderen Stoffbereiches möglich. Konsequenterweise findet die Seele dann eine sichtbare Ausdrucksgebärde in dieser übergestimmten und so atmosphärisch-schwebenden Stofflichkeit. Was entscheidend auffällt ist die Weise wie Jean Paul Dinge beobachten und somit wie sie für ihn hervortreten: Dinge für Jean Paul werden „als Nicht-mehr-Dinge geträumt“ (Kommerell 1957:26). Das Gegenständliche ist also als ‚Nicht-mehr‘ gefasst, aber dies sagt, dass das Stofflich-Gegenständliche einen neuen Stand erhält: Wie die lyrische Stoffontologie betonte, geht der Stoff über sich hinaus, er ist nicht-mehr Stoff, aber gerade so, dass in diesem Moment des Nicht-Mehr – die Selbstüberschreitung – gewinnt er eine neue Präsenz; das nicht-mehr-Ding, das Ding im Übergang, ist der lyrische Stoff schlechthin, wie etwa die entstaltete Gestalt Benjamins.

Demzufolge ist es eine Welt der leichten, flüchtigen und luftigen Dinge, die Jean Pauls Dichtung prägt. Der Humorist lebt ganz und gar in der Luft, im Trotz gegen die Gebundenheit der

Erde und der Verstrickung – oder wie es in einem von Kommerell hervorgehobenen Zitat Jean Pauls heißt: „Sein Erlebnis bleibt „Die Erhebung über die Erde““ (Kommerell 1957:26). Christian Weber hat das Metaphernfeld in Kommerells *Jean Paul* zu charakterisieren versucht und sieht eine Dominanz der Natur und insbesondere des „Bereich[s] des Fließens“ (Weber 2011:108), der alle Statik auflöst – hierunter hebt er weiter leichte Bewegungen, Wind und Vögel hervor (vgl. Weber 2011: 108). Doch scheint es mir eher das Schweben der Luft als das Fließen des Wassers, das den Bild- und Stoffbereich der Jean Paul-Studie maßgeblich bestimmt. Bei Jean Paul findet Kommerell einen großen Vorrat von Bildern der Luft, Entstofflichung, Schwebendes, Musik, Klang, Farbe, Duft – sowohl mit Nietzsches Venedig-Welt als auch Goethes ‚Östlichkeit‘ verwandt. Im folgenden Zitat wird zudem deutlich, dass Kommerell diese luftigen Bilder Jean Pauls in seiner eigenen Sprache verwendet, d.h. hier spricht Kommerell sowohl wissenschaftlich-erklärend als auch poetisch-bildhaft.

Die singende Welt der Luft, die sumsende Welt zwischen den Blättern, die durchbrochenen Schattenwürfe jeder Baumreihe [...]. Die Worte geben weniger den Umriss als den Puls des unsichtbar feinen Geäders einer durch alles erstreckten Hauptseele. Klang und Farbe verfließen in das beiden gemeinsame Element des mitgeteilten Gefühles – auch die Farbe ist ein Klang, und alles wird Klanggewalt wie in einer Grotte voll geschmeidiger Luft, in denen die leichterwecklichen Klangmassen schlaffen und vervielfältigt fortrollen beim leisesten Geräusch (Kommerell 1957:61).

Die grundsätzlich metaphorische, weil nicht-mehr-stoffliche und deshalb atmosphärische Sprache des Humoristen eröffnet eine Welt, die vollkommen von der Seele durchströmt ist und so eine bodenlosen Luft-Welt ähnelt, die eine Stofflichkeit nicht der Festigkeit und der Schwere, sondern der feinsten, zärtlichsten und unsichtbaren Materien enthält – ‚die singende Welt der Luft‘, wo kein Umriss, also keine Gestalt wirkt, sondern alles sich synästhetisch mischt, wie auch in der Divan-Dichtung Goethes.

Heideggers steinige Erde ist hier völlig in Phantasie und Traum verschwunden.

Weiter scheint dann diese erdenlose Sprache in der sogenannten reinen Gebärde der Träume zu kulminieren:

[[N]icht Beziehung ist ihr Wesen wie das der romantischen Träume, sondern die Seele selbst, ohne irdischen Brennstoff erglühend in ihrem eigenen Abenteuer. Es verhalten sich die tönenden und leuchtenden Schwingungen dieser Träume zu den Lebensgeschichten des Dichters so wie sich die Farben, die das Auge aus sich hervorbringt, die physiologischen Farben, verhalten zu den außen wahrgenommenen. [...] Diese „reinen Gebärden“ haben jeden Anspruch an Wirklichkeit aufgegeben (Kommerell 1957:47).

Mit der reinen Gebärde wird noch einmal der (idealistische) Reinheitsanspruch der Stimmung hervorgehoben. In der reinen Schwingung der Über-Stimmung scheint eine völlige Immersion im seelischen Äther zu gelingen. Wie oft erwähnt: Je reiner Stimmung, desto mehr schwingt der Stoff. D.h. die äußerste Möglichkeit dieses Gedankens findet sich im Begriff der reinen Gebärde vollendet: Eine absolut reine Stimmung, die alles Stoffliche aufgelöst hat, die keinen Widerstand mehr erlebt, nur reine Schwingungen mit sich selbst, autonom und bezugslos, wie etwa bei Fichte. Der Humorist sagt nein zur Welt und zum Stoff, er sagt nein zur Stimmung als Betroffenheit, sagt aber ja zu einer fast solipsistischen Schwingung mit sich selbst in seinen Träumen, ohne irdischen Ballast. Es ist nicht zu leugnen, dass die Über-Stimmung Jean Pauls diese Möglichkeit des völlig stofflosen und seelischen Abenteuers hat – hierin besteht die eigentliche Krise: Jean Pauls Dichtung lässt eine reine Luftigkeit des Ich erscheinen, völlig von allem Irdischen getrennt, ein luft-begeisterter Exilant.

Um diese Position zu verkörpern, hat Jean Paul mehrere Humoristen beschrieben (vgl. das Kapitel „Die Humoristenreihe“ in Kommerell 1957:317-365), aber am deutlichsten kommt sie in

der Figur des Luftschiffers Giannozzo²⁸ hervor, die in der Erzählung *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* (1801) erscheint, die als Anhang zum Roman *Titan* (1800-03) dient. Kommerell hebt hervor:

An abliegender Stelle, nämlich im Komischen Anhang zum *Titan*, gelang Jean Paul eine geniale sinnliche Formel für das humoristische Verhältnis zur Welt. Wie treffend ist sie, wie nah scheint sie zu liegen, da doch die überlegene Weltverlachung ihre Höhenzone gewinnt durch Auswerfen des Ballastes, der als Stoff der Erde zugleich die Form des Ich bedeutet! (Kommerell 1957:318).

Das Motiv des Ballastabwerfens des Luftschiffers ist das genaueste und prägnanteste Bild des Stoffverhältnisses des Humoristen. Dies zeigt, dass der Konflikt des Luftgeists in einem durchgeführten Prozess des Abwerfens der Betroffenheit, der Verstrickung und alles Irdischen haust. Die humoristische Über-Stimmung des Luftschiffers beschreibt nicht nur das Werk Jean Pauls, sondern sie ist ein Versuch das Wesen der modernen Kunst zu erläutern. Kommerells Jean Paul-Lektüre geht über ein begrenztes Sujet hinaus und sagt etwas über die Kunst im 20. Jahrhundert. Holthusen bemerkt, dass Kommerell „etwas in ihm [Jean Paul] erkennt, was erst jetzt erkannt werden kann“ (Holthusen 1958:60) und dies besagt, dass Kommerell zugleich von modernen dichterischen Ergebnissen beeinflusst war: „Um 1930 war man sprachbewusster, war man möglicherweise der Erbe eines symbolistischen Wissens von absoluter Sprache (»poésie pure«)“ (Holthusen 1958:61). Auch Hugo Friedrich pointierte die

²⁸ Auch Benjamin hebt diese Luftschiffer-Figur als das gelungenste Exempel der Extremposition Jean Pauls hervor: „Jean Paul dachte sich nicht, wie manche Denker, in die Welt, sondern weg von der Welt«. Mit dem Luftschiffer Giannozzo gewinnt er seinen größten Abstand von ihr“ (Benjamin 1991a:412). Als Nachfolger erwähnt Benjamin interessanterweise Paul Scheerbart, „der Verfasser des »Kometentanzes« und der »Astralen Novelletten«“ (Benjamin 1991a:412), der aber auch über Glasarchitektur und Luftmilitarismus geschrieben hat. Ein anderer Nachfolger ist offensichtlich Nietzsche, der am Ende des fünften Buchs der *Morgenröthe* (1881) von „Wir *Luft-Schifffahrer des Geistes!*“ spricht, die „an der Unendlichkeit“ scheitern (Nietzsche 1999a:331). Überhaupt scheint die Luftschiffer-Figur hier ein vorzügliches Beispiel des modernen Luftgeistes zu sein.

Verwandtschaft zwischen Jean Paul und dem französischen Symbolismus, etwa der Mallarmés (vgl. Friedrich 1956:102). Kommerells Darlegung der modernen Dichter als Luftschiffer läuft somit offenbar parallel mit der Charakteristik der modernen Lyrik von José Ortega y Gasset, der in seiner kleinen Schrift „Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst“ („La deshumanización del arte“, 1925) auch das Motiv des Ballastabwerfens verwendet:

Es war dringend nötig, die Poesie zu entlasten; sie schleifte am Boden hin und stieß sich an Bäumen und Dachgiebeln wie ein Ballon ohne Gas. Mallarmé war hier der Erlöser, der dem Gedicht seine Ätherverwandtschaft und hinansteigende Kraft zurückgab. Er selbst verwirklichte seine Idee vielleicht nicht restlos, aber er war der Führer der neuen Entdeckungen im Luftraum, und er gab den entscheidenden Befehl: Ballast über Bord (Ortega y Gasset 1978:246).

Der moderne Dichter ist – wie Giannozzo – ein „Luftbürger“ (Kommerell 1957:319). Seine Sprache zielt auf die reine Gebärde, möchte über-gestimmt sein, reine Schwingung erreichen, um alle Lasten und Verstrickungen der Erde, Wirklichkeit, des Bezugs und der Referentialität hinter sich zu lassen. Oder wie Fleming beschreibt: „The pure gesture is language that is content with itself, with its own affective possibilities, freed from burdens of reference“ (Fleming 2000:535). Es ist eine „Lust der Dichtung an sich selber“ (Kommerell 1985:254), wie Kommerell Goethes Divan-Dichtung charakterisierte. Mit dieser Position des Luftschiffers beschreitet Jean Paul den Weg in die Moderne: Teils exilhafte Krisendiagnose, Verlust des Erdenstoffes; teils freischwebend-entbundenes Ballastabwerfen, Entdeckungen im atmosphärischen Raum. Kurz: In *Jean Paul* fielt Kommerell auf eine Poetik der Moderne, die sich in einem äußerst produktiven Konflikt zwischen Verlust der Erde und Gewinn einer neuen Luftigkeit gründet.

Schließlich ist zu betonen, dass Kommerell m.E. die Ergebnisse der Jean Paul-Studie später nicht hinter sich lässt. Oft wird es so dargestellt, dass Kommerell sich entweder für den gegenständlich-betroffenen Goethe oder den innerlich-luftigen Jean

Paul als Weg in die Moderne entschließen müsste. Bei Paul Fleming heißt das: „Es gibt somit für Kommerell zwei ›Moderne‹: die eine wurde realisiert und begann mit Jean Paul, die andere, die versäumte Möglichkeit einer besseren, echt künstlerischen Moderne, wurde von Goethe angekündigt, nach ihm aber nicht fortgesetzt“ (Fleming 2003:71f.). Es ist aber gerade das Verdienst Kommerells diese zwei Modelle der Moderne bzw. der Stoffverhältnisse Sichtbarkeit zu verleihen. Aber meine Behauptung lautet, dass erst die Jean Paul-Studie das Problemfeld und die Bedeutsamkeit des Stoffverhältnisses in der Moderne erschließt und daher eine unverzichtbare Position für eine Erklärung des Denkens Kommerells ergibt. Auch Fritz Usinger konstatierte, dass Jan Paul Kommerells „größte Entdeckung“ war (Usinger 1952:486). Ein zehn Jahre später verfasster Brief an Hans Carossa vom 30. November 1943 bestätigt auch den Rang dieser Position für Kommerell:

Jean Paul ergreift mich (aus Anlass meines Kollegs) neu und wunderbar, und es kommt mir zugut, dass ich mein dickes Buch über ihn vollkommen vergessen habe. Erst wollte ich mich nicht mehr in ihn verstricken lassen; ein gewisser Un-Ernst im Wirklichen, das bloß als freie Setzung der Phantasie, bloß als Maschinerie der Seelenzauberei wird [...]. Es fiel mir auf, dass meine neue Liebe zu ihm erst entstand, als ich mir, für die Zuhörer, bewusst Rechenschaft geben musste. Daraus entnehme ich manches. [...] wenn ich [...] die von ihm großartig anticipierte Pathologie des modernen Menschen déchiffriere [...]... Des fernern habe ich damals vielleicht etwas verabsäumt, was sich mir jetzt stärker aufdrängt. Es ist Jean Paul der «ausländische» Blick auf die Erdeszene, dem die Erde als ein Stern von Sternen aus erscheint, angeboren – und zwar steht er dabei auf keiner Christuswolke der Transfiguration, sondern er nimmt diese Ferne aus individueller Vollmacht des Geistes ein, und sie bedeutet nicht nur Sinn, Enträtselung und Entzücken, sondern die moderne Verlorenheit ist auch schon gefühlt, das Zurückgewiesensein auf sich selbst, und freilich, in den Humoristen, auch die tragische, die königliche Rückkehr des freien Geistes zu sich: das – erst zu dichtende – Schicksal der philosophischen Seele, das

die Philosophen selbst niemals beschrieben“
(Kommerell 1967a: 430f.).

Der sogenannte ‚Un-Ernst im Wirklichen‘ möge dazu beitragen, dass Kommerell sich von Jean Paul distanzierte. Es ist aber gerade dieser Un-Ernst des Humoristen, indem die Moderne als ein ständiger Verlust und Auflösung der Erde erschlossen wird, der seine Geltung ausmacht, weil eben ein neues Verhältnis zur Stoffwelt gefunden wird. Dies bedeutet: Modern-sein heißt mehr in der ungebundenen Luft zu sein als auf dem Grund der Erde, um dadurch einen ‚ausländische[n]‘ Blick auf die Erdeszene‘ zu bekommen, der genau der ‚Fernsicht auf das Irdische‘ (Kommerell 1957:319) des Luftschiffers gleicht. So ein erd-entferntes und -entfremdetes Auge, etwa die vertikale Distanz des Luftgeistes, fast wie ein außerweltlicher Satellitenblick, steht in tiefstem Gegensatz zu Goethes erdgebundenem Auge, für das die Sterne eher eine Gefahr darstellen, wie es in *Jugend ohne Goethe* heißt: ‚[E]r mag die Sterne gesehen haben etwa mit dem Auge des Schiffers, dem sie die untrüglichen Wegwarten sind, niemals aber als Welten für sich, deren Ferne zu erdenken das sichere Erdgefühl schwanken macht‘ (Kommerell 1931:23).

Der Sicherheitsverlust und die Krisenhaftigkeit des Luftschiffer-Blicks kennzeichnet die luftige Moderne und hat für Kommerell Anreiz, weil hier zutiefst die Bedingungen und Herausforderungen der modernen Dichtung verdeutlicht werden: Die Erde ist zum Problem geworden, sie ist in die Krise gekommen. Heideggers Erdontologie ist als eine Art Gegenreaktion auf diese Krise zu verstehen, seine Verslossenheit stiftet eine unzugängliche, aber immer die Welt bindende und festhaltende Kraft; Kommerells Stoffontologie dagegen ist eher eine Umarmung dieser Krise, seine Stofflichkeit basiert geradezu auf einer übergängigen und unstabilen sowie distanzierten Relation zur Erde. Beide bilden zwei unterschiedliche Ontologien, die als Reaktionen des krisenhaften Stoffbezugs in der Epoche der modernen Restauration zu verstehen sind. Die Verbindung zum Weltstoff, zu den Dingen und Gegenständen besteht bei Heidegger und Kommerell sodann nicht mehr unmittelbar, nicht-thematisch und

implizit. Mit Jean Paul entdeckt Kommerell einen Autor, der genau dieses Erlebnis zementiert: Die Dinge sind „Nicht-mehr“, das Gegenständliche verflüchtigt sich allmählich, die irdische Welt gleitet ins Luftig-Atmosphärische. Kommerell hat dies auf entscheidende Weise in seiner Doppelheit des Verlusts und Gewinns eingefangen: Die moderne Verlust der Erde meint zugleich die Emphase und Entdeckung einer anderen luftigen und labilen Stofflichkeit der lyrischen bzw. musischen Stimmung, die aber immer noch krisenhaft und so unsicher erscheint, also niemals als eine neue Erde dienen könnte – gleichwohl werden der Luftschiffer Jean Paul sowie die anderen Luftgeister immer noch von der Erde heimgesucht.

5.4. Hugo von Hofmannsthals Dinge im Übergang

Nur zwei kurze Texte hat Kommerell ausschließlich dem Dichter Hugo von Hofmannsthal gewidmet, wobei der letzte zudem erst posthum herausgegeben wurde. Die bescheidene Quantität trägt aber – Hofmannsthals unumgängliche Bedeutung für Kommerell ist einem spezifisch biographischen Umstand geschuldet: Der Bruch Kommerells mit Stefan George um 1930, wobei Hofmannsthal als Distanzierung und Umorientierung diente (vgl. Weichelt 2006:301f. und Weber 2011:134f.). Dies bedeutet, dass die Texte über Hofmannsthal sowohl eine identifikatorische Intensität erhalten – die brieflich belegt ist – als auch ein expliziter Weg zur Entdeckung und Erklärung des lyrischen Stoffes sind. Mit anderen Worten: Die Hofmannsthal-Texte bezeichnen zwar Hofmannsthal als Luftgeist, sie ordnen ihn einer Stellung innerhalb des Stimmungsbegriffs zu, aber sie sind zudem Texte über Kommerell selbst, die auch ihn als Luftgeist erscheinen lassen.²⁹ Zusammen mit

²⁹ Kurz zu erwähnen ist, dass der junge Hofmannsthal einen eigenen Begriff der Stimmung verwendet (vgl. hierzu Wellbery 2003:716f. sowie Gisbertz 2007:99ff.), die auch Kommerell beeinflusste, wie Weichelt in Bezug zum dynamischen Stimmungsbegriff beschreibt: „Kommerell akzentuiert [...] die Stimmung als einen dynamischen Prozess, einen fragilen Akt, wie ihn auch Hofmannsthal in *Poesie und Leben* damit beschreibt, dass „ein Gedicht ein gewichtloses Gewebe aus Worten ist [...]““ (Weichelt 2006:101f.). Es ist aber

der Jean Paul-Studie von 1933 stellen die Hofmannsthal-Texte der Jahre 1930 und 1934 einen sehr intensiven Versuch dar, dem Dichter einen besonderen Stoffbereich und -konflikt zuzuweisen – der allmählich auch zur eigenen Angelegenheit Kommerells wird.

Im Zentrum der Antrittsvorlesung *Hugo von Hofmannsthal. Eine Rede*, gehalten am 1. November 1930 an der Universität Frankfurt am Main, steht die Frage nach dem Weltbezug des Dichters: „In einer Zeit, der das Ich zerfließt, weil es keinen sicheren Bezug zur Welt hat, ist der Dichter zunächst der Verknüpfte“ (Kommerell 1930:7). Es geht wieder um das Verhältnis zwischen Gedicht, Ich und Stoff, aber in der Weise, dass der Bezug zwischen Welt und Ich hier unstabil und unsicher, ja zerfließend geworden ist – oder: Die Figur der Verflüssigung dient zur Erklärung der Dichtung Hofmannsthals. Kommerell findet aber in diesem Weltbezug des jungen Hofmannsthal die Doppelheit einer „spielerisch geistreichen Seite“, die dann „durch die Ehrfurcht vor jeder Überlieferung“ (Kommerell 1930:7-8) gehemmt wird. Hofmannsthal ist somit sowohl der „Verknüpfte“ wie auch „unverknüpft“: „Sein Rätsel also ist, als geselliges Wesen durchaus bedingt und bezogen zu sein, als Einzelwesen bedrohlich frei zu schweben“ (Kommerell 1930:8). Dieser Versuch eines Porträts scheint sich in der Spannung innerhalb des Stimmungsbegriffs wiederzuspiegeln: Sowohl Betroffenheit, das bedeutet, gebunden zu sein, als auch Verflüchtigung dieses Stofflichen ins freie Schweben, das heißt, ungebunden zu sein. Zwischen diesen zwei Polen lebt das Ich des jungen Hofmannsthal:

Es gibt Menschen, die für das Ufer gemacht sind, und geborene Schwimmer. Menschen, deren Fuß das Feste liebt, und Tänzer auf schwankem Fingerbreit. Aber einen gibt es zwischen diesen, der beider grausendes Glück über dem Abgrund kosten will, ohne sich dabei zu wagen. Der junge Hofmannsthal war ein solcher und glich dem Schwimmer, den der Korkgürtel, dem

nicht meine Absicht die Erklärung des nachweisbaren Einflusses Hofmannsthals auf Kommerell hervorzuheben, sondern eher darum wie Kommerell in seinen Texten Hofmannsthal als Luftgeist inszeniert sowie seine eigene Position durch die Auseinandersetzung mit Hofmannsthal zu explizieren sucht.

Seiltänzer, den das Netz sichert, ohne ihm den Schauer des Wagnisses zu nehmen (Kommerell 1930:9).

Es ist bezeichnend, dass Kommerell hier verschiedene elementare Bereiche benutzt, um den Dichter zu charakterisieren – also: Erde, Wasser und Luft. Hofmannsthal ist eine Figur des Dazwischen. Er will sich vom festen Boden scheiden, um eine ungebundene Freiheit und Glück in diesem Überschreiten zu erleben, doch niemals ohne ein Teilchen der Festigkeit mitzunehmen, um seine Sicherheit zu garantieren. Als Seiltänzer gehört er jedoch die Luft. Der Seiltänzer wirkt wie das m.E. adäquateste Bild eines Dichters, der die luftige Welt zu entdecken versucht – die schwebende Stofflichkeit – der aber nicht die Radikalität des Luftschiffers besitzt. Dies zeigt sich in den Jugendgedichten Hofmannsthal's: „[N]ie arbeitet sich die Seele mit ringenden Armen aus überflutendem Weltstoff herauf. Nie war ihre Jugend knospende Verslossenheit. Sie war Rausch des Überschwebens und Allbenennens“ (Kommerell 1930:11). Das Verhältnis des Gedichts zum Stoff ist seiltänzerisch, d.h. ein leichter und schwebender Umgang, der immer noch mit der Welt verknüpft ist – sein Flug verliert sich nicht in der Höhe, hat mit der Erde immer noch Kontakt: „Neben dem Flug des Unverknüpften die mitwissende Gebundenheit des Verknüpften“ (Kommerell 1930:11). Statt der Über-Stimmung des Luftschiffers findet Kommerell die Stimmung als einen Balanceakt des Seiltänzers zwischen Gebundenheit und entbundener Luftigkeit, die auch in Goethes Divan-Dichtung beobachtet werden könnte. Lehmann – der eine frühe Faszination für Hofmannsthal hatte (vgl. Schäfer 1968:3) – bildet seine Poetik auf eine derartige Balance. Der junge Hofmannsthal scheint ein Modell des Stoffverhältnisses zu bieten, das nicht die Verinnerlichung Jean Pauls zur Folge hat, sondern eher einen Punkt zu erreichen versucht, von dem aus die Bodenschwere ausbalanciert werden kann.

Dieser Balanceakt stürzt aber allmählich in der berühmten Krise des Chandos-Briefes (1902) zusammen: „Unentrinnbar war Hofmannsthal eine Stunde aufgespart, die ihm sein ganzes

Verhalten zum Leben als vorläufig enthüllte“ (Kommerell 1930:18). Wie Jean Paul verliert er die Welt, die Betroffenheit – „Die Seele, die in die Welt ruft und keine Antwort wird“ (Kommerell 1930: 27). Hofmannsthal wird dann, wie Weichelt unterstreicht, „zum Pendant und radikaleren Nachfolger Jean Pauls“ (Weichelt 2006:312). Auch Hofmannsthal bildet einen Gegenpol zu Goethes sachlicher Gebundenheit. Dieser Wechsel der Krise hängt mit dem durch die Verflüssigungsfigur konzeptualisierten Ichbegriff Hofmannsthals zusammen – das zerfließende Ich: Weil das Ich eine große und freischwebende Offenheit enthält, ist es zugleich unfähig sich an der Welt festzuhalten. Dies ist die Ursache dem Fall des Seiltänzers, aber auch sein vorzügliches Merkmal: „[W]er so das luftartig Feinste der Zeit zu haschen versteht, dessen auf Empfänglichkeit gebildetes Wesen wird kein gleich großes Beharrungsvermögen haben“ (Kommerell 1930:12). Die offene Sensibilität des Ich allem gegenüber ist der Grund des allmählichen Weltverlusts. Aber weil dieses Ich labil und unbeständig erscheint, ja bodenlos und entfremdet, so findet es seine Auswendigkeit in der Luft und dem Atmosphärischen, wie etwa Jean Pauls Luftschiffer. Diese schwebende Unsicherheit ist das gewagte Risiko der seiltänzerischen Stimmung – ein Risiko, das dazu führt, dass auch Hofmannsthal ein Exilant wird, ein vollgültiger Luftgeist in freiem Flug.

Dies ist das Thema in Kommerells ergänzender Charakteristik des Dichters und seines Stoffbereichs in dem posthum veröffentlichten Nachwort zu Hofmannsthals *Nachlese der Gedichte* von 1934. Im Unterschied zur Antrittsvorlesung ist dieser ergreifende Text höchst einverstanden und balanciert zwischen Kritik und Dichtung. Das geplante Nachwort eröffnet mit einem kurzen Prosastück, das die Gedichte Hofmannsthals mit dem Bild des „fremde[n] Schmetterling[s]“ veranschaulicht (Kommerell 1954:568). Wie diese zärtliche und luftverwandte Schöpfung behandelt werden darf, bezeugt das Nachwort insgesamt durch den Hang „assoziativ zu improvisieren und die Gegenständlichkeit zu verlassen“, wie Christian Weber betont (Weber 2011:148). Diese Verfahrensweise steht im Gegensatz zu denen, „die ihn auf ihre Nadel zu spießen denken, um den Namen drunter zu schreiben,

den sie ihm gaben!“ (Kommerell 1954:568). Eine Konklusion dieses Standpunkts stellt Kommerell in dem nachfolgenden Abschnitt fest: „Ich habe nichts mitzuteilen über die Gedichte des Dichters Hugo von Hofmannsthal“ (Kommerell 1954:568). Allmählich und durch die offensichtlich abgelehnte wissenschaftlich-sachliche Verfahrensweise – das Mitteilen – wirkt das Nachwort als ein Versuch Sprache und Gegenstand in Übereinstimmung zu bringen. Wie in dem ein Jahr früher erschienenen Jean Paul-Buch versucht Kommerell in seinem Text eine Haltung zu finden, die gegenüber dem Gegenstand – Hofmannsthals Gedichte – adäquat wirkt. Eine derartige Haltung und die Darstellungsweise heißen ein leichtes Hinüberfliegen. Dieses höchst idiosynkratische Verhältnis zum Text könnte dann selbst als eine kritische Version des Stoffverhältnisses der Stimmung gelesen werden, wie die lyrische Prosaeröffnung und der Verzicht auf Mitteilung zeigte; der Stimmungsbegriff enthält also, wenn auch implizit, einen methodisch-kritischen Impuls. Das Nachwort redet dann nicht nur über Hofmannsthal, es ist auch eine Selbstcharakteristik Kommerells. In diesem außergewöhnlichen Text tritt Kommerell selbst hervor – oder besser: Kommerell wagt rückhaltlos zu zeigen, wer er sein will.

Beim Lesen des Nachworts wird deutlich, dass Kommerell einen starken Akzent auf die entbundene Luftigkeit legt und sich nicht mehr auf die damit verbundene Gefahr des Weltverlusts kümmert. Stattdessen wird Hofmannsthal als „dieser unbeständig verwandlungsfrohe Luftgeist!“ (Kommerell 1954:573) gelobt; wie auch als „Meister der schnellen Verwandlungen“ (Kommerell 1954:570) bezeichnet. Der Luftgeist ist offen, ungebunden und ausgesetzt: „Seine Seele ist ohne Wände. Alle Dinge können jederzeit in sie treten, wie Geister in ein Zimmer“ (Kommerell 1954:570). Und die Dinge, die ihm begegnen, sind immer noch in Bewegung, sie sind grundsätzlich lyrisch gestimmte Dinge: „Dinge im Übergang. [...] Die Dinge in ihrem Übergang, wo der große Hauch zu ihnen kommt, über dem sie sich erst ganz spüren und doch sich verlieren müssen“ (Kommerell 1954:570). Der Stoff- oder Dingbereich des Luftgeistes, das sind diese ‚Dinge im Übergang‘ und d.h. Dinge, die sich stets verändern oder

verschwinden, ungebunden, wie ein Hauch der Luft. Es sind Luftdinge – Dinge, die sich selbst in der Luft auflösen, um sich hinein in die Flüchtigkeit und Unbeständigkeit der Luft zu ziehen, etwa mit Jean Pauls ‚Nicht-mehr-Dinge‘ vergleichbar. Allmählich Dinge, die ihre Gegenständlichkeit hinter sich lassen, um größere Beweglichkeit und transformative Kraft zu gewinnen, aber auch um leichtere und luftigere Dinge zu werden – kurz: die Stofflichkeit der Stimmung.³⁰ Stärker als in der Antrittsvorlesung zeigt Kommerell hier Hofmannsthal als einen reinen Luftgeist und vermag sein Stoffverhältnis sehr genau mit den entscheidenden Merkmalen des Übergangs und der Verwandlung zu begreifen.

Das Nachwort ist aber selbst das Zeugnis eines Luftgeists – nicht nur die Charakteristik eines Autors, sondern in seiner eigenartigen Darstellung verweist sie auf den Autor des Nachworts selbst. Dass dies zur Entstehungszeit auch so rezipiert wurde, ist durch den kurzen Briefwechsel mit Heinrich Zimmer belegt. Zimmer – der mit Hofmannsthals Tochter Christiane verheiratet war – hat dazu beigetragen, dass Kommerell das Nachwort zur bevorstehenden Auswahl der nachgelassenen Gedichte Hofmannsthals schreiben sollte.³¹ Wegen seiner esoterischen Eigenartigkeit findet aber das Nachwort nicht die Zustimmung von Zimmer. Sein Antwortbrief von Anfang Februar 1934 enthält aber

³⁰ Der Begriff des Übergangs wird mehrfach erwähnt – die zitternden Übergänge im Venedig-Gedicht, die entstehende Phantasie bei Benjamin sowie die Nicht-mehr-Dinge bei Jean Paul und explizit die Dinge im Übergang bei Hofmannsthal – und bekommt demzufolge eine entscheidende Rolle in der Charakteristik der lyrischen Stoffontologie. Eva Geulen hat einen erhellenden Aufsatz zum Begriff des Übergangs bei Kommerell geschrieben, der in diesem Begriff und u.a. anhand Kommerells Aufsatz „Schiller als Psychologe“ (1934) – zur Entstehungszeit des Hofmannsthal-Epilogs, der aber von Geulen nicht erwähnt wird – eine krisenhafte Modernedeutung entwickelt, die mit der luftigen Moderne vergleichbar ist: „Dass Übergängigkeit nicht auf Harmonisierung oder Versöhnung von Möglichkeiten und Wirklichkeiten abzielt, sondern wesentlich krisenhaft gedacht wird, bezeugt die Assoziation von Übergang und Gefahr“ (Geulen 2003:44). Nach Geulen macht gerade dieses Zusammendenken von Übergang, Gefahr bzw. Krise in Bezug zur Dichtung die Modernität Kommerells aus: „Dieser krisenologische Aspekt von Kommerells Verständnis der Dichtung als Übergang ist seine moderne Dimension“ (Geulen 2003:44).

³¹ Zur Erläuterung der komplizierten Hintergründe des Nachlese-Buchs und des damit verbundenen Briefwechsels, vgl. Weber 2011:137-152.

nicht nur eine abweisende Kritik, sondern auch eine mit großer Einfühlung und Einsicht formulierte Charakteristik Kommerells. Nach Zimmer erscheint Kommerell grundlegend als ein ‚arielhafter‘ Geist und die Luft dient als durchgehende Metapher, mit der Zimmer eine Charakterisierung sowohl des Nachworts als der Person Kommerells vornimmt.

Anfänglich zielt die Hauptkritik auf das Genre: „Es ist mehr eine lyrische Improvisation beim Anblick des Bandes, [...] immer abspringend wieder von der Materie des Buchs, aber gerade eben sie nicht durchdringend, sondern sich hebend in höchste Sphären“ (Rauch/Volke 1992:30). Kommerell überfliegt den Stoff „wie Ikaros“ (Rauch/Volke 1992:35), um unverknüpft mit den Gedichten umzugehen. Zimmer wünscht aber, dass dieses Fliegen doch gebunden werde, so dass es auch „eine Reihe sehr präziser Verknüpfungen und Benennungen“ (Rauch/Volke 1992:30) enthalte. Er betont aber plausibel, dass ohne dieses schwebende Verhalten „diese zarten Dinge nicht berührt werden“ (Rauch/Volke 1992:30) könnten, wünscht sich aber Balance, Gegenballast zum Schweben. Das Nachwort Kommerells erscheint dann als „keine Prose [...], sondern lyrisch-hymnisch“, also „Poesie statt Rede“ (Rauch/Volke 1992:33), die wie „ein hymnischer Aufschwung“ (Rauch/Volke 1992:37) wirkt. Als Einfluss dieser Art des Schreibens weist er auf Jean Paul hin: „Dieser Eingang mit dem Falter, ja was ist er denn? – ein richtiger Streckvers!“ (Rauch/Volke 1992:33). Streckvers ist ja die musische Prosa Jean Pauls, die Kommerell selbst als ‚singende Prosa‘ oder ‚Über-Prosa‘ bezeichnet hatte.

Das Jean Paul-Beziehung ist für Zimmer entscheidend, wenn die Charakterisierung vom Wort zur Person führt: „[E]igentlich sind Sie selbst Ariel und werden, so Gott will, einmal Prospero sein, – wenn Sie nur nicht jeanpaulinisch selbstverliebt den Ariel spielen wollten und unversehens eine Art sublimstes Hoppelpoppel statt eines Nachworts geschrieben hätten!“ (Rauch/Volke 1992:35). Hier fällt auf, dass Zimmer im Nachwort prägnant Kommerells Hauptinteresse enthüllt: Er möchte selbst ein Luftgeist sein! Der Luftschiffer Jean Paul ist in der Betrachtung von Hofmannsthal wie auch in der Selbstbetrachtung maßgebend. Das Stoffverhältnis der

Stimmung hat also nicht nur ein kritisches Interesse anhand verschiedener Autoren und Begriffsbildungen, sondern bildet offensichtlich auch eine eigene identifikatorische Aufdringlichkeit für Kommerell. Die Sphäre der Dichtung hat für das Leben maßgebende Geltung, wie schon Mattenklott betonte (vgl. Mattenklott 1986:12f.).

Abschließend erscheint demnach eine Luftgeist-Reihe, die ein Spektrum des modernen Stoffbezugs bildet. Die Deutungen Kommerells wurden durch seinen Stimmungsbegriff analysiert, wobei unterschiedliche Stoffpositionen identifiziert werden können: Stimmung als Betroffenheit (Goethe), Stimmung als Überstimmung (Jean Paul) und Stimmung als Balance (Divan-Goethe und der junge Hofmannsthal). Kommerell zeigte sich selbst als Teil dieser Luftgeist-Reihe, weil er sich in seiner wissenschaftlichen Praxis sowie in der späten dichterischen Leistung als ‚Luftgeist‘ inszenierte. Man kann demgemäß behaupten, dass der Stoffkonflikt des Luftgeistes ein zentrales Motiv seines Denkens zwischen 1930 und 1943 bildet, welches auf ein Erfassen der modernen Dichtung sowie ihrer luftigen Modernität zielt. In der Auseinandersetzung mit dem modernen Stoffbezug fällt u.a. die Figur der Verflüssigung ins Gewicht, die bei Jean Paul und Hofmannsthal hervorkam. Eine Korrektur wurde hier geleistet, wodurch nicht das Wässrige, sondern das Luftige als bestimmendes Element der Seinsweise des lyrischen Stoffes festgestellt wurde. Im nächsten Kapitel soll gezeigt werden, dass die ‚Verflüssigung des Festen‘ auch aber noch deutlicher in der Lyrikauffassung Staigers als vorläufige Erklärung der stofflichen Seinsweise der Lyrik verwendet wird und somit als eine für seine Analysen richtungsgebende Figur erscheint.

Kapitel II:
Emil Staiger und der atmosphärische Stoff

1. Eingang

Einige Jahre nach Kommerells fast vergessenem Lyrikaufsatz aus den *Gedanken über Gedichte* publizierte der Schweizer Literaturwissenschaftler Emil Staiger seine *Grundbegriffe der Poetik* (1946), worin der Begriff der Stimmung in Bezug zum Wesen des lyrischen Gedichts eine zentrale Position einnimmt. Im Unterschied zu Kommerells Studie, waren die *Grundbegriffe* zu ihrer Zeit ein erheblicher Erfolg – „[k]ein anderes Buch hat die deutsche Nachkriegsgermanistik so geprägt“ (Schlaffer 2003:1), wie Heinz Schlaffer seinen Bericht einleitet. Trotzdem sind Staiger und sein Werk, wie Peter von Matt bedauert, „heute von Klischees verstellt“ (Matt 2008). Es ist zum Beispiel kaum möglich den Namen Emil Staiger aufzusuchen ohne den Hinweis auf die sogenannte ‚werkimmanente Interpretation‘ zu erhalten (vgl. Matt 2008 sowie Schlaffer 2003:4). Auch Werner Wögerbauer eröffnet sein Germanisten-Porträt Staigers mit diesem Merkmal: „Ein Hauptvertreter der werkimmanenten Interpretation war Emil Staiger“ (Wögerbauer 2000:239). Die Wende zur Interpretation (ausgehend vom Werk selbst), die zugleich eine Abkehr von der dominierenden geistesgeschichtlichen Methode bedeutete (vgl. Wögerbauer 2000:242), ist zwar ein wichtiges Kapitel der Germanistik, aber bereits zu Staigers Zeit wurde ein derartiges Interpretationsverfahren negativ taxiert, wie Wögerbauer schreibt: „Werkimmanenz geriet immer mehr zu einem Schlagwort mit negativem Beiklang und wurde zum Inbegriff eines philologischen Konservatismus“ (Wögerbauer 2000:249). Staiger ist allmählich ein Kapitel geworden, das genau ein früheres ist – d.h.: Objekt eines nur fachgeschichtlichen Interesses.

Es gibt Versuche der werkimmanenten Interpretation Staigers immer wieder gerecht zu werden, d.h. sie zu verkomplizieren und kontextualisieren (vgl. Berghahn 1979, Danneberg 1997 sowie jüngst Stockinger 2007). Einen gewagten Versuch direkter Würdigung der werkimmanenten Lesart Staigers hat Joachim Rickes in seinem Artikel „Emil Staiger und die gegenwärtige Germanistik“ (2008) unternommen. Für Rickes – der auch einer der wichtigsten Veranlasser der heutigen Auseinandersetzung mit Staiger ist (vgl.

Rickes 2007 sowie Rickes 2009) – besteht die Relevanz Staigers darin, dass er ein vorbildlicher Leser war: „Emil Staiger war ein ungemein genauer Leser“ (Rickes 2008:148) sowie „Emil Staiger ist einer der sensibelsten Interpreten überhaupt“ (Rickes 2008:149). Rickes verwendet Staiger, um seine Kritik an der heutigen Vernachlässigung einer nahen und eigenständigen Auseinandersetzung mit den Texten selbst zu markieren (Rickes 2008:154), stattdessen erfolgt ein Abgleiten in Theorie oder Kontext. Obwohl diese Würdigung über das fachgeschichtliche Interesse hinausragt, sie wird aber Staigers Potential kaum gerecht. V.a. geht es Rickes doch darum, Staiger als Basis einer pädagogischen Übung für Studierende im textnahen Studium zu verwenden: „Unter den Studierenden ist allerdings zunehmend wieder der Wunsch nach Textnähe, die Freude am Lesen und Deuten zu spüren“ (Rickes 2008:154). Komischerweise scheint Rickes hier eine besondere geschichtliche Situation zu wiederholen, an der Staiger selbst teilnahm: Die Abkehr von außerliterarischen Methoden – etwa die Geistesgeschichte – um mit den Texten selbst umzugehen. Wie dem auch sei: Staiger ausschließlich mit Werkimmanenz zu assoziieren heißt m.E. ihn eigentlich zu reduzieren und neutralisieren.

Diese Einseitigkeit wird dem Bild Staigers nicht gerecht. Sowohl Matt als auch Schlaffer kritisieren die exklusive Kopplung zwischen Staiger und der Werkimmanenz – nach Matt führt solcher Versuch einer Bestimmung von Staigers Methode am Ziel vorbei (vgl. Matt 2008) – aber beide weisen auf ein anderes, mögliches Potential hin, das auch beim Rezipieren von Staigers Texten eine weit auffälligere Ambition verdeutlicht: Der Versuch die Literaturwissenschaft in der anthropologischen Philosophie zu verorten. In Bezug zu den *Grundbegriffen* heißt das dann, die verschiedenen Gattungen im Rahmen der existentialen Daseinsontologie Heideggers zu interpretieren. Schlaffer schreibt dazu: „Es ist bedauerlich, daß diese erwägenswerte Anthropologie der poetischen Gattungen heute nicht mehr erwogen wird“ (Schlaffer 2003:5). Staiger begreift „die Gattungsbegriffe als literaturwissenschaftliche Namen für Möglichkeiten des menschlichen Daseins“ (Staiger 1978:154). Soll heißen: Er

verbindet die drei Gattungen mit den drei temporalen Ekstasen, welche die drei Existentialen des In-der-Welt-Seins des Daseins konstituiert, wie Heidegger sie in *Sein und Zeit* entwickelt. Heidegger summiert am Ende seiner existentialen Zeitanalyse: „Das Verstehen gründet primär in der Zukunft (Vorlaufen bzw. Gewärtigen). Die Befindlichkeit zeitigt sich primär in der Gewesenheit (Wiederholung bzw. Vergessenheit). Das Verfallen ist zeitlich primär in der Gegenwart (Gegenwärtigen bzw. Augenblick) verwurzelt“ (Heidegger 2006:350). Auf Grund dieses Denkens Heideggers, ist das Lyrische dann mit der Befindlichkeit bzw. Vergangenheit verbunden, wie das Epische mit dem Verfallen bzw. der Gegenwart, und das Dramatische mit dem Verstehen bzw. der Zukunft (vgl. Staiger 1978:155f.). Dass sich hier bereits ein Systemzwang zeigt, lässt sich auf der merkwürdigen Kopplung zwischen Lyrik und Vergangenheit sehen – wie Schlaffer notiert, so gerät „Staiger [...] in Schwierigkeiten, wenn er, um sein System aufrechtzuerhalten, das grammatische Präsens der Lyrik dennoch der Vergangenheit [...] zuordnen muß“ (Schlaffer 2003:5).³² Staiger zielt dann darauf ab, eine produktive Brücke zwischen (Daseins)Ontologie und (Gattungs)Poetik zu schaffen, wodurch er (parallel zu Heideggers Fundamentalontologie) eine „Fundamentalpoetik“ leistet, die „ein Beitrag der Literaturwissenschaft an die philosophische Anthropologie“ (Staiger 1978:10) ausmacht. Im Kern von Staigers Denken liegt also nicht nur die Entwicklung eines Interesses an den Werken selbst – dies ist höchst wichtig – sondern dieses Interesse wird im

³² Wie Peter Salm betonte, entzieht sich Staiger dieser Klemme, indem er eine „geistreiche Manipulierung der Begriffe“ (Salm 1970:109) vollzieht. Der Vergangenheitsbezug des Lyrischen wird als „Erinnerung“ (Staiger 1978:47) gefasst – d.h. aber: „Gegenwärtiges, Vergangenes, ja sogar Künftiges kann in lyrischer Dichtung erinnert werden“ (Staiger 1978:47). Die lyrische Erinnerung bedeutet also nichts anderes als eine besondere dichterische Erschließungsweise des Seienden, die Staiger auch „Stimmung“ oder „lyrische Ineinander“ nennt (vgl. Staiger 1978:46f.). Demgemäß kann er dem präsentischen Charakter der Lyrik gerecht werden, wenn er schreibt: „An sich ist im Erinnern freilich überhaupt noch keine Zeit. Es geht im Momentanen auf“ (Staiger 1978:154). Ungeachtet, die durch das System notwendige Kopplung zwischen Lyrik und Vergangenheit scheint sich am Ende mehr begriffliche Fußfessel als produktiver Gewinn zu ergeben.

Zusammenhang mit der „Frage nach dem Wesen des Menschen“ (Staiger 1978:10) gebracht. Die werkimmanente Poetik enthüllt ein ontologisches Motiv.

Ich möchte aber einen Schritt weiter gehen und schließen, dass auch diese existential-zeitliche Interpretation der Dichtung nicht recht das Potential Staigers zeigt, sondern (wie schon die Lyrik-Vergangenheit-Kopplung zeigte) eher eine Hemmung war, die noch einmal eine Aktualität verdeckte. Beim Lesen der Interpretationen sowie der Gattungsbeschreibungen Staigers wird m.E. deutlich, dass er im Grunde genommen die Dichtung stofflich analysiert und somit auch konzeptualisiert. Ein produktiver obgleich äußerst impliziter Ansatz einer Theoretisierung solcher Analysen lässt sich in dem ein Jahr früher erschienenen Aufsatz „Versuch über den Begriff des Schönen“ (1945) finden, worin die Verbindung zwischen Ontologie und Poetik durch den eigenartig entwickelten Begriff des Stils hergestellt wird, die auch für die Begrifflichkeit der *Grundbegriffe* gilt. Stil bedeutet für Staiger immer schon ein Verhältnis zum stofflich Seienden und der Aufsatz lässt eine andere – unbeachtete – stoffliche Interpretation der Dichter und der Dichtung erscheinen.

Wie dieser Anlass aber noch konkreter zu fassen ist, lässt sich sehr gut in der Behandlung des lyrischen Stils zeigen und d.h. in der Entwicklung des Begriffs des Lyrischen bzw. der Stimmung. Gerade die Rezeption des Stimmungsbegriffs Staigers impliziert eine bedrückende Geschichte der Missverständnisse, indem bereits René Wellek in seiner Auseinandersetzung mit Staigers *Grundbegriffe* mit seinem Aufsatz „Genre Theory, The Lyric, and „Erlebnis““ (1967) teilgenommen hat. Wellek konkludiert am Ende geradezu: „Psychological and existential categories such as „Erlebnis“, subjectivity and „Stimmung“, accomplish nothing for poetics“ (Wellek 1967:412). D.h. Wellek identifiziert ganz und gar Staigers Lyriktheorie mit „inwardness“ (vgl. Wellek 1967:402 und 411). Diese irrige subjektivistische Deutung des Stimmungsbegriffs Staigers ist später noch gründlicher von Dieter Lamping in seiner Studie *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung* (1989) wiederholt und zementiert: Staigers „Theorie der lyrischen Stimmung“ ist die im 20. Jahrhundert wichtigste

„Neuformulierung der Subjektivitäts-Theorie“ (Lamping 1989:57, vgl. hierzu auch 114); eine These, die neuerdings von Fabian Lampart wiederholt wurde (vgl. Lampart 2013:50).³³ Kurz: Staigers Stimmung sei nur ein anderes Wort für Hegelsche Innerlichkeit.³⁴ Erst mit dem gegenwärtigen Interesse am ästhetischen Phänomen der Stimmung wurde diese Fehldeutung glücklicherweise korrigiert, wie Burkhard Meyer-Sickendiek sie geleistet hat: „Nun wäre es falsch, in Staigers *Grundbegriffen* die Fortsetzung der Hegelschen Ästhetik zu sehen“ (Meyer-Sickendiek 2012b:194, vgl. auch Meyer-Sickendiek 2012a:105). Stattdessen ist Staiger von einem Denken der Stimmung als draußen (vgl. Meyer-Sickendiek 2012b:194) beeinflusst, wie es bei Hofmannsthal und Heidegger, aber auch bei Nietzsche hervortritt. Obwohl Meyer-Sickendiek „jene vergessene

³³ Lampart lokalisiert in der Lyriktheorie nach 1945 eine „Dominanz des Subjektivitätsparadigmas“ (Lampart 2013:50), die nicht nur von Staiger repräsentiert wurde, sondern auch von Wolfgang Kayser. Kayzers Verständnis der Lyrik in seinem Hauptwerk *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft* (1948) ist maßgeblich von Staiger geprägt: „So markiert Kayzers Lyrikkonzeption in *Das sprachliche Kunstwerk* sehr deutlich ein Ende der 40’er Jahre dominantes Einverständnis über ein im Wesentlichen klassisch-romantisches, durch Kategorien wie ›Gefühl, ›Stimmung‹ und die Verschmelzung von Subjektivem und Objektivem bestimmtes Lyrikverständnis. Darin kommen seine Ausführungen einer Bestätigung von Staigers Lyrikvorstellungen gleich“ (Lampart 2013:53f.). Diese hartnäckige subjektivistische Rezeption von Staiger muss allerdings korrigiert werden und es lässt vermuten, dass auch Kayser eine andere Auslegung verdient. In der Tat versteht er nicht die Dichtung durch eine Subjektposition, sondern durch die Grundannahme, dass „die Sätze der Dichtung sich ihre eigene Gegenständlichkeit [schaffen]“ (Kayser 1964:14). Wie Staiger vollzieht auch Kayser eine stofflich-gegenständliche Wende, die ich aber hier leider nicht weitererläutern kann.

³⁴ Ein anderer damit zusammenhängender Kritikpunkt – wie er auch bezüglich Kommerells sichtbar wird – betrifft „the lack of relation to actual poetry“ (Wellek 1967:401). Staigers Lyriktheorie ist nur in der deutschen Romantik und der Poetik des Stimmungsgedichts verwurzelt. Noch einmal folgt Lamping maßgeblich Wellek, als er die gleiche Kritik hervorhebt: „Emil Staigers Begriff des Lyrischen, der wesentlich an klassischen und romantischen Gedichten gewonnen wurde, [gibt] für die Beschreibung der modernen Lyrik kaum etwas [her] [...]: vor ihr versagen offenbar traditionelle Kategorien wie ›Stimmung, ›Erlebnis‹ oder ›Innerlichkeit‹“ (Lamping 1989:135, vgl. hierzu 12 und 85). Beide sichten eine auf Stimmung bzw. Subjektivität gegründete Lyriktheorie, die auf eine besondere lyrikgeschichtliche Epoche begrenzt, und demzufolge mit der modernen Lyrik unvereinbar ist. Weil aber Wellek und Lamping den Stimmungsbegriff Staigers missdeuten, hat ihr Urteil wenig Bestand.

Anstrengung Staigers, den Begriff der Stimmung vom Vorwurf der Innerlichkeit freizumachen“ (Meyer-Sickendiek 2012a:106) erwähnt – die übrigens auch bei Kommerell stattfindet – so lehnt er ihn am Ende ab: Er ist offensichtlich für den „emotional turn“ nicht verwendbar (vgl. Meyer-Sickendiek 2012a:106). Dies sagt aber eigentlich nicht viel über eine mögliche Aktualität von Staigers Stimmungsbegriff, auch weil er offensichtlich innerhalb Staigers eigenem Werk- und Denkmittelzusammenhang entwickelt werden muss, u.a. in Bezug zum Stilbegriff. Erst dadurch wird es möglich die konzeptuelle Komplexität seines Stimmungsbegriffs völlig aufzudecken – etwa zwischen phänomenologischen und musischen bzw. idealistischen Impulsen – und die damit zusammenhängende stilistisch-stoffliche Lesart. Demzufolge möchte ich also Staigers Begriff des lyrischen Stils bzw. der Stimmung in den *Grundbegriffen* nicht als einen werkimmanenten oder existential-zeitlichen – obwohl Staiger selbst dies explizit praktiziert – auch nicht als einen innerlich-subjektivistischen, sondern als einen stoffontologischen Begriff deuten. Will heißen: Jede Dichtung enthält einen besonderen Stil des Stoffes und in Bezug zum Lyrischen heißt dieser Stoff-Stil Stimmung. Staigers Überbrückung von Ontologie und Poetik durch den Begriff des Stils enthält m.E. eine übersehene Möglichkeit die heutigen literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Frage nach der Materialität neu zu beantworten, welche – wie im Einleitung schon erläutert wurde – immer wieder in der Materie-Geist-Dichotomie verharret. Um dies zu erkennen, muss man Staiger implizit lesen.

Dass Staiger aber tatsächlich eine stoffliche Wende vollzieht, lässt sich nicht nur in den Studien um 1945 nachweisen. Bereits in der früheren Studie *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller* (1939) ist sie präsent und dies mag überraschend sein, weil es sich ja hier offensichtlich noch expliziter um die Zeit handelt. Wie in den *Grundbegriffen* zieht Staiger in *Die Zeit als Einbildungskraft* sein werkimmanentes Verfahren – „[d]enn was den Literaturhistoriker angeht, ist das Wort des Dichters, das Wort um seiner selbst willen, nichts was irgendwo dahinter, darüber oder darunter liegt“ (Staiger 1976:11) – mit seinem existential-ontologischen Fragen zusammen,

das aber hier nicht ausschließlich mit den drei heideggerschen Zeitekstasen identifiziert ist. *Die Zeit als Einbildungskraft* ist demgemäß eine freiere Studie, nicht von den späteren Universalansprüchen der *Grundbegriffe* gehemmt. Demnach herrscht hier deutlich – wie trotzdem auch in den *Grundbegriffen* – ein intrigantes Verhältnis zwischen der konkreten Interpretation und Staigers Versuch einer expliziten Konzeptualisierung – also zwischen impliziten und expliziten Ebenen. Man könnte meinen, dass durch Staigers Textnähe zu einzelnen Gedichten, Ergebnisse erreicht werden können, die nicht zwangsläufig unter einen Nenner subsumiert werden können; sein werkimmanentes Verfahren arbeitet gewissermaßen hinter seinem Rücken. Dies wird überaus deutlich in seiner prominenten Analyse von Brentanos Gedicht „Auf dem Rhein“ in *Die Zeit als Einbildungskraft*: Offensichtlich handelt es von „Die reißende Zeit“ (Staiger 1976:19), genau genommen aber von der Stofflichkeit der Luft und des Atmosphärischen. Brentano wird als ein Dichter der Luft inszeniert und nimmt demzufolge annähernd die gleiche Rolle ein wie Jean Paul für Kommerell. Und genau diese stoffliche Analyse Brentanos wird später als Vorbild für den Begriff des Lyrischen in den *Grundbegriffen* weitergeführt, wie Bernhard Böschenstein präzisiert hat: „[D]ie Erarbeitung des Brentanoschen Gedichttypus im früheren Buch [hat] die Konzeption des Lyrischen entscheidend mitbestimmt“ (Böschenstein 1997:269). Somit koaliert eine Genealogie: In der Brentano-Analyse entdeckt Staiger, dass das Wesen des Lyrischen eine besondere Stofflichkeit des Luftigen und Atmosphärischen enthält – die Stofflichkeit der Stimmung – und dies wird dann einige Jahre später in dem verallgemeinernden Begriff des lyrischen Stils erweitert. In den beiden Hauptwerken – *Die Zeit als Einbildungskraft* und *Grundbegriffe* – wird nach meinem Dafürhalten ein Denken des lyrischen Stoffes entwickelt. Bei Staiger lässt sich dann formulieren: Im Wesen des lyrischen Stils und d.h. im Wesen der Stimmung haust eine besondere Stoffontologie.

Wenn hier die Leistung Staigers liegt, dann kann es nicht verwundern, dass er nach den *Grundbegriffen* sich von seinem expliziten Zeitfokus abrückt. Die Abkehr von dieser (einer

eingehenden Beschäftigung mit Heideggers Daseinsontologie ausgehenden) Idee die Dichtung in der existentialen Zeit zu gründen, wird von Staiger selbst angesprochen, wenn er in einem Brief von 13. März 1949 an Heidegger schreibt:

Zunächst ist mir für meine literaturwissenschaftliche Arbeit der Hinblick auf philosophische Fragen immer problematischer geworden. Gerade nach dem Abschluss der »Grundbegriffe der Poetik« fühlte ich mich von einer gewissen Erstarrung (in temporalen Kategorien) bedroht und habe jetzt lebhafteren Wunsch, als möglichst philologisch zu verfahren und dem Einzelnen, Individuellen tunlichst gerecht zu werden (Wögerbauer 2004:48f.).

Um diese Erstarrung – die schon in Bezug zum Systemzwang angesprochen wurde – zu überwinden, vollführt Staiger, wie im Brief andeutet, ein Wende zur Individualität des Textes selbst. Diese Wende war bereits in *Die Zeit als Einbildungskraft* präsent, diesmal aber ohne die von außen importierte philosophisch-ontologische Ambition, welche die Universalansprüche der *Grundbegriffe* allmählich in einer Sackgasse führte. Die Wende bezeugt der famose programmatische Vortrag „Die Kunst der Interpretation“ (1950), der später in der 1955 erschienenen Aufsatzsammlung mit gleichlautendem Titel (vgl. Staiger 1961a:9-33) aufgenommen wurde. Hier schreibt Staiger unzweideutig und wie ein Nachhall von *Die Zeit als Einbildungskraft*: „Nur wer interpretiere, ohne nach rechts und nach links und besonders ohne *hinter* die Dichtung zu sehen, lasse ihr volle Gerechtigkeit widerfahren und wahre die Souveränität der deutschen Literaturwissenschaft“ (Staiger 1961a:10). Nicht ohne Grund nennt Wögerbauer den Vortrag geradezu „ein Manifest der Werkimmanenz“ (Wögerbauer 2000:244). Berühmt wurde er auch dadurch, dass er eine Kontroverse mit Heidegger über die Deutung eines Mörike-Gedichts veranlasste, an der auch Leo Spitzer teilnahm.³⁵ Die neuerworbene Freiheit ermöglichte aber auch, dass andere Interessen expliziert wurden.

³⁵ Der Briefwechsel mit Heidegger ist in *Die Kunst der Interpretation* aufgenommen (vgl. Staiger 1961a:34-49). Spitzers Beitrag „Wiederum Mörikes

In der Sammlung gibt es nach meiner Kenntnis das einzige unzweideutige Zeugnis von Staigers stofflicher Sensibilität. In seinem Aufsatz „Das Spätboot. Zu Conrad Ferdinand Meyers Lyrik“ (1952) analysiert Staiger ein spezifisch schweres, dunkles und kaltes Wasser, das für Meyers Dichtung konstitutiv ist. In diesem Verfahren weist er auf Gaston Bachelard und dessen Wasser-Buch *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942) hin. Er schreibt: „Gaston Bachelard hat das Verdienst, Sinn und Bedeutung der Elemente im dichterischen Schaffen beschrieben zu haben“ (Staiger 1961a:250). Zur Entstehungszeit der Studie *Die Zeit als Einbildungskraft* Mitte und Ende der 1930er Jahre konnte Staiger selbstverständlich Bachelards Anfang der 1940er Jahre herausgegebene Elementen-Bücher nicht gekannt haben, obwohl ein ähnlicher Impuls in Staigers Brentano-Analyse anklingt. Dass Staiger schon früher Bachelard kannte – sowie auch weitere französische Literaturwissenschaftler wie Georges Poulet – bezeugt ein Hinweis zum Zeitproblem in den *Grundbegriffen* (vgl. Staiger 1978:157). In der Meyer-Analyse beschäftigt er sich aber mit dem materiellen Bachelard. Hier wird weiterhin die wegweisende Frage gestellt, die tief greifende Konsequenzen für Staigers Denken haben könnte, wenn er nur fernerhin damit verfahren wäre: „Die Frage ist also, ob ein Zusammenhang zwischen der hier waltenden «imagination de la matière», des stillen, schweren, gesättigten Wassers, dem Todesraum, der «poésie pure» und dem symbolistischen Stil besteht“ (Staiger 1961a:251). Staiger versucht hier einen dichterischen Stil – der geschichtlich, motivisch und stilistisch einzukreisen ist – mit einer spezifisch materiellen Imagination zusammenzudenken. Oder anders gesagt: Poetik und Materie zu verbinden, wie er schon vorherig Poetik und Zeit verband. Anders als Bachelard, der eher die Verbindung zwischen psychischen bzw. archetypischen Bildern und der materiellen Welt probt (vgl. Ghita 2005:21f.) und d.h. psychoanalytische von C.G. Jung ausgehende Annahmen zur Grundlage seiner sonst phänomenologischen Untersuchungen dichterischer Bilder, so

Gedicht »Auf eine Lampe« ist in der von Emil Staiger und Theophil Spoerri herausgegeben Zeitschrift *Trivium, Jahrgang 9, Heft 3* abgedruckt (Zürich: Atlantis Verlag, S. 133-147).

arbeitet Staiger das Problem des Stoffes innerhalb der Literaturwissenschaft selbst heraus. Bei Staiger führt der Weg zum Stoff durch einen Begriff des Stils, wie oben erläutert. Obwohl dies leider im Nachhinein nicht explizit weiterentwickelt wurde – man könnte sich vielleicht eine Studie wie *Der Stoff als Einbildungskraft* vorstellen – so belegt dennoch der Meyer-Aufsatz, dass Materie und Stoff in der Dichtung Staigers Interesse tatsächlich hervorrief.

Es geht mir im ersten Abschnitt dieses Kapitels um die Erläuterung der Verbindung zwischen Poetik und Ontologie durch den Begriff des Stils, wie es nicht nur in den *Grundbegriffen*, sondern v.a. in dem damit zusammenhängenden früheren Aufsatz „Versuch über den Begriff des Schönen“ entwickelt wurde. Diese Kopplung wird auch ins Verhältnis zu Heideggers Kunstwerkvortrag und dessen Auseinandersetzung mit dem Stoff-Form-Schema gesetzt. Diese Entwicklung eines ontologischen Stilbegriffs möchte ich dann im nächsten Abschnitt am Beispiel des lyrischen Stils bzw. der lyrischen Stimmung konkretisieren, die dann stofflich gedeutet werden kann. Die zwei ersten Abschnitte des Kapitels enthalten demnach im Ganzen einen theoretischen Entwurf, der die Stimmung als eine besondere lyrische Stilisierung des Stoffes beschreibt. Dieser Stil des lyrischen Stoffes kann auch romantisch genannt werden. Die Romantik ist für Staiger wichtig, um das Lyrische zu fassen und wird im letzten Abschnitt des Kapitels erforscht. Konkret erarbeitet Staiger in der erwähnten Brentano-Analyse ein Verhältnis zwischen romantischem Stil und eine damit zusammenhängende Stofflichkeit des Atmosphärischen – wie er im Meyer-Aufsatz ein Verhältnis zwischen Symbolismus und Wasser generierte. Die Ergebnisse der Brentano-Analyse werden maßgeblich im späteren Aufsatz „Ludwig Tieck und der Ursprung der deutschen Romantik“ (1960) wiederholt, ihr Geltungsbereich aber erweitert. Die Romantik am Beispiel von Tieck und Brentano zeigt nicht nur wie ein besonderer lyrisch-romantischer Stil den Stoff erschließt, sondern sie wird geradezu als Ursprung einer Modernität der Luft enthüllt.

2. Stil des Stoffes: Poetik und Ontologie

Die grundlegende und sehr eigenartige Ambition in Staigers *Grundbegriffe* ist der Versuch die drei Gattungen Lyrik, Epos und Drama nicht durch eine Häufung von äußeren musterhaften Merkmalen zu bestimmen, sondern sie als drei mögliche Verhältnisse zur Welt bzw. Seinsweisen des Menschen zu sehen. Er schreibt: „Die Begriffe lyrisch, episch, dramatisch sind literaturwissenschaftliche Namen für fundamentale Möglichkeiten des menschlichen Daseins überhaupt“ (Staiger 1978:148). Und d.h. weiter: Sie sind Begriffe verschiedener Weltbezüge – „Diese drei Möglichkeiten aber sind nun gerade auch durch ihre Verhältnis zur Welt abgestuft“ (Staiger 1978:124). Jede Gattung enthält verschiedene Auslegungen eines dichterischen In-der-Welt-Seins, sie ist in einer Ontologie gegründet. Um mit dem musterhaften Gattungsverständnis zu brechen, spricht Staiger deswegen nicht von Gattungen im Substantiv, sondern im Adjektiv: Das Lyrische, Epische und Dramatische sind an sich reine Ideen, die aber an verschiedenen phänomenalen Erscheinungen – oder Stilen – in der nicht nur dichterischen Welt teilhaben können: „»[L]yrisch« kann ich vor einer Landschaft erfahren haben, was »episch« ist, etwa vor einem Flüchtlingsstrom; den Sinn von »dramatisch« prägt mir vielleicht ein Wortwechsel ein“ (Staiger 1978:8). Die Gattungen sind Stilphänomene, denen überall begegnet werden können, aber v.a. in ihren jeweiligen Dichtungen (vgl. Staiger 1978:9). Wollte man also das Lyrische kennenlernen, dann lohnt es sich doch Lyrik zu lesen.

Die eigentliche konzeptuelle Verbindung zwischen Gattungspoetik und Welterschließung bzw. Ontologie entwirft Staiger durch einen sonderbaren Begriff des Stils. In dem Aufsatz „Versuch über den Begriff des Schönen“ – woraus Ergebnisse im dritten Abschnitt des Kapitels „Dramatischer Stil“ der *Grundbegriffe* aufgenommen sind (vgl. Staiger 1978:123f.) – vollzieht Staiger die entscheidende Kopplung zwischen Stil und Welt: „[D]ass die Ontologie Welt nennt, was in der Ästhetik «Stil» heisst. Stil ist Welt in ästhetischer Hinsicht“ (Staiger 1945:190, vgl. hierzu Staiger 1978:123f.). Staiger verwendet den Begriff ‚Welt‘ mit Hinweis auf

Heideggers *Sein und Zeit* sowie den Aufsatz „Vom Wesen des Grundes“ (1929). Demgemäß definiert Staiger den Begriff wie folgt: „Alles Seiende ist nur innerhalb einer bestimmten Welt zugänglich. «Welt» bedeutet nicht die Summe des Seienden überhaupt, sondern den Sinnzusammenhang, in dem es artikulierbar wird (Staiger 1945:189). D.h. nur innerhalb der geschichtlich-hermeneutisch-aufgefassten Welt des Daseins lässt sich allererst Seiendes erschließen und so überhaupt erst wahrnehmen und verstehen. Mit Heidegger weist Staiger also jeden Zugriff auf das Seiende an sich zurück, sondern Seiendes ist nur innerhalb eines Sinnzusammenhangs der Welt zugänglich. In der Ästhetik heißt diese Eröffnung des Seienden also Stil. Stil einer dichterischen oder kulturellen Epoche macht das Seiende in einer besonderen Weise sichtbar.³⁶

Um zu konkretisieren erläutert Staiger am Beispiel eines Körperteils des Menschen den Unterschied zwischen dem klassischen und dem romantischen Stil. So wird eine besondere und an sich unzugängliche Körperlichkeit verschieden erschlossen und d.h. zugänglich gemacht:

Als Brust, als plastisches Gebilde, erscheint er in der klassischen Welt. Als Busen, als geheimnisvoller Bereich erotisch-inniger Stimmung, erscheint er in der romantischen, wie Novalis sie mitbegründet hat. Ein plastisches Gebilde zu sehen, erfordert jene Gelassenheit und fest gerichtete Gegenwart, die den klassischen Menschen charakterisiert. Den Busen

³⁶ Wie oben betont, hat Staigers Begriff des Stils dann einen weit umfangreichen Geltungsbereich als die Dichtung, wie auch der spätere Artikel „Das Problem des Stilwandels (1961) bezeugt. Er schreibt: „Alles und jedes, was Menschen schaffen, denken und fühlen, womit sie sich schmücken, worin sie wohnen, was ihr Leben im Staat und in der Gesellschaft regelt, kann demnach aufgefasst werden als Stil, als sicher ausgeprägter bald, dem künstlerische Bedeutung zukommt, bald als verwischter, schwankender oder vermischter, wie wir ihn aus dem gemeinen Leben unserer Tage kennen“ (Staiger 1961b:233). Aufgrund der Kopplung zwischen ontologischem Weltbegriff und ästhetischem Stil kann Staiger dann letztlich sagen, dass „alles Menschenwesen in einer bestimmten Hinsicht Stilphänomen ist“ (Staiger 1961b:234). Der Artikel wurde später als Einleitung zu der Aufsatzsammlung *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit* (Zürich: Atlantis Verlag 1961) aufgenommen.

wahrzunehmen, bedarf es eines gleitenden, flüchtigen Daseins, das sich willenlos den atmosphärischen Reizen und Stimmungen hingibt, eines Rhythmus also, wie ihn auch die romantische Sprache und das romantisch-magische Denken bezeugt (Staiger 1945:191).

Wenn man diesen stilistischen Unterschied in Bezug zur Begrifflichkeit der *Grundbegriffe* setzen möge, dann heißt das lyrischer contra epischer Stil. Beide sind von ihren Vorbildern in der Musik bzw. der Plastik charakterisiert – wie auch Böschenstein pointiert: „Die Nähe des Epischen zur bildenden Kunst [...], im Gegensatz zur romantischen Musiknähe des Lyrischen (Böschenstein 1997:277). Auch wird deutlich, wie der lyrische Stil das Seiende in einer atmosphärischen und stimmungshaften Weise eröffnet. Weil das Dasein des Dichters in eine atmosphärische Welt – mit Heidegger – geworfen ist, so nimmt es alles Seiende auf diese Weise wahr; Brentano ist das vorzügliche Beispiel solch atmosphärischen Daseins.

Der Anlass dieser ontologischen Deutung des Stilbegriffs ist Staigers Versuch einer Korrektur des Verhältnisses zwischen Stoff und Form bzw. der Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt zu vollziehen, wie er sie u.a. in der idealistischen Ästhetik Schillers lokalisiert (vgl. Staiger 1945:185). Eben die in der Einleitung beschriebene Tilgung des Stoffes durch die Form (vgl. Schiller 1984:498). Hier zeigt sich eine interessante gemeinsame Ambition mit Heideggers Überlegungen zum Kunstwerk. Genau genommen hat Staiger einen von Heideggers Kunstwerkvorträgen in Zürich am 17. Januar 1936 gehört – es handelt sich aber nicht um die erweiterte dritte Fassung des Vortrags (die Kommerell hörte), sondern um die zweite Ausarbeitung des Themas (vgl. Wögerbauer 2004:39), der eine erste zwischen 1931 und 1932 verfasste und später in den *Heidegger-Studien Vol. 5* (1989) veröffentlichte Ausarbeitung zugrunde liegt (vgl. Kern 2013:133 und Heidegger 2007). Staiger hörte also die zweite Ausarbeitung, die die erste Vortragsfassung war und die offensichtlich mehr der ersten Fassung glich. Dass Staiger die Stoff-Form-Problematik Heideggers

rezipiert hatte, bezeugt ein Antwortbrief Heideggers von 29. Juni 1936 (Staigers Brief ist leider nicht erhalten):

»Form u. Inhalt« gewiß, aber der Ursprung dieser Gliederung ist ein anderer und ich glaube die ursprüngliche »Destruktion« desselben – in unveröffentlichten Arbeiten – geleistet zu haben. Anfänglich hatte ich ein Stück davon im Vortrag; aber es nahm sich in der Kürze sehr anmaßend aus (Wögerbauer 2004:40).

Diese ‚Destruktion‘ haben wir früher in der dritten Fassung bezeugt, die durch die Enthüllung der Stoff-Form-Dichotomie als „im Wesen des Zeuges beheimatet“ (Heidegger 2003a:13) geschah. Diese ist nicht, wie Heidegger auch erwähnt, in der ersten Fassung präsent. In dieser ersten Fassung übt Heidegger aber auch eine Kritik, die die Unzulänglichkeit dieses Schemas für ein Verständnis des Kunstwerks verdeutlicht: „Der Stoff nämlich wird gleichgesetzt mit dem *Sinnlichen*. In diesem als dem »Element der Kunst« kommt das Un- und Übersinnliche zur Darstellung“ und d.h. „[d]as Werk besorgt so die Bezwingung des Sinnlichen und die Erhebung zum Höheren, das darin dargestellt wird“ (Heidegger 2007:159). Oder anders gesagt: Im Kunstwerk wird die Form als Idee dargestellt, indem sie den Stoff als das Sinnliche überwindet. Diese Weise ist die dominierende „abendländische Stellung zum Seienden“ (Heidegger 2007:159).

Staiger knüpft an diese Kritik an, indem es auch bei ihm darum geht, das Stoff-Form-Schema zu vermeiden, weil genau diese ‚Stellung zum Seienden‘ den Stoff als „Chaos von Empfindungen und Reizen“ und Form als Triumph „über den Stoff“ (Staiger 1945:194) sieht – d.h. die in der idealistischen Ästhetik dominierende Privilegierung der Form über den Stoff wiederholt. Stattdessen hebt Staiger hervor: „Es wäre für die Ästhetik von Vorteil, wenn sie sich allgemein entschließen könnte, den Ausdruck «Form» zu verbannen und statt dessen «Stil» zu sagen“ (Staiger 1945:191). Stil statt Form. Mit diesem Wechsel wird Stoff nicht mehr getilgt oder gar von der Form geschieden, sondern Stoff als Seiender tritt überhaupt erst im Stil bzw. der Welt hervor. Mit dem Begriff Stil möchte Staiger den Dualismus zwischen Form und

Stoff überbrücken, indem Stil demzufolge immer schon ein stofflich Seiendes voraussetzt und eröffnet. Die Stofferschließung des Stils meint dann weiter, dass der Stoff eine spezifische Stilisierung erhält:

Wenn Seiendes stets nur innerhalb einer Welt zugänglich ist, wenn Welt in ästhetischer Hinsicht Stil heisst, dann gibt es keinen Stoff und keine rohe Wirklichkeit an sich. Alles Seiende ist in einer bestimmten Weise schon stilisiert, schon durch die Sprache, die wir zu sprechen gezwungen sind, die einen Standpunkt und eine Richtung des Blicks festlegt und das Seiende eigentümlich gliedert (Staiger 1945:194).

Der Stil z.B. einer dichterischen Sprache meint eine spezifische Stilisierung des Stoffes, eine Bearbeitung, Eröffnung und Sichtbarmachen der an sich unzugänglichen materiellen Wirklichkeit. Es ist nicht möglich Stil vom Stoff – Welt vom Seienden oder Subjekt vom Objekt – zu scheiden, sondern er ist immer schon im Sinnzusammenhang des Stils eröffnet. Das Ergebnis des Aufsatzes „Versuch über den Begriff des Schönen“ ist, dass Staiger die temporale Deutung der Dichtung nicht begünstigt, wie ein Jahr später in den *Grundbegriffen*. Stattdessen gibt es hier m.E. einen genuinen Ansatz zu einer stofflichen Deutung der Dichtung, indem der auch für die *Grundbegriffe* wichtige Begriff des Stils immer ein stofflich Seiendes impliziert. Kurz: Jede Dichtung hat ein Stil, der zudem eine eigene Stofferschließung enthält, d.h. jede Dichtung ist von einem besonderen Stil des Stoffes geprägt.

Staigers Versuch einer Überbrückung von Ontologie und Poetik durch die Gleichsetzung von Welt und Stil verdient dann nach meinem Urteil eine aktualisierende und konstruktive Würdigung. Es ermöglicht die Frage der Materialität mit der Frage des Stils zu vereinen, wobei die in der heutigen literaturwissenschaftlichen Materialitätsforschung verbreitete substanzdualistische Aporie in der Tat vermieden wird. Und gerade in der Weise, wie der Stil den Stoff nicht bestimmt oder gar umgekehrt, sondern wer von Stil spricht, sich auch mit Stoff

beschäftigen muss – um eine nähere Erläuterung eines Dichters und seine Werke zu erhalten, heißt dann einen spezifischen Stoff-Stil zu finden. Nietzsches Venedig-Gedicht bringt demnach einen musisch-zitternden Stil vor; in dem Krolow gewidmeten Kapitel soll seinen Stoff-Stil am Beispiel des Gedichts „Pappellaub“ näher erläutert werden. Auf einer verallgemeinernden Ebene leisten dies die *Grundbegriffe*, z.B. in der Gegenüberstellung vom bodenlos-atmosphärischen Stoffverhältnis des lyrischen Stils und dem bodenständig-gegenständlichen Stoffverhältnis des epischen Stils.

3. Stil der lyrischen Stimmung: Atmosphärisierender Stoff

Auf Grund des oben ausgelegten Stilbegriffs ist es dann möglich, die verschiedenen Stile in den *Grundbegriffen* nicht als zeitliche, sondern als stoffliche Verhältnisse zu deuten. Wenn demzufolge Stil eine stoffliche Erschließungsweise ist, dann ist der Stil des Lyrischen die Eröffnung eines besonderen Stoffbereichs des Atmosphärischen – d.h. die Beschreibung des lyrischen Stils will konsequenterweise eine Beschreibung der lyrischen Welt werden. Das Lyrische wird bei Staiger näher mit Stimmung identifiziert und dieser Begriff nimmt eine zentrale Rolle in seiner Lyriktheorie ein. Das Wort Stimmung wird dazu verwendet, um eine besondere bzw. lyrische Relation zwischen Subjekt und Objekt zu benennen. Staiger schreibt:

»Stimmung« bedeutet nicht das Vorfinden einer seelischen Situation. Als seelische Situation ist eine Stimmung bereits begriffen, künstlicher Gegenstand der Beobachtung. Ursprünglich aber ist eine Stimmung gerade nichts, was »in« uns besteht. Sondern in der Stimmung sind wir in ausgezeichneter Weise »draußen«, nicht den Dingen gegenüber, sondern in ihnen und sie in uns (Staiger 1978:46).

Wie Kommerell anhand seines Begriffs der Betroffenheit, versucht Staiger auch hier deutlich den Begriff der Stimmung von seiner hegelianisch-subjektivistischen Deutung zu distanzieren. Stattdessen meint Stimmung immer wieder ein ‚draußen‘, d.h. einen mit dem

außen verbundenen Zustand. Das Seiende in der Stimmung erscheint dann niemals als außenstehender Gegenstand. Staiger präzisiert weiter: „Alles Seiende vielmehr ist in der Stimmung nicht Gegenstand, sondern Zustand. Zuständlichkeit ist die Seinsart von Mensch und Natur in der lyrischen Poesie“ (Staiger 1978:46). In der Stimmung ist dann alles zuständig erschlossen, d.h. es gibt keine Objekte mehr und deshalb auch keine Subjekte: „Im lyrischen Dasein [...] gibt es noch keine Gegenstände. Weil es aber noch keine Gegenstände, noch keine Objekte gibt, gibt es hier auch noch kein Subjekt“ (Staiger 1978:45). Subjekt und Objekt verlieren ihre Grenzen und gehen ineinander über. Deshalb nennt Staiger auch die Stimmung „das lyrische Ineinander“, das ein „Fehlen des Abstands zwischen Subjekt und Objekt“ (Staiger 1978:47) herbeiführt. Die lyrische Stimmung vollbringt also folgendes: Sie kehrt das Subjekt nach außen, dezentralisiert es in den Dingen, löst seine exklusive Subjektivität auf und in diesem ekstatischen Draußen-Sein gibt es dann keine außenstehenden und festumrissenen Objekten mehr, kein Gegenüber – was auch heißt, dass die gestimmte Dinge zuständige geworden sind. In der Stimmung dringt das Subjekt nicht in seine eigene Subjektivität ein, sondern es findet sich eher in der umgebenden Welt externalisiert, wie folglich auch die Dinge nicht mehr Objekte sind, sondern in der Stimmung aufgelöst bzw. erschlossen werden.

Mit dem Verständnis der Stimmung als draußen knüpft Staiger an eine besondere Tradition an, die von Nietzsche, Hofmannsthal und Heidegger sowie Otto Friedrich Bollnow repräsentiert wird. Parallel zu Kommerell, bildet diese Anknüpfung den phänomenologischen Teil der Begriffsbildung der Stimmung Staigers. Er zitiert in den *Grundbegriffen* aus Hofmannsthals „Gespräch über Gedichte“ (1903), indem er offensichtlich das Schlüsselwort ‚draußen‘ gefunden hat:

Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen. Wie der wesenlose Regenbogen spannt sich unsere Seele über den unaufhaltsamen Sturz des Daseins. Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in

einem Hauch zurück. Zwar – unser »Selbst«! (Zitiert nach Staiger 1978:47f.)

Das Zitat aus Hofmannsthals Text dient dazu den Stand des Ich in der Stimmung zu präzisieren. Wie Wellbery erläutert, ist ein Hauptmerkmal des Stimmungsbegriffs des frühen Hofmannsthal, dass er eine radikale „Unpersönlichkeit“ (Wellbery 2003:717) zur Folge hat: Das Ich ist völlig von kontingenten, atmosphärischen und flüchtigen Begegnungen bestimmt, wodurch Stimmung geradezu als eine „ichlose Prozessualität“ (Wellbery 2003:717) entsteht. Meyer-Sickendiek betont, dass sich dann eine „Phänomenologie der Stimmungen und Atmosphären, die als tertium comparationes die spürbare Verwandtschaft zwischen den inneren Ich-Zuständen und den atmosphärischen Naturphänomenen [herstellt]“ (Meyer-Sickendiek 2012b:195). Die Konsequenz des Denkens der Stimmung als draußen ist, dass sie nicht mehr vom Subjekt an sich abhängt, sondern von dem, was das Subjekt umgibt und perforiert, das sind v.a. luftig-atmosphärische Phänomene. Bereits Kommerell hat diese Ich-Konzeption des jungen Hofmannsthals mit der fließenden bzw. radikalen Offenheit des Luftgeists verknüpft. Der externalisierte Stimmungsbegriff war auch beim frühen Nietzsche präsent, der eine „Wende nach außen“ (Gisbertz 2009:31) vollzog; er manifestierte sich aber auch in dem in der Musik und dem Atmosphärischen aufgehenden Ich des Venedig-Gedichts. Letztlich ist an Heideggers Verständnis der Stimmung als Geworfenheit, d.h. als eine von der Endlichkeit der Erde bestimmte und folglich dezentrierte Existenz, zu denken. Wellbery weist darauf hin, dass sowohl Nietzsche als auch Heidegger die Stimmung als „Überwindung der Subjektivität des Subjekts“ (Wellbery 2003:728) deutet. Das gestimmte Subjekt transzendiert demzufolge über sich hinaus, exzentrisch und von draußen bestimmt. Insgesamt schreibt Staiger sich in diese Tradition ein, um ein entsubjektiviertes und demgemäß auswendiges und offen-passives Verständnis des Subjekts in der Stimmung zu erläutern, das sich immer wieder in luftig-atmosphärischen Phänomenen zurechtfindet, wie v.a. Hofmannsthal und Nietzsche belegen. Auf Grund dieser

Akzentuierung des draußen verschiebt sich das Interesse von der Eigenheit des Subjekts auf das, worin sich das Subjekt findet – d.h. vom Subjektivismus zur Ontologie. Staigers Stimmungsbegriff gründet sich genau genommen in einer in der modernen Restauration prägenden Konfiguration der Stoffwende und Subjektkritik.

Anhand dieses phänomenologischen Teils der lyrischen Stimmung, enthält sie also ein besonderes Verhältnis zur Welt. Um die Beschreibung der lyrischen Relation zur Welt genau zu fassen, ist es wichtig, dem von der Musik bestimmten Teil des Stimmungsbegriffs gerecht zu werden. Ich stimme deswegen mit dem Wellek-Schüler Peter Salm überein, wenn er die Musik als Hauptmerkmal des Denkens Staigers setzt: „Staiger ist [...] ausgesprochen musikalisch orientiert“ (Salm 1970:75). Sie ist auch für die Begriffsbildung des Stimmungsbegriffs entscheidend. Staiger weist darauf hin, wenn er in dem ein Jahr später herausgegebenen Aufsatz „Deutsche Romantik in Dichtung und Musik“ aus der Sammlung *Musik und Dichtung* (1947) schreibt: „Es gibt ein Wort, das ebenso die Musik wie die Poesie trifft: Stimmung“ (Staiger 1947:83). Die Musik, die Stimmung, das Lyrische – alle sind Namen für das gleiche Verhältnis zur Welt, wie Staiger am Ende des Aufsatzes hervorhebt: „[A]ls die Musik sich als gegenstandslose Kunst darstellt und Aufhebung des Gegenstandes ein Ziel der romantischen Sehnsucht ist“ (Staiger 1947:92). Die lyrische Sprache zeichnet sich dann aus, indem sie nicht nur „Bedeutung“ trägt, sondern v.a. „Musik“ ist, d.h. „die Sprache ohne Worte, die auch mit Worten angestimmt werden kann“ (Staiger 1978:15).³⁷ Es ist

³⁷ Mit dieser eigentlich negativen Definition des Lyrischen bzw. des Lieds als Sprache *ohne* Worte spielt Staiger in der Tat auf die berühmten lyrischen Klavierstücke *Lieder ohne Worte* (1829-1830) von Felix Mendelssohn Bartholdy, welche auch die Form des gesungenen und in der Romantik wieder aufgenommenen Volkslieds als Vorbild nahm. Die Musik des Lieds unterscheidet sich grundsätzlich vom Wort als Bedeutung und begriffliches Verstehen, haust aber trotzdem in der Sprache. Dieses Sprachverständnis war schon in der ‚Musik über Musik‘ des Venedig-Gedichts Nietzsches präsent. In einem im Frühjahr 1882 nachgelassenen Gedicht „Lieder und Sinnsprüche“ wird dies noch deutlicher (und eben positiv) formuliert. Die erste Strophe lautet: „Takt als Anfang, Reim als Endung, / Und als Seele stets Musik: / Solch

das Musische der Stimmung – „diesseits des diskursiven Verstehens“ (Staiger 1978:14) – das ein besonderes Verhältnis zum Seienden und zum Stoff bestimmt. Meine Behauptung lautet dann, dass Staiger einen nach außen und d.h. sich im Stoff entfaltenden Stimmungsbegriff konzeptualisiert, um dann eine musische Seite hinzuzufügen, welche das Verhältnis zur stofflichen Welt in der lyrischen Stimmung darlegt. Anders als Kommerell, aktiviert Staiger nicht die konkret-musische Semantik, sondern stützt sich offensichtlich nur auf das romantisch-idealistische Erbe. Der gestimmte Stoff im Gedicht ist ungegenständlich bzw. zuständiglich und d.h. musisch-atmosphärisch. Wenn die Stimmung an stoffliches draußen gebunden ist, dann ist dies das draußen der Musik und des Atmosphärischen.

Wenn Staiger noch näher das Stoffverhältnis der Stimmung erklären will, dann verwendet er den wässrigen Bildbereich des Stroms und der Flut – von der früheren Brentano-Analyse herkommend, wie wir später sehen werden. Er schreibt z.B.: „[D]ie Flut der Stimmung“ (Staiger 1978:33) und der „lyrische Strom“ (Staiger 1978:31). Gestimmt zu sein bedeutet also in einen ständigen Zustand des Zerfließens zu gelangen: „Der lyrisch Gestimmte bezieht nicht Stellung. Er gleitet mit im Strom des Daseins“ (Staiger 1978:43). Die Identifikation des Lyrischen mit dem Strom ist aber nicht nur von Brentano motiviert, sondern hängt auch mit der existentialen Zeitdeutung zusammen, indem Staiger die von Heraklit ausgehende Gleichsetzung von Zeit und Fluss übernimmt:

Im Fließenden des Lyrischen hören wir den Strom der Vergänglichkeit, der unablässig weiterrinnt, so, daß niemand, nach Heraklit, zweimal in denselben Fluß eintaucht. Erinnernd läßt der Mensch sich aus der Gegenwart in den Fluß hinab und schwimmt auf den gleitenden Wellen mit (Staiger 1978:152).

Darüber hinaus wird der Strom der Stimmung auch mit der Musik gleichgesetzt: „So rühmen wir an der lyrischen Sprache den

ein göttliches Gequiek / Nennt man Lied. Mit kürzrer Wendung, / Lied heißt: „Worte als Musik““ (Nietzsche 1999c:679).

»Schmelz«. Schmelz ist Verflüssigung des Festen“ (Staiger 1978:52). D.h. der musische Zustand des lyrischen Stoffes ist flüssig, er bewirkt, dass alles Feste und Gegenständliche bewegt wird und zu fließen beginnt. Staigers Stimmungsbegriff erhält dadurch seine stoffliche Dynamik. Wie an andere Stelle angemerkt, hat auch Kommerell in seiner Charakteristik der dichterischen Welt Jean Pauls den „Bereich des Fließens“ (Weber 2011:108) verwendet, der alle Statik auflöst. Auch bezüglich der Erklärung des Ich Hofmannsthals hat Kommerell seine Instabilität und Unsicherheit durch das Fließen betont. Das Fließende der Stimmung gründet also nach Staiger in der (vergangenen) Zeit des Lyrischen – was er in der Brentano-Analyse ‚die reißende Zeit‘ nennt – aber gleichzeitig auch im Musischen und ihrem verflüssigenden Verhältnis zum Festen.

Mit dem Hervorrufen der ‚Verflüssigung‘ und Heraklits Fluss greift Staiger auf eine Figur zurück, die Aleida Assmann skizziert hat und die offensichtlich eine gute Konjunktur in der Romantik und dem Impressionismus um 1900 hatte – also zwei für Staigers, wie auch für Kommerells, Stimmungsbegriff wichtige Epochen. Die Romantik hat „das Flüssige zur Norm erhoben“ (Assmann 1991:191), wie auch in Bezug zu Staigers eigene Romantikdeutung sichtbar werden wird. Später kommt die „Anschauungsform des Fließenden“ (Assmann 1991:184) bei Alfred Schütz, Henri Bergson und Georg Simmel zum Vorschein, was Simmel „modernen Heraklitismus“ (zitiert nach Assmann 1991:184) nennt. Simmel hat den Dualismus zwischen Flüssig und Fest als kulturanalytische Figur verwendet: „Fest und Flüssig wären vielmehr zu bestimmen als Grenzwerte jenes Spannungsfeldes, in dem sich Kultur grundsätzlich konstituiert und kulturelles Leben immer schon bewegt“ (Assmann 1991:182). In Bezug zur Kunst, hat Simmel v.a. die Plastik Auguste Rodins anhand der Verflüssigung analysiert, in der er die „Aufhebung jeder Festigkeit“ (zitiert nach Assmann 1991:184, vgl. hierzu auch Müller 1996 und Rübel 2005) sah (vgl. hierzu Leo Poppers Kritik in Fußnote 51).

Mit der Optik des Fließenden und des Festen können wir aber auch eine Stadt aufsuchen, die wir bereits kennen – Venedig, dem Simmel einen 1907 herausgegebenen Essay gewidmet hat. Zunächst

ist zu erwähnen, dass auch Simmel zur Stimmungssemantik mit dem Essay „Philosophie der Landschaft“ (1913, vgl. Simmel 2001) beigetragen hat (vgl. Wellbery 2003:720f.) Hierin geht es um die „Stimmung als Träger der Einheit einer Landschaft“ (Wellbery 2003:721). Der Landschaftskünstler vollzieht dann zweierlei: Er grenzt „aus der chaotischen Strömung und Endlosigkeit der unmittelbar gegebenen Welt ein Stück“ heraus und fasst es „als eine Einheit“, „die nun ihren Sinn in sich selbst findet“ (Simmel 2001:474). Kurzum: Die Landschaft ist eine „Eingrenzung“ der Welt, welche eine „immanente[] Gesetzmäßigkeit“ (Wellbery 2003:721) hat, deren Einheit Stimmung heißt. Bezüglich des Venedig-Essays möchte ich die Behauptung verfolgen, dass es eine Art Stimmungsanalyse exemplifiziert, in der die ‚Einheit‘ oder ‚immanente Gesetzmäßigkeit‘ des italienischen Stadtbilds erfasst wird.

In dem Essay stellt Simmel Venedig als eine „zweideutige Schönheit des Abenteuers“ dar, „das wurzellos im Leben schwimmt, wie eine losgerissene Blüte im Meere“ (Simmel 1993a:263). Es ist die fließende Stadt. Die Zweideutigkeit ist die ‚immanente Gesetzmäßigkeit‘ mit der Simmel Venedig analysiert. Er findet sie z.B. in der Art und Weise, wie das Wasser in den Kanälen fließt: „[Z]weideutig sind die kleinen, dunkeln Kanäle, deren Wasser sich so unruhig regt und strömt – aber ohne, daß eine Richtung erkennbar wäre, in der es fließt, das sich immerzu bewegt, aber sich nirgends hinbewegt“ (Simmel 1993a:262). Auf Grund dieser bodenlos-fließenden Zweideutigkeit, d.h. die Einheit seiner Landschaft, wird Venedig dann für Simmel zum „Symbol einer ganz einzigen Ordnung unserer Formen der Weltauffassung“ (Simmel 1993a:262), welche auf eine grundlegend paradoxe Konstellation zielt: Ihre fließende Erscheinung ist ohne Grund, ohne Wurzel, also ohne Richtung, aber wirkt trotzdem als etwas „Vollständiges und Substantielles“ (Simmel 1993a:262). Der Unterschied zu Venedig ist für Simmel die Stadt Florenz, die als eine „eindeutige Schönheit einer Heimat“ (Simmel 1993a:263) wirkt, d.h. hat Wurzel, Grund, Festigkeit. Simmel hat Florenz auch in einem 1906 erschienenen Essay behandelt, worin v.a. die Einheit zwischen Geist und Natur gelobt wird (vgl. Simmel 1993b). Das

Bemerkenswerte der Analyse in Simmels Essay ist aber nicht nur, dass er die Figur des Flüssigen und Festen verwendet, sie in zwei Gesetzmäßigkeiten der Eindeutigkeit und Zweideutigkeit oder Wahrheit und Lüge umdeutet, sondern dass er sie darüber hinaus in konkreten Analysen der zwei Städte – sowie Architektur, Brücke, Kanäle, Gassen als auch Land und Wasser – festmacht. In der Tat verbindet Simmel in seiner Untersuchung dann eine ‚Weltauffassung‘ mit einer ästhetischen Ebene, etwa das Leben mit dem Stil. Für Staiger wäre die Stadt Venedig dann durchaus als ‚lyrisch‘ zu bezeichnen, weil ihr Stil durch Flüssigkeit und Bodenlosigkeit charakterisiert wird.

Hier wird eine Korrektur notwendig in Bezug zur Anknüpfung Staigers an die neu-heraklitische Tradition der ‚Verflüssigung‘. Offensichtlich hat die Zeitdeutung Staiger dazu veranlasst, die Stofflichkeit des Lyrischen als wässrig und flüssig zu bestimmen. Wie in Kommerells Jean Paul-Buch ist diese Bestimmung aber nicht ausreichend. Wenn die Zeitdeutung das eigentliche Ergebnis Staigers verdeckt, dann wird diese Verdeckung nur durch die Wasserdeutung wiederholt; gleiches gilt auch für die Brentano-Analyse. Wenn das Verhältnis des Lyrischen bzw. der Stimmung zum Gegenstand und zum Stoff präzise erläutert werden soll, dann vollzieht es nicht eine Verflüssigung des Stoffes, sondern eher eine Art ‚Atmosphärisieren‘. Demgemäß trägt Staiger nicht zu einer liquiden Moderne des Wassers bei, seine Konzeption des Lyrischen und der Romantik enthält stattdessen eine Modernität der Luft, wie zu zeigen sein wird. Wie Kommerells lyrisch-selbstüberschreitender und d.h. in die Luft emanierende Stoff, will Staigers lyrischer Stoff auch atmosphärisch und luftig werden. Der Stil der lyrischen Stimmung bedeutet eine Atmosphärisieren des Festen und dieser Prozess bestimmt die Weise, indem das Seiende erschlossen wird, d.h. bestimmt das Ich, seine Welt und Sprache. So können wir mit Staigers Worten sagen: Alles Seiende vielmehr ist in der Stimmung nicht Gegenstand, sondern Atmosphäre.

Die Basis dieser Korrektur lässt sich durch die Beispiele der *Grundbegriffe* belegen. Die bodenlos-atmosphärische Welt des Lyrischen wird von Staiger überraschend prägnant beschrieben:

Es gibt für den Lyriker keine Substanz, nur Akzidenzien, nichts Dauerndes, nur Vergängliches. Eine Frau hat keinen »Körper« für ihn, nichts Wiederständiges, keine Konturen. Sie hat vielleicht eine Glut der Augen und einen Busen, der ihn verwirrt, aber keine Brust im Sinne einer plastischen Form und keine fest geprägte Physiognomie. Eine Landschaft hat Farben und Lichter und Düfte, aber keinen Boden, keine Erde als Fundament (Staiger 1978:33).

Der Unterschied zwischen klassischem und romantischem bzw. episch-plastischem und lyrisch-musischem Stil aus dem 1945-Aufsatz wird hier deutlich wiederholt. Das Beispiel belegt, dass allem festen und gegenständlich-stofflichen seine Bodenständigkeit und Körperlichkeit geraubt wird, wodurch es als etwas gänzlich luftiges, leichtes und flüchtiges erscheint – etwa als Farbe, Licht oder Duft. Das Kontur- und Gestalthafte des Gegenstandes verliert – wie durch den Prozess der ‚Entstaltung‘ Benjamins – seine Grenzen und Beständigkeit. Erregend und radikal ist die emphatische Feststellung, dass das Lyrische ‚keine Erde als Fundament‘ aufweist. Dies deutet m.E. darauf hin, dass die steinigtragende Erdontologie Heideggers – seine harte, schwere und dauerhafte Leistung – in der Stoffontologie des Lyrischen völlig abwesend ist. Stattdessen vollzieht sich eine Art Elementwechsel: Die lyrische Erschließung z.B. einer Landschaft lässt eine selbstüberschreitende Kraft innerhalb der irdischen Stofflichkeit selbst hervorbrechen und herauschweben, so dass sie sich plötzlich ganz und gar in der Luft aufhält – wie ein „Duft, ein Schwebendes, Atmosphärisches“ (Staiger 1978:60). Es steigt geradezu vom Gegenstand aus, überschreitet diesen, wird lyrischer Stoff. Staigers lyrische Stofferschließung transformiert und verschiebt immer wieder das fest Gegenständliche zu etwas flüchtigem Luftigen:

[D]er Hügel stimmt als duftiger Streifen, der Wald als Rauschen oder als Schimmern von Lichtern und Schatten, der See als Glanz. Lyrisch ist das Flüchtigste; und wird das Feste, Gegenständliche wahrnehmbar, so endet die flüchtigste Dichtung, das Lied (Staiger 1978:54).

Nicht eine bodenständige oder fließende, sondern atmosphärische Stoffontologie fundiert Staigers Begriff der lyrischen Stimmung.

Was das Zitat aber auch hervorhebt, ist die Gefährdung der flüchtig-atmosphärischen Stofflichkeit durch das Gegenständliche. Die Erde könnte immer wieder zurückkehren – der Wald mag als Schimmer von Lichtern eröffnet werden, könnte aber jeder Zeit durch Verortung, Kontur und Begrenztheit seine Gegenständlichkeit wieder erreichen. Als Gegenteil des Lyrischen denkt Staiger daher auch das Epische stofflich, doch mit einer ganz anderen stofflichen Ontologie des Festen, des Widerstands und des Gegenübers ausgestattet. Das Epische erschließt das Seiende somit nicht durch die Stimmung (oder die ‚Erinnerung‘), sondern durch die ‚Vor-Stellung‘:

Sie [die homerischen Formeln] stellen ein Ding, einen Vorgang als so beschaffen, als so verlaufend fest. Sie stellen ihn »vor« – so dürfen wir sagen, um das Subjekt-Objekt-Verhältnis, das Stellen von einem festen Standpunkt aus, terminologisch einzubeziehen. Vorstellung in diesem Sinn ist das Wesen der epischen Poesie (Staiger 1978:68).

Das Epische enthält eine eigene Konstellation der Subjekt-Objekt-Dichotomie: Der epische Mensch gewinnt einen festen Ort, von dem aus er einem festumrissenen Gegenstand gegenübersteht, den er überschauen und feststellen kann. In den *Grundbegriffen* entwickelt Staiger letztlich zwei unterschiedliche Stoffontologien, die sich auf zwei verschiedene Gattungsbeschreibungen beziehen: Der bodenlos-atmosphärische Stoff des Lyrischen und der festgegenüberstehende Stoff des Epischen. Beide Stile erschließen das Seiende in Bezug auf seine jeweilige Ontologie.

4. Die luftige Romantik

4.1. Vorbemerkung

In der Entwicklung eines lyrischen Stimmungsbegriffs gibt es bei Kommerell und Staiger gewissermaßen einen inhärent andauernden

Konflikt zwischen dem Gegenständlichen und dem Atmosphärischen. Dieser hat seinen Ursprung in der fast gemeinsamen Begriffsbildung, die stofflich verortet ist, aber zudem eine musische Dynamik innerhalb des Stoffes enthält, die eine Selbstüberschreitung und ausschwebende Auflösung zur Folge hat. Kommerell und Staiger haben eine lyrische Stoffontologie anhand ihrer jeweiligen Auseinandersetzungen mit der Lyrik oder dem Lyrischen geleistet. Trotzdem gibt es zwischen ihnen keinerlei Austausch oder sonstige Verbindung. Folglich hat Bernhard Böschenstein bedauert, dass „Staiger die bedeutenden Vorläufer seiner Wissenschaft im George-Kreis, Gundolf und Kommerell, immer nur negativ taxiert hat“ (Böschenstein 2007:35).³⁸ Wie erörtert, gibt es aber eine gemeinsame stoffliche Deutung und somit Wiederbelebung der lyrischen Stimmung um 1945. Beide bewerten ihre v.a. klassische und vorromantische bzw. romantische Auswahl in der Weise, dass sie als Repräsentanten verschiedener Stoffverhältnisse erscheint. Brentano nimmt dann für Staiger die gleiche Position ein, wie der Luftschiffer Jean Paul für Kommerell; Goethe erscheint beiderseits immer noch als Gegenpol des Gegenständlichen.

Dass die Auseinandersetzung Staigers mit Brentano in *Die Zeit als Einbildungskraft* zugleich eine Entdeckung des lyrischen Stoffes

³⁸ Die Ablehnung Staigers könnte mit der Jean Paul-Studie Kommerells zusammenhängen. Eine nichtbegeisterte aber doch den Prosastil lobende Rezension von Kommerells Roman *Der Lampenschirm aus den drei Taschentüchern* (1940) endet mit folgendem Kommentar: „Wenn Jean Paul ihn irreführte, dem der Germanist Kommerell ein größeres Buch gewidmet hat, so möchten wir ihm weiterhin lieber die Nachfolge Goethes und Stifters wünschen, denen er in seinem Besten nicht allzu fern zu stehen scheint“ (Staiger 1941). Staiger trifft hier den Konflikt innerhalb des Denkens Kommerells zwischen Jean Pauls krisenhafte Luftigkeit und Goethes stabile Gegenständlichkeit – welcher auch seine eigene Auffassung der Poetik prägt. Mehr als Kommerell, stimmt Staiger aber offensichtlich einem stabilen Weltbezug der Dichtung zu, wobei Jean Paul als ‚irreführend‘ gedeutet wird. Diese restaurative Position bestätigt auch den Aufsatz Staigers über Jean Pauls Roman *Titan* – „Jean Paul: «Titan». Vorstudien zu einer Auslegung“ aus der Aufsatzsammlung *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert* (1943, vgl. Staiger 1961c) – in welchem, wie Böschenstein erläutert, sich einen grundlegenden „Vorbehalt des mangelnden Bezugs zur Endlichkeit“ äußert, „für den immer wieder exemplarisch Goethe herangezogen wird“ (Böschenstein 2007:35). Emil Staiger selbst ist also kein Luftgeist.

ermöglichte sowie eine Platzierung dieses Dichters in der Galerie der Luftgeister, darauf gibt bereits Kommerell einen Hinweis. Der frühe zur Zeit der Jean Paul-Studie erschienene Aufsatz „Das Volkslied und das deutsche Lied“ (1934) behandelt u.a. das Verhältnis zwischen Musik und Gedicht; die Charakterisierung Brentanos dieser Beziehung hat mit der Staigers vielerlei gemein. Wieder ist Goethe der große Vorbild:

Wie sich also die Situationen in das Gegenständliche und in die Einfachheit des Gegenständlichen verwandelt haben, so hat sich die musikalische Weise, die sich vorher als eigenes Wesen um die Worte legte, nun innig in sie hineingeschmiegt, und ist süß in sie hinübergestorben (Kommerell 1967b:18).

Die Integration der Musik in die Dichtung ohne die Welt- oder Gegenstandsbezogenheit zu verlieren, glückt Brentano aber nicht, weil er eine durchweg andere Ichkonzeption ausweist, die nicht als fester Grund für seiner Dichtung wirken kann: „Nicht mehr von dem Goethischen Ich als der großen *Sache*. Brentano hat die Wahl zwischen Sich und Nicht-Sich, und wählt das Letzte! Denn es macht ihm Mühe, Person zu sein“ (Kommerell 1967b:32). Dieses Von-sich-selbst-Flihen ist eine Bewegung, die den Weltbezug auflöst, um stattdessen eine Welt der Klänge zu eröffnen: „[O]hne jede Situation, fast ohne Vorstellung, ein feiner, freischwebender Organismus von Klangbeziehungen“ (Kommerell 1967b:33). Der Dichtung Brentanos wird eine „grundlose Musikalität“ (Kommerell 1967b:32) zugeschrieben, weil sie eben eine Dichtung ist, in der die Sprache mit sich selbst spielt: „Die Wortklänge wollen sich selbst und ziehen einander nach“ (Kommerell 1967b:40). Kommerell folgert daraufhin: „So lassen sich auch Brentanos Gedichte nirgends anhalten, ihr Wasser ballt sich nie, sie haben die fast frevelhafte Trunkenheit der Bewegung an sich, die jedes Leben tötet und so dem Tod entgeht“ (Kommerell 1967b:40). Für Kommerell ist Brentano offensichtlich ein Nachfolger Jean Pauls: Ein von der gegenständlichen Welt exiliertes Ich, das in einer von der Musik trunkenen Sprache lebt, grundlos und schwebend. Diese

Beschreibung stimmt durchaus sowohl mit Staigers Brentano-Analyse als auch seinem Begriff des Lyrischen überein.

Wie schon früher erwähnt, wirkt die Brentano-Analyse auch als Grundlage der Konzeptualisierung des Lyrischen. In den *Grundbegriffen* schreibt Staiger summierend: „Alle Momente des Lyrischen: Musik, Verflüssigung, Ineinander, hat Brentano im Mythos der Loreley zusammengefaßt und der späteren Romantik anvertraut“ (Staiger 1978:53). Demgemäß schreibt Böschenstein bezüglich des Lyrischen:

Die Verabsolutierung des Lyrischen als Grenzwert menschlicher Möglichkeiten, als Fast-Aufhebung der Sprache, als weitgehende Selbstaufgabe, als Identifikation mit atmosphärischen Nuancen kann weiterhin mit dem Modell gestützt werden, das anhand von Brentano entwickelt wurde (Böschenstein 1997:270).

Was Staiger in seinen textnahen Studien von Brentano und später auch Tieck leistet, ist dann weitgehend eine Untersuchung der Romantik als Ursprung einer besonderen Auffassung von Welt, Ich und Sprache, die man am besten atmosphärisch nennen könnte. Konsequenterweise wird die Romantik ein Ursprungsort für eine Modernität der Luft, wie Kommerell sie auch entwirft, die aber mit dem verallgemeinernden Begriff des Lyrischen bzw. der Stimmung identisch ist. Staigers Begriff der Stimmung und die damit zusammenhängende Stoffontologie ist konsequenterweise in der Romantik verortet, nicht aber in ihr begrenzt – wie Staiger in seinem Aufsatz „Lyrik und lyrisch“ (1952) schreibt: „Zunächst einmal sollte man einsehen, daß die Bestimmung des Lyrischen [...] durchaus nicht auf eine Befangenheit in der deutschen Romantik schließen läßt“ (Staiger 1966:78). Der Punkt ist nur – so Staiger – dass wenn man das Lyrische in seiner reinsten Form kennenlernen möchte, dann muss man „romantische Lieder“ lesen, „die viel einseitiger lyrisch sind“ (Staiger 1966:79). Brentano ist immer noch der Dichter, der „einen vollständigeren Begriff von lyrischer Sprache“ (Staiger 1966:79) gibt als z.B. Goethe oder Hölderlin. Demzufolge ist die frühe Brentano-Analyse aus *Der Zeit als Einbildungskraft* eine Auseinandersetzung, die über das begrenzte

romantische Sujet hinausreicht: Hier trifft man am reinsten den lyrischen Stoff, hier erscheint das atmosphärische Ich, hier wird die Sprache zur Musik.

4.2. Clemens Brentanos Schaum der Dinge

In *Die Zeit als Einbildungskraft* analysiert Staiger Brentanos Gedicht „Auf dem Rhein“ und entlehnt die Metapher des Flusses, um genauer die spezifische Zeitkonzeption im Gedicht und dann weiter des Gesamtwerkes zu verstehen. Es ist das Fluss-Bild, hierunter der Wirbel und der Strom, und d.h. das Element des Wassers, das als stoffliche Basis für die Idee einer ‚reißenden Zeit‘ dient – und das so auch der Dichter Brentano charakterisiert. Brentano sitzt wie „der Fischer im Kahne“ und lässt sich treiben. Analog dem Treiben des Flusses ist die reißende Zeit eine „reißende Folge von einzelnen Da“ (Staiger 1976:72), die ihm keinen Halt oder Festigkeit gewährt und so ist er fortwährend „[d]er Hingerissene“ (Staiger 1976:50). Wasser, Zeit und Dichter-Ich werden auf diese Weise zusammengeführt.

Ich möchte aber gegen diese wässrige Auslegung argumentieren und stattdessen hervorheben, dass Staiger die Luft als das stoffliche Element für ein Verständnis Brentanos entwirft. Parallel zum Begriff des Lyrischen haust der Grundkonflikt Brentanos im Konflikt zwischen Gegenständlichem und Atmosphärischem: Er erscheint als ein atmosphärisches Ich – flüchtig und grundlos – versucht aber gerade deswegen sich immer irgendwie (erfolglos) zu verfestigen und zu verankern. Es ist das Paradox dieses Ich, obwohl grund- und bodenlos sucht es immer noch festen Boden – und scheitert dennoch. Es geht mir also darum zweierlei zu zeigen, nämlich dass Staiger grundsätzlich Brentano nicht nur durch die Zeit, sondern durch eine spezifisch elementare Stofflichkeit analysiert und versteht und dass dieser Stoff nicht das Element des Wassers, sondern dem Element der Luft angehört; wie schon erwähnt, hängen diesen beiden – die Zeitdeutung und die Vorliebe für das Bild des Wassers – zutiefst zusammen. Die Konsequenz dieser Meta-Lesart von Staigers

Brentano-Analyse ist, dass er jetzt als ein exemplarischer Leser nicht der Zeit, sondern des Stoffes erscheint.

Bereits am Anfang der Analyse wird der atmosphärische Analyseschlüssel erkennbar. Im Verhältnis zwischen der Verwendung von Vokalen und Konsonanten sieht Staiger bei Brentano eine Spannung zwischen einer „schwebende[n] Sprache“ (Staiger 1976:26) und einer Sprache „des Irdisch-Unbehilflichen“ (Staiger 1976:28), also zwischen Luft und Boden. Was Brentanos Sprache charakterisiert ist das „Wunder des Vokals“ (Staiger 1976:28) und demzufolge eine häufige Verwendung von Assonanzen. Staiger schlussfolgert: „Bei den Assonanzen werden die Konsonanten nicht beachtet; damit klingen die Vokale als die zwischen allen Dingen schwebende ätherleichte Musik noch unberührter und reiner an“ (Staiger 1976:31). Wie bei Kommerell wird Brentanos Sprache grundsätzlich als Musik verstanden, d.h. eine Sprache, die mit sich selbst spielt und nichts bedeutet – „die Sprache schwingt von selber immer wieder ins Gleiche zurück“ (Staiger 1976:33). Es ist Staigers Verdienst, dass er schon in dieser knappen Analyse der lautlichen Mittel die Eigenart Brentanos erkennt: Der Wunsch nach einer leicht-schwebenden bzw. musischen und von Erdschwere gereinigten Sprache.

Eine derart lyrische Sprache ermöglicht dann, dass eine besondere Welt entsteht. Sprachstil und Welt – Poetik und Ontologie – bedingen einander. Staiger beschreibt diese Welt auf erstaunliche Weise:

Überall wird nur der optische Schaum der Dinge abgeschöpft. So wenig sie ausgerichtet sind, so wenig sind sie fest und schwer. Die Sonne schwankt, die Wiesen wiegen sich. Wir befinden uns gleichsam in einem flüchtigeren Aggregatzustand, der überaus leicht zu durchdringen ist, wo keine Widerstände sich bieten und alles weich ineinanderfließt (Staiger 1976:45).

Der ‚Schaum der Dinge‘ dieser Welt wiederholt die sprachliche Betonung vom ‚Wunder des Vokals‘, das „wie farbig schillernde[] Seifenblasen“ (Staiger 1976:28) wirkt – also wird die Verbindung zwischen Sprache und Welt konkret expliziert. Die stoffliche Sensibilität Staigers äußert sich hier genau, indem er einen

besonderen ‚Aggregatzustand‘ des Stoffes mit dieser dichterischen Welt vereint. Es ist eine Welt, die ganz und gar zart und luftig erscheint, in der die Gegenstände keine Festigkeit oder keinen Widerstand mehr leisten, weil sie sich zu fragilen Luftblasen gewandelt haben. Ich habe diese lyrische Relation zu den Gegenständen mit Atmosphärisieren bezeichnet, nun kann sie auch weiter als Prozess der Verschäumung oder des Luftig-Werdens verstanden werden. Demzufolge scheint es mir, dass wenn Staiger den stofflichen Zustand der Welt Brentanos als flüchtig, schaumig, leicht und widerstandslos charakterisiert, dann ist diese nicht als flüssig, sondern eher als gasförmig zu bezeichnen. Parallel zum Begriff des Lyrischen, kann man hinzufügen, dass nicht die ‚Verflüssigung des Festen‘, sondern Verschäumung des Festen und des Flüssigen das Wesen der lyrischen Stimmung ist: Sie kann gewissermaßen sowohl das Feste – wie die Porenatmung des Steins bei Kommerell – als auch das Flüssige in seinem Prozess des Luftblasens einziehen. Der Zustand des Stoffes in der Welt Brentanos zeigt sich als schwebend und luftig – lyrisch. Es gibt dann keinen beständig gegenüberstehenden bzw. epischen Stoff, stattdessen wirkt er sowohl trügerisch als bezaubernd: „Offenbar ist dieser ganzen Sinnenwelt nicht recht zu trauen“ (Staiger 1976:45).

Als Konsequenz einer solch flüchtigen Welt hat sich dann auch die Stellung des Ich verändert, die selbstverständlich nicht von Sicherheit und festem Boden geprägt ist: „[D]ie Identität des Menschen [ist] überhaupt fraglich“ (Staiger 1976:47) geworden, d.h. er wird nicht mehr als feste Mitte verstanden. Das Subjekt wird von Staiger durch den Fischer des Rhein-Gedichts verkörpert, der grundsätzlich von einem Auf-dem-Wasser-Sein bestimmt ist. Der Strom (der reißenden Zeit) reißt ihn hin und in diesem Hingerissen-Sein ist er grundsätzlich immer außer sich selbst, exzentrisch und aufgelöst. Staiger schreibt: „So ist er wahrhaft hingerissen, hingerissen von dem Strom, hingerissen von den Dingen, den Reizen, Farben, Lichtern, Klängen“ (Staiger 1976:50). Als Subjekt ist er völlig offen und wehrlos ausgeliefert – wie in der Stimmung des draußen – und dies besagt: In seinem Außer-sich-selbst-Sein ist er von den sinnlichen Reizen der Welt ganz und gar bestimmt. Diese Reize sind sowohl wässrig (Strom) als auch luftig (Licht und

Klang). Das Verständnis der Subjektivität leihet also von beiden elementaren Stoffbereichen, um das gleiche Charakteristikum zu erläutern: Die Verunsicherung des Ich. Diese Subjektivität kann auch mit der Offenheit Hofmannsthals und seiner dem Atmosphärischen ausgelieferten Existenz verglichen werden sowie ferner mit dem in der Naturlyrik präsentierten Subjekt, wie wir im Krolow-Kapitel sehen werden.

Diese konstitutiven Elemente der Dichtung Brentanos – musische Sprache, schaumig-atmosphärischer Stoffzustand der Welt und unsichere Subjekt-Konstitution – können dann, anhand Staigers daseinsontologischer Grundlage, in einem besonderen In-der-Welt-Sein zusammengefasst werden, das man luftig-atmosphärisch nennen kann. Die musische Poetik Brentanos eröffnet tatsächlich eine besondere atmosphärische Welt, in der alles Seiende „nur ein momentanes Blitzen, Klingen und Flimmern ist“ (Staiger 1976:44). Wie erwähnt, entleiht Staiger explizit das Strom-Bild vom Rhein-Gedicht, um diese ihren allen Grund verlierende Bewegung zu benennen. Er benutzt aber auch ein Bild der Flamme aus dem Fluss-Gedicht „Loreley“ – „Die Flamme, die das Feste verzehrt und im Verzehren leuchtet“ (Staiger 1976:54) – und verbindet es dann mit dem Strombild zu dem Wort „Flammenwirbel“ (Staiger 1976:55). Die Flamme verzehrt das Feste, dies besagt eigentlich, dass eine Verbrennung bzw. Oxydation erfolgt, d.h. letztlich eine Art Luftig-Werden der irdischen Solidität. Das Flammenbild könnte ein Indiz dafür sein, dass dem Lyrischen eine selbstvernichtende Intensität zugeschrieben wird, wodurch seine Stofflichkeit sich allmählich in der Luft auflöst und sich verliert. Nicht eigentlich die Bewegung der Stromwirbel, sondern die Oxydation der Flamme ergibt m.E. ein prägnantes Bild des Lyrischen. Auch weil das Bild den poetologischen Standpunkt Brentanos genau erfasst: „Musik Brentanos ist Flamme“ (Staiger 1976:55). Wie die Assonanzen eröffnet auch die Flamme eine ätherisch-leichte Welt ohne Schwere und festen Boden. Wunder, Schaum, Flamme – alle richten sich auf den Stoff-Stil der Dichtung Brentanos.

Weil die textnahe Gedichtanalyse Staigers sich auf die Bestimmung der Erschließung eines besonderen In-der-Welt-Seins

richtet, das sich in der Dichtung Brentanos entfaltet, verschiebt sich die Analyse auch leicht zu einer Charakteristik des Dichters als Mensch. Literarische Studie und existential-ontologische Untersuchung fließen bei Staiger zusammen. In diesem Wechsel löst er sich aber folgerichtig vom Bildbereiche des Fischers und Flusses aus dem Rhein-Gedicht ab, um ausdrücklich Brentano als atmosphärisches Wesen zu begreifen. Dies bestätigt m.E. die Betonung des Luftigen statt des Wässrigen in der Analytik Staigers. Das Atmosphärische kennzeichnet jetzt das Grundverhalten Brentanos. Bezüglich seiner Rezeption von Literatur und Kunst heißt es repräsentativ: „Es ist ihm in erstaunlichem Maß gelungen, den Schatten zu genießen, ohne an Äste und Stamm zu denken. Er fängt die Stimmung auf, das Atmosphärische, ihren Grund jedoch, was sie trägt, erkennt er nicht“ (Staiger 1976:63). Hier fällt das Schlüsselwort erstmals in der Analyse Staigers auf. Stimmung und Atmosphäre – die zwei Begriffe werden synonym verwendet – sind die Art und Weise, in der Brentano existiert. So wird fast alles „ein etwa über dem Einzelnen schwebendes atmosphärisches Ganzes“ (Staiger 1976:67), das niemals ein stabilisierendes und gegenüberstehendes Festes bildet. Atmosphärisch-Sein heißt „den Boden unter den Füßen [zu verlieren]“, heißt, dass die „Vergangenheit verlorenght“ (Staiger 1976:69), also in Vergessenheit gerät, nur um „ein Jetzt und nichts als Jetzt“ zu sein (Staiger 1976:70). Die Zeitlichkeit des Atmosphärischen ist emphatisch-präsentisch, eine flimmernde Diskontinuität – dies wäre dann eine präzisere Bestimmung der Zeitlichkeit des Lyrischen als in den *Grundbegriffen*. Das bedeutet dann, dass die lyrische Zeit sowohl geschichts- oder vergangenheitslos ist, d.h. einen Verlust der Verankerung des geschichtlichen Bodens zur Folge hat, als auch einen „Verlust der Zukunft“ (Staiger 1976:70) ist. Der Mensch Brentano lebt in dieser präsentischen Zeit und atmosphärischen Stofflichkeit; sie konstituieren beide seine Welt.

Aufgrund der Bodenlosigkeit des atmosphärischen Seins sucht Brentano immer wieder einen Halt, an dem er sich stützen kann; er scheitert dennoch immerfort. Wie für Kommerells Jean Paul ist die Erde definitiv verloren und zum Problem geworden und gerade deswegen ist der Luftgeist davon angetan. Brentano

hat kein Woher, keinen Boden, auf dem er zu stehen vermöchte, keine Vergangenheit. Nun sehnt er sich nach einer Herkunft, nach der Bindung (»religio«) einer Vergangenheit, die ihm gehört. Er möchte sich verankern in dem Grund, dem er einst entstieg und den er längst verloren hat (Staiger 1976:91).

Die Suche nach Halt scheint eine unhaltbare kompensatorische Übung zu sein: Eine momentane Aufhebung der Bodenlosigkeit, die jedoch immer wiederzurückkehrt und demzufolge die Notwendigkeit besteht, noch einmal einen neuen Boden auszuwählen. Nach Staiger sucht Brentano Halt an der christlich-katholischen Weltanschauung, am Mütterlichen und endlich an einer Vertiefung in der Geschichte. Eine tragische Ruhelosigkeit kennzeichnet diese Suche, die „nie die Hoffnung aufgibt, einst die wahrhaft eigene Vergangenheit, die eigene Mutter zu finden und so das Dasein zu verankern“ (Staiger 1976:92). Als Kulmination der Analyse dieses endlosen Wechsels von Atmosphäre und Boden benutzt Staiger eine höchst interessante Wortwahl, die endgültig Brentano als Luftwesen bestimmt:

Überall dringen die Wurzeln – die recht eigentlich *Luftwurzeln* [Hervorhebung MKP] sind – nur wenig unter die Oberfläche, tief genug, um ihn mitten im Duft, in der Atmosphäre atmen zu lassen, niemals aber tief genug, ihm eine bleibende Statt zu sichern (Staiger 1976:92).

Diese von Staiger eminent prägnante Zusammenfassung, die wiederum seine grundsätzlich stoffliche Denkweise bezeugt, versteht Brentano und – möchte ich hinzufügen – auch den lyrischen Stoff schlechthin als Wesen mit Luftwurzeln. Nicht wurzellos oder stofflos, sondern Wurzeln, die eine flüchtige und minimale stoffliche Verankerung leisten, um sich dadurch ins Atmosphärische zu vertiefen. Brentano erscheint hier als Luftgeist, als exilierter Luftschiffer mit Luftwurzeln, der beständig in einer flimmernden und trügerischen Jetzt-Welt ohne Gegenstände oder Erdfundament lebt, der aber ein höchst entwickeltes lyrisches Sensorium fürs Leichte, Flüchtige, Atmosphärische besitzt.

Es kann daher nicht überraschen, dass der klassische Goethe als großer Gegenpol noch einmal erscheint, den ich hier kurz erklärend als Kontraperspektiv einfügen möchte. Parallel zu Kommerells Polarität von Goethe und Jean Paul, besteht bei Staiger ein Gegensatz zwischen Brentanos Luftwurzeln und Goethes Grundfestigkeit. Zentral ist der Begriff der ‚Umsicht‘. Durch Brentanos Mangel an Umsicht kann er die Welt und sich selbst nicht in eine überschaubare Einheit zusammenfassen. Stattdessen erschließt er die Welt und sich selbst atmosphärisch, d.h. als flüchtige, momentane Erscheinungen. Goethe dagegen besitzt Umsicht – „das Zusammenfassen des Vielen zu einem Ganzen“ (Staiger 1976:112) – und dieser Begriff ist der Leitfaden, an dem Staiger seine Goethe-Analyse in *Die Zeit als Einbildungskraft* verfertigt. Interessant ist eben, dass Goethe den Brentanoschen Zustand des Atmosphärisch-Seins zu überwinden vermochte. Weil er das Ganze in einen unvergänglichen und dauernden Typus zusammenfassen kann – Staiger bezieht sich hier v.a. auf Goethes naturwissenschaftliche Schriften und den Begriff der Urpflanze – kann er der ‚reißenden Zeit‘ Brentanos etwas entgegensetzen: „[I]n der Anschauung des Typus kommt die reißende Zeit zum Stehen“ (Staiger 1976:117). Goethes ‚Typus‘ bietet einen Halt, den Brentano immer noch sucht, er leistet ein Fundament oder einen Grund, der die wechselnde Erscheinungen trägt. Goethes Zeit ist dann der „klassische[] Augenblick“ (Staiger 1976:134), in dem der allgemeine Typus besonders-zeitlich erscheint; er ist „Dauer im Wechsel“, wie der Titel des Goethe-Gedichts lautet. Seine Zeit ist also auch präsentisch, aber nicht als radikale Diskontinuität, sondern als eine Zeit „worin Vergangenheit beständig, Künftiges voraus lebendig ist“ (Staiger 1976:134). Die Dichtung des klassischen Goethe ist daher nicht bodenlos-atmosphärisch, weil sie in Dauer und Unvergänglichkeit ruht. Für Staiger ist Goethe ein Dichter der Mitte (vgl. Staiger 1976:145), wie auch Böschenstein bekräftigt (vgl. Böschenstein 1997:275). Dies bekundet auch, dass Goethes Dichtung „zwischen epischer Ruhe und dramatischer Bewegung schwebt“ (Staiger 1974:143), mithin zwischen Dauer und Wechsel. Schließlich eignet Goethe das Epische, das Ruhende: „So scheint sich alles um das Epische wie im Kreise zu bewegen oder sich von

der epischen Ruhe aus in wohlbemessenen Graden der Bewegungen zu vertrauen“ (Staiger 1976:144). Das Lyrische erscheint dann als Grenzphänomen oder Extrem, das die episch-ruhende Mitte gefährdet – oder umgekehrt. Deshalb ist es nicht Goethe, sondern Brentano, der als Modell des Lyrischen inszeniert wird, wie es in den *Grundbegriffen* weiterentwickelt wird.

Das Ergebnis der Brentano-Analyse zeitigt, dass Staiger eine besondere stofflich-atmosphärische Erschließungsweise – die später lyrischer Stil oder lyrische Stimmung benannt wird – entdeckt, die für die Auffassung der Sprache, der Welt und des Ich weitgehende Konsequenzen hat. Obwohl Staiger in *Der Zeit als Einbildungskraft* verallgemeinernde Epochenkategorien wie Romantik vermeidet, so weist die Analyse gleichwohl in diese Richtung: Der lyrisch-atmosphärische Stoff ist ein wichtiges Element der Romantik, er haust in dem „Wesen des Romantischen“ (Staiger 1976:209) schlechthin. So verortet Staiger am Ende seine sonst stoffontologische Analyse in eine literaturgeschichtliche Epoche: Lyrischer Stoff ist romantisch. Brentano bringt demzufolge Staiger auf die Spur der Stoffrelation der Romantik und somit auch auf den Ursprung einer luftigen Moderne. Um diesen breiteren Geltungsbereich zu betrachten, möchte ich die weiteren Auseinandersetzungen Staigers mit der Romantik und v.a. Ludwig Tieck näher untersuchen.

4.3. Ludwig Tiecks Phantome

Staiger hat nicht ausführlich über die Romantik publiziert – im Unterschied zu seinen Studien zur deutschen Klassik sowie der dreibändigen Goethe-Monographie (1952-1959) oder die späte Studie *Friedrich Schiller* (1967) – vielleicht weil sie eine krisenhafte Extremität darstellt und nicht recht mustergültig sei. Staiger nimmt dann eine eher klassisch-restaurative Position der Stabilität ein, welche gegen die zeitgenössische Krise wirkt. Kommerell befindet sich im gleichen Dilemma. Gleichwohl üben die romantischen Autoren eine gewisse Attraktion aus, weil sie reißend und reizvoll, d.h. musisch und stimmungsvoll sind. Die Verlockung der

Romantik besteht für Staiger genau darin, dass die Lyrik hier hautnah, mit Musik identifiziert wird. In dem Aufsatz zu diesem Thema – „Deutsche Romantik in Dichtung und Musik“ – wird das sehr deutlich. Wie erwähnt, lokalisierte Staiger hier ein besonderes Verhältnis zum Gegenständlichen, das in der Lyrik bzw. der Musik herrschte: „[A]ls die Musik sich als gegenstandslose Kunst darstellt und Aufhebung des Gegenstandes ein Ziel der romantischen Sehnsucht ist“ (Staiger 1947:92). Der Kern der Romantik scheint in diesem Konflikt mit der gegenstandsfesten Welt zu bestehen. Diese inhärente Feindlichkeit der Romantik gegen alles Feste wird von Assman wie folgt hervorgerufen:

Die falsche Kristallisation der »Dinge« wollten sie [die Romantiker, MKP] auf die ihnen zugrundeliegenden Prozesse hin auflösen. Gegen die scheinhafte Verfestigung des Dings setzen sie das »Unbedingte« (Schelling), das Wirkliche, die Tätigkeit, das Leben, die Freiheit, mit einem Wort: das Fließende (Assmann 1991:191).

Hinzufügen könnte man hier auch das Musische oder Lyrische. Gerade die Erschließungsweise des Gegenstandes bzw. des Stoffes ändert sich in der Romantik: Stoff hebt sich auf und dehnt sich, fließt oder verflüchtigt sich, wird zum unbeständigen, jedoch reizvoll-glimmernden Schaumstoff. Durch dieses neue Verhältnis zum Stoff und Gegenstand werden neue ästhetische Reize und d.h. atmosphärische Gegenstandsbereiche entdeckt und gewonnen. Diese neue Stoffwelt korreliert aber dann auch mit einer neuen Subjektivität, „ein unendliches Ich“ (Staiger 1947:71). Staiger fährt fort:

Der Kreis des anerkannten Lebens weitet sich ins Unendliche aus, und damit auch der Spiegel des unendlichen Lebens, das einzelne Ich. Doch nur ein Gott vermag in unendlicher Weite gegenwärtig zu sein. Ein endlicher Geist verflüchtigt sich, wenn er mehr als einen bestimmten, angemessenen Raum zu erfüllen begehrt. Er streift vom einen zum anderen hin; kaum hat er ein Hier und ein Jetzt berührt, so geht er bereits zum Ferneren über. Er schöpft nichts aus, er wird oberflächlich – was künstlerisch zwar sehr

reizvoll sein kann, aber doch nicht nachhaltig wirkt –; der überall heimisch zu sein behauptet, hat keine echte Heimat mehr; und der sich im Grenzenlosen tummelt, verliert den Boden unter den Füßen, den Standpunkt, ohne den sich kein Mensch im Ganzen orientieren kann. Mit einem Wort: die Ausdehnung des eigenen Selbst ins Unendliche kommt im Grunde einem Selbstverlust gleich (Staiger 1947:77).

Hier hallt der Gegensatz zwischen Brentano und Goethe aus *Die Zeit als Einbildungskraft* wieder: Das verflüchtigte, bodenlose, präsentische weil ins Unendliche strebende Ich steht dem feststehenden, orientierten, sich auf das Endliche besinnenden Ich gegenüber. Staiger erkennt also, dass die Lust an der Verflüchtigung des Festen eng mit dem Verlust des Ich zusammenhängt. Das Zitat deutet auch darauf hin, dass Staiger diese romantische Lebensweise bzw. Kunst nicht als begehrenswert betrachtet, weil sie nicht ‚nachhaltig‘ sei und keine Dauer hat. Die spätere Beschreibung und knappe Auseinandersetzung mit der Romantik wiederholt und vertieft diese Krise, die sowohl stofflich als ichbezogen ist.

Dass Brentano als Schlüssel der Romantik-Konzeption dient, wird auch in dem Aufsatz „Clemens Brentano „Die Abendwinde wehen““ (1957) evident. Es ist der zweite und letzte Aufsatz zu Brentano, den Staiger verfasst hat und wiederholt grundsätzlich die frühere Lesart. Vielsagend ist die Betonung, die Staiger auf den Vers „Und alles war nur Schaum!“ (zitiert nach Staiger 1957:184) legt, der den „Schaum der Dinge“ in der früheren Analyse wiederholt. Wir befinden uns also erneut in einer atmosphärischen Welt ohne Beständigkeit und festen Grund. Staiger erkennt Brentano als Romantiker genau darin, dass er in seiner Lyrik sich vom Anlass und Leben löst, um ins Musische und Stimmungsvolle, in das Schwebende und Schwerelose des Schaumes, zu geraten: „Die Stimmung scheint sich hin und wieder von ihrem Anlaß abzulösen (Staiger 1957:186). Darin besteht ein allgemeines Merkmal der Romantik: „Die Geringschätzung der „Dinge“, der uns entgegenstehenden „Wirklichkeit“ – es gibt keinen anderen Namen für das, was hier zu benennen ist – äußert sich in der Geschichte der deutschen Romantik auf sehr verschiedene Weise“ (Staiger 1957:186f.). Romantik bedeutet Feindschaft gegen die

Dinge, gegen gebundenes Dasein, um stattdessen eine Sehnsucht nach freischwebend-musischem Leben zu sein, sich in einer dinglosen und widerstandslosen Schaumwelt zu befinden.

Ergebnisreicher ist trotz allem Staigers direkte Auseinandersetzung mit der Romantik in seinem Aufsatz „Ludwig Tieck und der Ursprung der deutschen Romantik“ (1960). Deutlich ist wiederum, dass die Brentano-Analyse im Hintergrund lauert und entscheidend das Tieck- bzw. Romantikverständnis steuert. Tieck personifiziert für Staiger den Ursprung der deutschen Romantik am Ende des 18. Jahrhunderts, weil er grundsätzlich und auf eigene Weise auf die moderne Situation des Erd- und Bodenverlusts reagiert, wie sie auch in der Jean Paul-Studie Kommerells beschrieben wurde. Die Ungebundenheit wird eine „Entfremdung alles äußeren Lebens“, wo „alles Lebendige weggerückt und in bleiche Schatten verwandelt [wird]“ (Staiger 1963:183). Die darauf folgende Ohnmacht gegenüber diesem Weltverlust kulminiert in dem für Staiger sehr wichtigen Zitat aus dem Briefroman *William Lovell* (1794-96): „Alles, was mir entgegenkommt, ist nur ein Phantom meiner innern Einbildung“ (zitiert nach Staiger 1963:182). Oder anders gesagt: Die dingfeste Welt erscheint schattenhaft und substanzlos – ihre Ontologie hat sich ins Unsichere und Scheinhafte verschoben – weil das Ich solipsistisch eingengt ist. Staiger nennt diesen Zustand auch Langeweile, wie sie zudem bei Jean Paul, Søren Kierkegaard und Oscar Wilde auftritt (vgl. Staiger 1963:179f.). Was aber Tieck zu einem Ursprung festlegt, ist nicht nur die Attestierung dieser zunehmenden Verschiebung der Wirklichkeit ins Phantom- und Traumhafte, sondern die Tatsache, dass er letzthin diesen Zustand und die damit zusammenhängende verflüchtigte Welt umarmt und als dichterisches Potential wahrnimmt:

Traumhaft ist die Unverständlichkeit des Geschehens und ist die Erfahrung, daß man nicht einzugreifen vermag, die Ohnmacht des Willens, traumhaft auch die Einflüsterung, daß ich es sei, der die Dinge hervorbringt, daß die Wesen einzig sind, weil wir sie denken. Warum es nicht bewenden lassen bei diesem Traum? Er ist grauenvoll nur, solange wir Wirklichkeit erwarten. Nehmen wir ihn als das, was er ist,

«Phantom meiner inneren Einbildung», so wird das Leben zu einem geisterhaften und wundervollen Spiel (Staiger 1963:185f.).

Welche Auffassung gewinnt die Romantik Tiecks dann? Eine stoffliche Transformation der weltlich-körperlichen Realität zu einer luftigen Phantomwelt, ein Spiel von Schatten, aber auch eine Begrüßung dieser flüchtig-unbeständigen Welt, um sich dadurch vor der Ohnmacht des Verlusts zu retten. Das Ich leidet nicht am Verlust des Bodens, weil es nicht mehr eine beständig-feststehende Welt erwartet und so auch selbst nicht mehr als bodenständig, sondern atmosphärisch ausgefasst wird. Man könnte vielleicht sagen, dass Tieck aus der Not eine Tugend gemacht hat. Hier aber besteht ein eminenter Unterschied zu Brentano: Er umarmte nicht, sondern litt ständig an diesem Boden- bzw. Ichverlust – was Tieck optimistisch entdeckt, wird für Brentano pessimistische Willkür.

Auf Grund dieser Reaktion und d.h. sowohl auf dieser stofflichen als auch ichbezogenen Transformation entsteht dann Tiecks Beitrag zur deutschen Dichtung: „Tieck ist der Erfinder jener romantischen Stimmungskunst, die von Brentano bis zu Heine den Ruhm der deutschen Dichtung bildet“ (Staiger 1963:190). Stimmung – Staiger nennt sie auch „Stimmungsschaum“ (Staiger 1963:204) – wird ein anderes Wort für das phantom- und schaumhafte Stoff- und Ichverhältnis der Romantik. Bezüglich der Erläuterung der Stimmung analysiert Staiger das Kunstmärchen *Der blonde Eckbert* (1797):

Von vornherein wird die Realität ja auch so flüchtig hingetuscht, damit sie bei der ersten leisen Berührung mit der Welt des Traums in eine einzige fluktuierende Stimmung zusammenrinnen kann. Die Dinge sind fern, substanzlos, ungreifbar und eben deshalb von einer unerhörten Intensität. In der einzigartigen Stimmungsdichte besteht der poetische Reiz des Werks (Staiger 1963:190).

Die Intensität der Stimmung vollzieht sich durch eine Verflüchtigung des Dinglichen, wodurch sie alle ihre stoffliche Festigkeit verliert – wie die Flamme Brentanos verzehrt die Stimmung den Stoff, um mit höchster Intensität zu verbrennen und

zu leuchten, um sich in der Luft aufzulösen. Hier schwelt weiterhin der Konflikt zwischen dem Lyrischen und dem Epischen, zwischen Flüchtigkeitsprozess und Dingfeste. Demgemäß ist es v.a. das Lied mit dem wiederholten Wort „Waldeinsamkeit“, das die atmosphärische Stofflichkeit der Stimmung trägt. Das Lied lebt buchstäblich von diesem einen Wort: „Das Wort steht ohne Beziehung da. Es schwirrt wie ein Phantom in der Luft, ein Ton, man weiß nicht woher und wohin“ (Staiger 1963:190). Schaum, Phantom und Luft bezeichnen das Lyrische, wogegen das Epische Dinglichkeit und Bodenständig heißt. Tieck ist ein lyrischer Dichter: „Wer sich leicht zu machen versteht, den nimmt er in seine Bewegung mit. Wer aber feststeht, den zu rühren, hat dieser Dichter keine Gewalt“ (Staiger 1963:191). Deshalb fährt der v.a. durch seine Romane und Erzählungen bekannte Tieck dann so fort, dass er innerhalb des Epischen das Lyrische setzt, etwa wie Luftlöcher: „Er muß die Welt zuerst aufbauen, in der die Stimmung stattfinden kann. Innerhalb seiner Geschichten und Dramen wirken die Lieder wie eine letzte Verflüchtigung eines Dufts in der Luft“ (Staiger 1963:192).

Zwei Konstitutive bedingen den Ursprung aus und bestimmen die frühe Romantik: Dichterisches Entgegenkommen oder zumindest Reaktion auf das phantomhaft bzw. schaumartige Wesen der Welt und des Ich sowie eine Betonung der lyrischen Stimmung als ein Luftig-Werden oder Atmosphärisieren alles Festen und Beständigen. Wie aufgezeigt reimt sich diese Charakteristik auf die beiden Brentano-Analysen. Bei Brentano ist alles Dinghaftes Schaum geworden, bei Tieck Phantome – beide komprimieren eine luftige Romantik. So endet Staigers Aufsatz über Tieck mit einer Charakteristik, welche ebenfalls auch die Beschreibung Brentanos widerspiegelt: „Ludwig Tieck, das schwankende Rohr, das Spiel von jedem Druck der Luft, der keinen Boden und Halt mehr kennt und eben darin eine neue Quelle des Dichterischen entdeckt“ (Staiger 1963:194).

Das Lyrische der *Grundbegriffe* entsteht deutlich erkennbar aus Staigers Konzeption des Romantischen. Tieck und Brentano entdecken sich selbst als atmosphärische Wesen und ihre Dichtung kämpft ständig mit dem für die luftige Moderne konstitutiven

Konflikt zwischen Atmosphärisieren und (Verlust) der Erde und Gegenständlichkeit – „Und alles war nur Schaum!“ enthält exklamatorisch die Willkür solcher Moderne. Staiger sieht diese Moderne auch von Hofmannsthal weitergeführt (vgl. Staiger 1963:186 und 196) und nicht nur auf die Romantik reduziert. Gemeinsam mit Kommerell zeichnet Staiger eine literargeschichtliche Genealogie einer Tradition des atmosphärischen Stoffes bzw. Ich, was auch die Tradition der Luftgeister genannt wurde – von Jean Paul bis zu Nietzsche und Hofmannsthal. Sie leisten dann beide Entwürfe einer lyrischen Stoffontologie, die von Selbstüberschreitung und Atmosphärisieren des Stoffes gekennzeichnet wurde; diese Prozesse waren in ihren jeweiligen Begriffen der Stimmung präsent. In dem nächsten Teil der Arbeit gilt es darum zu untersuchen und zu erklären, wie die Grundkoordinate dieser stofflichen Stimmungstheorie sich in der zeitgenössischen Poetik und Lyrik wiederfinden lässt.

Teil II:
Poetiken des lyrischen Stoffes

**Kapitel III:
Wilhelm Lehmann und der klimatische
Stoff**

1. Eingang

In der von Oskar Loerke und Wilhelm Lehmann ausgehenden Tradition der modernen Naturlyrik herrscht eine besondere Abneigung gegen den Stimmungsbegriff in seiner subjektivistischen und anlasslosen Deutung. Loerke beklagt sich in seiner an der Universität Berlin gehaltenen Rede „Formprobleme der Lyrik“ (1928) – ab 1935 unter dem Titel „Das alte Wagnis des Gedichtes“ gedruckt – darüber, dass „das Übelste an dem Begriff Gedankenlyrik sein Gegenbegriff Stimmungslirik [ist]. Er ist für die Schöpferischen, d.h. Ursprünglichen aller Zeiten unerträglich“ (Loerke 2010:928). Statt einer Identität zwischen Gefühl und Gedanke, haust in der v.a. epigonalen Stimmungslirik „das dumme Gefühl“ (Loerke 2012:929). Es muss eine Ernüchterung stattfinden, welche die Dinge der Welt von den erhitzten Projektionen der Subjektivität wiedergewinnt, sodass z.B. „[d]er Mond kein liederliches Stimmungsrequisit [ist], sondern eine schwebende Welt mit kahlen Gebirgen“ (Loerke 2010:935). Späterhin hat Lehmann auch eine Klage in seinem Aufsatz „Gedicht als Tatsache“ (1956) geäußert, indem er sich gegen eine dichterische „Scheinsprache“ wendet, welche „nichts Diesseitiges bemerkt“, sondern nur „mit dem Gummi der »Stimmung« [geklebt]“ ist (Lehmann 1999:291). Für Lehmann erschöpft sich die Dichtung stattdessen in „Genauigkeit“ und einer „enge[n] Beziehung zu den Phänomenen“ (Lehmann 1999:290). Stimmung als bloße Staffage vermisst die Notwendigkeit des nahen Beobachtens und Beschreibens der phänomenalen Welt. Wie spöttisch diese von Loerke und Lehmann vollzogene Abfertigung des Stimmungsbegriffs auch sein mag, sie zielt auf einen Versuch das Wesen des Gedichts neu zu fassen.

Was sich in diesen Zeugnissen des naturlyrischen Unbehagens der Stimmung ankündigt, sind eine ab den 1920er Jahren stattgefundenen nachexpressionistischen bzw. sachlichen Wende der Lyrik zu Dingen und Natur und ein damit zusammenhängender Verzicht auf die Privilegierung eines souveränen Erlebnissubjekts (vgl. Schäfer 1968:125ff.). Diese Wende, welche die Epoche der moderne Restauration maßgeblich bestimmt, breitet sich demnach bis in die 1940er und 1950er Jahre aus, in denen Lehmann die

naturlyrische Sachlichkeit geradezu zum poetologischen Programm formulierte. Lehmann hat Anfang des 20. Jahrhunderts mit Erzählungen und Romanen auf sich aufmerksam gemacht – kulminierend im Jahr 1923 mit dem Erlangen des Kleist-Preises gemeinsam mit Robert Musil – um sich anschließend ab Mitte der 1920er Jahre graduell der Lyrik zuzuwenden, wobei er zum Hauptvertreter einer „spezifisch modernen säkularisierten Naturlyrik“ (Goodbody 2007:79) wurde. Zudem – und für diese Arbeit noch entscheidender – publizierte er auch ab Anfang der 1940er Jahre eine bedeutende Reihe von Essays und Aufsätzen zum Verfassen eigener Dichtung und Poetik, die in verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen gedruckt wurden und in den Sammlungen *Bewegliche Ordnung. Aufsätze* (1947, erweiterte Fassung 1956) und *Dichtung als Dasein. Poetologische und kritische Schriften* (1956) herausgegeben wurden (vgl. Lehmann 2006). In diesen poetologischen Überlegungen skizziert er förmlich „eine geschlossene Theorie des Naturgedichts“ (Kittstein 2012:216), wodurch das Programm einer sachtreuen Lyrik gefördert wurde. In diese poetologische Texte ist auch eine Anzahl von Kritiken und Polemiken zur zeitgenössischen Lyrik – sowie die jüngere Generation von Naturlyrikern – und zur Lyriktheorie – wie Hugo Friedrichs Verständnis der modernen Lyrik – einzubeziehen, die immer wieder für Lehmann zum Anlass wurden, seinen poetologischen Standpunkt zu markieren, verschärfen und zu festigen (vgl. Lehmann 2009). Poetik und Polemik hängen eng zusammen. Durch seine Essays und Kritiken bilden Lehmann eine selbstständige poetologische Position in der Nachkriegszeit, die ihrer Wurzeln in der sachlichen Wende um 1930 hat.

Lehmans Überlegungen erhalten dann ihre spezifische Relevanz, weil sie eine um und nach 1945 vollzogene Forderung der Stoffgebundenheit der Lyrik enthält, die gleichzeitig ein Verwerfen des verinnerlichten Stimmungsbegriffs vollführt. Durch diese Charakteristika überschreitet seine Poetik den nur naturlyrischen Kontext, weil sie sich offensichtlich mit der in der restaurativen Moderne verbreiteten Konfiguration der Entsubjektivierung und Veräußerlichung verbindet, die stattdessen das lyrische Gedicht stoffontologisch neu zu begründen versucht,

wie bei Kommerell und Staiger. Lehmann kann somit die stoffliche Stimmungstheorie auf einen poetologischen Platz in der Mitte des 20. Jahrhunderts verweisen, sie mit zeitgenössischer Lyrik verbinden – wie im nächsten Kapitel über den luftigen Nachkriegslyriker Karl Krolow nachgewiesen werden soll – und aus dem Verdacht entziehen, dass sie nur in der Romantik und Klassik Geltung hat. Die sachliche Wende um 1930 ist also eine stoffliche Wende, die sich sowohl in der naturlyrischen Poetik als auch in der Lyriktheorie und im Denken des Lyrischen manifestierte.

Was dann aber auf entscheidende Weise die Poetik Lehmanns in den Kontext der lyrischen Stoffontologie aufnimmt, ist, dass im Kern seines Denkens eine besondere Auffassung von Stoff dominiert. Ein kurzer Hinweis kann in einem 1952 geschriebenen Selbstporträt erkannt werden. In Bezug auf sein lyrisches Schaffen erklärt Lehmann, dass er „im lyrischen Teil, [...] mit höchster Anspannung suchte, die Materie zu verhauchen, der Schwere ein geneigtes Lächeln abzugewinnen (Lehmann 2006:121). In einer früheren alternativen Fassung der zentralen Aussage, heißt es: „[A]us der Materie einen Hauch zu machen“ (Lehmann 2006:678). Hier erscheint eine für Lehmann maßgebende Denkfigur: Die belebte bzw. verhauchte Materie als erleichterte Schwere. Es gibt keine eigenständige Erläuterung oder Beurteilung der Bedeutung des Denkens der Materie für die Poetik Lehmanns, obwohl es m.E. einer der wichtigsten Schlüssel zu dem Verständnis seiner Poetik wäre. Axel Goodbody hat – wenn auch eher beiläufig – in seiner Studie *Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik (Novalis – Eichendorff – Lehmann – Eich)* (1984) auf einen sehr früh entstandenen Einfluss von dem aus der ionischen Naturphilosophie stammenden Hylozoismus hingewiesen, deren Hauptannahme einer belebten und beseelten Materie offensichtlich auch in den Äußerungen zur Nachkriegspoetik mitschwingt (vgl. Goodbody 1984:192f.), was auch von der oben zitierte Stelle belegt wird. Goodbody merkt aber auch an, dass der materielle Monismus Lehmanns überhaupt nicht konsequent durchgeführt sei. Richtiger schlägt Lehmann oft in „eine platonisch-dualistische Trennung“ (Goodbody 1984:193) um. In den poetologischen Essays arbeitet Lehmann z.B. mit einem

grundlegend dualistischen den Menschen von der Welt entfremdenden Geschichtsmodell. In seinem Essay „Verlust der Wirklichkeit. Gedanken über die Kunst des Gedichts“ (1952) schreibt er: „Es hat schon einmal den historischen Moment gegeben, da der Mensch am Objekt ermüdete, die Phänomene ihn nicht mehr herrlich deuchten wie am ersten Tage. Also begab er sich, da es schon diese Teilung gab, in das Innere“ (Lehmann 2006:253, vgl. hierzu auch Lehmann 2006:240). In den Essays wird die dualistische Perspektive v.a. zu derartigen zivilisationskritischen Zwecken verwendet, demgegenüber die in der monistischen Perspektive oft als affirmative Aussage über das Vermögen der Dichtung aufscheint. Dieser Inkonsistenz ungeachtet: Der für diese Arbeit produktive Anlass besteht darin, dass Lehmann in der Tat versucht hat, seine Poetik stofflich zu begründen und zu entwickeln.

Was bisher nicht ausreichend untersucht wurde, ist inwiefern die Poetik Lehmanns grundsätzlich von diesem hylozoistischen Modell des Stoffes bestimmt ist. Will heißen: Die Struktur der verhauchten bzw. leicht-gewordenen Stoffschwere kann in der Struktur der Poetik Lehmanns wiedergefunden werden, weil deren Pol der Gebundenheit auch von einem Pol der Verflüchtigung ergänzt wird. Otto Knörrich hat dieses Merkmal als eine Poetik des Gleichgewichts herausgestellt (vgl. Knörrich 1978:171f.), die eine Nuancierung der sonst allüberschattenden Sachlichkeitsforderung beibringt, indem er präzise darlegt, wie das Genaue bei Lehmann immer wieder vom Vagen, das Schwere immer wieder vom Leichten ergänzt werden muss. Die Bewegung des luftig-gemachten und verhauchten Stoffes wird demgemäß in ein Gleichgewicht zwischen sachlicher Stoffgebundenheit und verflüchtigender Leichtigkeit und Vagheit poetologisch übertragen. Erst mit dieser vom lyrischen Stoff her bestimmten Struktur der Poetik, kann sie angemessen als stoffontologisch gegründete Stimmungspoetik gelten: Lehmann sucht nicht nur eine Forderung der Sachlichkeit herzustellen, sondern diese muss immer wieder vag oder leicht gemacht werden, um erst genuin lyrisch zu sein. Wie Lehmann zu dieser Auffassung einer verhauchten Stoffschwere kommt und somit eine verflüchtigende Ergänzung gemäß seiner Sachlichkeit

entwirft, ist nach meiner Beurteilung in der essayistischen Auseinandersetzung ab Mitte der 1930er Jahre mit der frühen schwebenden Romantik v.a. Clemens Brentanos sowie in einer entscheidenden frühen Prägung von Simmels Paradoxie des Flüssigen und Festen bzw. des Leichten und Schweren zu finden. Hier vereinigt Lehmann eine historische Verwandtschaft mit dem Konzeptualisierungsvorgang der Stimmungstheorien Kommerells und Staigers: Die Gebundenheit wird von Impulsen der Romantik sowie der Jahrhundertwende herausgefordert, um dadurch die eigenartige Stofflichkeit der Lyrik zu erfassen.

Die Grundbehauptung dieses Kapitels lautet sodann: Lehmanns Poetik des Gleichgewichts entwirft ein Denken des Stoffes, das eine eigenständige Version des lyrischen Stoffes Kommerells und Staigers entwirft. Kurz: Die naturlyrische Poetik gründet in einer hylozoistisch-klimatischen Stoffontologie. Der Weg zu einer Bestimmung dieses stoffontologischen Denkens Lehmanns geht dann notwendigerweise durch die Konfiguration seiner Stimmungspoetik. In diesem Kapitel wird demzufolge anfänglich unternommen Lehmanns Forderung einer stoffgebundenen Lyrik auszulegen, wie sie einerseits polemisch gegen die modern-entstofflichte Lyrikkonzeption Hugo Friedrichs sowie andererseits gegen weitere zeitgenössische Dichter entfaltet und in eigenen Essays entwickelt wird. Im Anschluss daran kann dieser sachlich-gebundene Pol der Poetik durch den vagen und leichten Pol ergänzt werden, indem seine Poetik der sachlichen Leichtigkeit – eben eine Poetik des Gleichgewichts – dargelegt werden soll. Es wird hier erkennbar, dass Lehmann aufs Äußerste diese poetologische Grundspannung stofflich-monistisch durch Naturphänomene wie eine Pflaume und einen Baum denkt und folglich die dualistische Stoff-Form-Auslegung des Gedichts zu überschreiten versucht: Stoff stilisiert sich selbst, bringt sich selbst hervor. Um den oft vernachlässigten leicht-verflüchtigen Pol der Poetik Lehmanns noch tiefer zu erkennen, sollen die entscheidenden Einflüsse näher erläutert werden: Zunächst durch die Essays zur schwebenden Romantik Brentanos, Arnims und Fouqués sowie durch eine nähere Untersuchung des Essays „Aesthetik der Schwere“ (1901) von Georg Simmel. Das Kapitel

wird mit einem konkludierenden Abschnitt über die lyrische Stoffontologie Lehmanns abgeschlossen: Die Gedichte Lehmanns sind Lufträume, worin alles Stoffliche klimatisch stilisiert wird und in der Weise erscheint, wie etwa Wind oder Hitze.

2. Plädoyer der Stoffgebundenheit

2.1. Kritik der Entstofflichung

Der Romanist Hugo Friedrich bestimmt in seiner höchst einflussreichen Studie *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart* (1956) ein besonderes modernes Verhältnis zum Stoff. Friedrich zeigt, dass die neue verfremdende Sehweise des modernen Dichtens – dessen „normaler“ Wirklichkeitsbezug zerstört wurde – ein erhöhtes Interesse für die eigene „Ausagetechnik“ (Friedrich 1956:113f.) herbeiführt. Durch die Kopplung von Sehweise und Stilmittel besteht aber zudem ein besonderes Verhältnis zum Stoff und den Gegenständen. In Bezug zum modernen bzw. inkongruenten Stil erscheinen die Gegenstände „fast bedeutungslos“, weil „die Dingfülle einer neuen Kombinatorik der Sehweise und der Stilmittel [unterliegt], ist Material für die Verfügungsgewalt des lyrischen Subjekts, – was alles die sachliche Bedeutungsarmut der Dinge bestätigt“ (Friedrich 1956:114). Die Dinge oder der „in sich selbst bedeutungsarme[] Stoff“ (Friedrich 1956:11) sind nur zur Verfügung stehendes Material für die Technik des Dichtens geworden. Friedrich wiederholt hier deutlich die Stoff-Form-Dichotomie, womit die moderne Lyrik offensichtlich intellektuelle Form gegenüber dem bloß passiven Stoff privilegiert, indem Stoff „nur die Funktion [hat], die verwandelnde Phantasie in Gang zu bringen“ (Friedrich 1956:114). Eine souveräne bzw. reine Subjektivität meistert und verzehrt den Stoff, um sich in seiner eigenen Sprache zu verwirklichen und freizusetzen. Mit Heidegger kann man weiterhin feststellen, dass diese von Friedrich skizzenhaft entwickelte Stoffontologie tief in der Funktionalität des Zeug-Seins wurzelt, die eine Armut und Reduktion des Stoffes in der Lyrik zur Folge hat.

Es gelingt Friedrich auf Grund der Beschreibung dieser funktional-reduktiven Stoffontologie eine weitere Auseinandersetzung mit der Stellung des Stoffes in der modernen Lyrik zu entfalten. Die auf der autonom-technischen Subjektivität und d.h. auf stoffreduzierende Form gebildete Lyrik ist folglich von einem tief greifend krisenhaften Verhältnis zum Gegenstand bestimmt. Dieses Stoffverhältnis der modernen Lyrik wird von Friedrich sowohl mit Armut als auch „Geringfügigkeit“ (Friedrich 1956:114) gekennzeichnet. Und dies deutet darauf hin, dass durch das Interesse der lyrischen Sprache an sich selbst, welches von einem souveränen Dichterintellekt aktiv gefördert wird, verlieren die Dinge ihre Gegenständlichkeit, d.h. grundsätzlich ihren erdhaften Grund und ihre Geltung. Friedrich zitiert z.B. den französischen Dichter Pierre Reverdy, der 1948 schrieb: „Der Dichter hat keinen Gegenstand; er verzehrt sich in sich selbst“ (zitiert nach Friedrich 1956:114). Am genauesten beschreibt Friedrich aber das moderne Stoffverhältnis anhand der Dichtung Mallarmés. Nach Friedrich ist Mallarmés Poetik der Reinheit von einer ‚Entdinglichung‘ bestimmt:

nennt Mallarmé ein Ding rein, so meint er seine Wesensreinheit, sein Freisein von störenden Beimischungen. Was Reinheit für seine Lyrik im Ganzen bedeuten kann, erhellt aus einer Briefstelle vom Jahre 1891: «die Dinge aufzehren und verbrauchen im Namen einer zentralen Reinheit». Die Voraussetzung dichterischer Reinheit ist also die Entdinglichung (Friedrich 1956:103)

Moderne Lyrik verfassen heißt einen Prozess der Entdinglichung zu veranstalten. Die von Friedrich entworfene funktional-reduktive Stoffontologie vollzieht sich durch diese Entdinglichung oder Entstofflichung, wodurch gereinigte Stoffe erscheint, wie z.B. „gewichtlose und wenige Dinge“ (Friedrich 1956:114) Mallarmés. Die moderne Lyrik ist von Gegenstandslosigkeit und Stoffarmut bestimmt – ihre Dinge nimmt ab, wird reduziert, verliert sich.³⁹

³⁹ Wie früher beobachtet (vgl. Fußnote 26), besteht in der Tat eine Verwandtschaft zwischen Kommerells Jean Paul-Studie und Hugo Friedrichs moderne Entstofflichung, etwa zwischen der reinen Gebärde Jean Pauls und

Gerade gegen diese für die moderne Lyrik geltende Stoffauffassung bzw. dem Vorrang der Entstofflichung hat Lehmann sich wütend aber auch scharf geäußert, welche seinen poetologischen wie auch stoffontologischen Standpunkt markiert. In seinem Artikel in der *FAZ* vom 15. Dezember 1956 beklagt Lehmann, dass der verallgemeinernde Anspruch Friedrichs nur „einen Strang“ (Lehmann 1999:524) der modernen Lyrik herauszieht, nämlich den der romanischen Dichtung, der sich in einer eher hermetischen und entfremdeten lyrischen Sprache mit Themen „des Dunklen, des Pessimismus, der Weltangst, des Nihilismus“ (Lehmann 1999:524f.) beschäftigt. Anhand dieses Maßstabs fällt die deutsche Lyrik „nur nachahmerisch im Kielwasser des Romanischen“ (Lehmann 1999:525) auf.⁴⁰ Was Friedrich aber nicht erkennt – so Lehmann – ist, „[d]aß es eine moderne eigentümliche deutsche Lyrik aus dem Vermögen unserer Sprache heraus und ohne den Ehrgeiz eines europäischen Esperantos gibt“ (Lehmann 1999:525). Diese Lyrik wäre z.B. die für die deutsche Dichtung eigenartige Entwicklung der modernen Naturlyrik. Stattdessen stellt Friedrich eine strukturelle Normativität der Moderne auf, welche z.B. die Naturlyrik indirekt als konservativ und demzufolge unmodern würdigt.

Dass die Kritik Lehmanns auch eine Selbstpositionierung enthält, darauf weist ein in Kiel gehaltener Vortrag am 28. August 1958 hin. Hier versucht er seinen eigenen Standpunkt mit dem

der ‚poésie pure‘ Mallarmés. Hier ist aber noch einmal zu betonen, dass Kommerells entstofflichte Lesart eine lyrische Potentialität im Stoff – die ‚Nicht-mehr-Dinge‘ – entdeckt, wogegen Friedrichs moderne Lyrik auf ein Verbrauch und Verzehren des bloß zur Verfügung stehenden Stoffes zielt. Beide lokalisieren aber offensichtlich in Jean Paul einen Ursprungsort der modern-luftigen und d.h. mit dem Gegenstandsbezug in Konflikt geratenen Dichtung.

⁴⁰ Lehmann äußert hier eine Kritik, die auch bei Staiger vorgeführt wurde. So berichtet Karl Pestalozzi, dass Staiger in Sommersemester 1957 über Lyrik des 20. Jahrhunderts vorlas und darin sich gegen Friedrich positionierte: „Staiger [...] bemängelte auch Friedrichs einseitige Text-Auswahl, die Vernachlässigung des traditionalistischen deutschen Lyrik-Stranges. Und er erklärte, sich anders als Friedrich um die Etiketten modern-unmodern nicht kümmern zu wollen“ (Pestalozzi 2007:27). Staiger folgend, hat Pestalozzi übrigens auch selbst seine Studie *Die Entstehung des lyrischen Ich* (1970) als eine Auseinandersetzung mit Friedrichs negative Moderne konzipiert (vgl. Pestalozzi 1970:VII).

Friedrichs zu kontrastieren: Es gibt „eine eigentümliche, weniger von Entwirklichung als von Verwirklichung, aus der Neigung zur empfindbaren Welt, vor allem aus unserer eigenen Sprache heraus lebende Verskunst“ (Lehmann 1999:536). Oder überspitzt: „Es gibt kein Gedicht ohne Technik, doch auch keins ohne Betroffenheit“ (Lehmann 1999:538). Die Lyrik ist nicht von der Welt getrennt und verfremdet, sondern sie lässt die Welt auf eine zweite Weise erscheinen: „Wort sind ihm [dem Dichter, MKP] die Welt noch einmal“ (Lehmann 1999:538). Hier lässt sich eine Gemeinsamkeit mit einem Aspekt des Lyrikaufsatzes Kommerells beobachten. Lehmann war wirklich mit Kommerells Schriften bereits bekannt als er ihm 1935 seinen Gedichtband *Antwort des Schweigens* zukommen ließ (vgl. Schäfer 1968:56). Ein Austausch zwischen ihnen bestand aber zu keiner Zeit. 1950 beklagte Lehmann sich über die neuen deutschen Lyriker, die offensichtlich nicht die so genannte „Herrlichkeit im eigenen Hause“ (Lehmann 2009:338) kannten, wie die Naturlyrik und Essays Oskar Loerkes. Aber dann folgt überraschend in Klammern gesetzt: „[A]uch *Max Kommerells* »Einsicht in das Wesen des Gedichts« kennen sie nicht“ (Lehmann 2009:338).⁴¹ Die poetologische Grundposition Lehmanns lässt sich dann übergeordnet erkennen: Kommerell statt Friedrich, Weltbezug anstelle Weltverfremdung, letztlich sachliche Stoffgebundenheit anstatt sachverarmte Entstofflichung.

Es wird hier geradezu deutlich, dass der poetologische Standpunkt Lehmanns sich auch an der zeitgenössischen

⁴¹ Leider gibt es keine umfangreichen zusammenhängenden Erläuterungen Lehmanns zu Kommerell, nur zerstreute Hinweise. So z.B. im Briefwechsel mit Werner Kraft. Lehmann hat wahrscheinlich das Lyrik-Buch Kommerells empfohlen als Kraft am 15. März 1951 schreibt: „Das Buch von Kommerell über das Gedicht würde ich doch gern lesen“ (Kraft und Lehmann 2008a:417). Lehmann leiht ihm das Buch, aber es kommt niemals zu einem größeren und fruchtbaren Austausch über Kommerell. In einem Brief vom 26. Januar 1962 stellt Lehmann jedoch fest: „Ich wiederholte die Lektüre von Kommerells ›Gedanken über Gedichte‹ & lerne mancherlei daraus“ (Kraft und Lehmann 2008b:303). Dass Lehmann aber eine tief greifende Auseinandersetzung mit Kommerell plante, darauf weist eine unvollendete Aufsatzskizze mit dem Titel „Phänomen der Forschung und der Kunst“ hin (vgl. DLA-Marbach, A:Lehmann, Signatur: 68.2500, Fiche-Nr. 012588). Hierin erwähnt Lehmann *Gedanken über Gedichte*, „Vom Wesen des lyrischen Gedichts“ als auch den Kommerell-Aufsatz Holthusens von 1958, den er als „zutreffend“ erachtet.

Lyriktheorie Mitte des Jahrhunderts orientierte und offensichtlich mit dem stoffgebundenen Stimmungsbegriff identifiziert werden kann. In der Stimmungsstruktur Kommerells nimmt die sachliche Poetik Lehmanns demgemäß die gegenstandsbezogene Position ein, die v.a. mit Goethe ausgefüllt wurde. Lehmanns Poetik der Betroffenheit ist zutiefst in der Gegenständlichkeit Goethes verwurzelt.⁴² Kommerell zitiert in seinem Aufsatz „Das Volkslied und das deutsche Lied“ (1934) z.B. eine Replik Goethes aus seinem Gespräch mit J.P. Eckermann am 18. Januar 1825: „Daß aber die wahre Kraft und Wirkung eines Gedichts in der Situation, in den Motiven besteht, daran denkt niemand“ (zitiert nach Kommerell 1967b:15). Hier kommentiert Kommerell und man könnte vermuten, Lehmann würde grundsätzlich zustimmen: „Die moderne Lyrik scheint sich ihm [Goethe, MKP] durch Innerlichkeit selbst aufzulösen. Man kommt auf den Verdacht, daß für Goethe auch die Lyrik zur sachlichen Kunst gehört“ (Kommerell 1967b:15). Weder eine sich ins Innere ziehende und verlierende Dichtung (etwa die Verinnerlichung Jean Pauls) oder eine sich von diesem Inneren distanzierende und in einer technisch-rationalen Subjektivität realisierende Dichtung (etwa die moderne Lyrik Friedrichs) – beide sind für Lehmann Sackgassen, denen durch Sachlichkeit und Genauigkeit entgegengearbeitet werden muss. Seine Poetik der Verwirklichung ist eine parallel zu Kommerell sich entfaltende Explikation der inhärenten Gebundenheit der Lyrik an Wirklichkeit und Stoff.

Lehmanns Kritik an Friedrich nennt dann ein prinzipielles poetologisches Anliegen: Die Kritik einer Lyrikkonzeption, die keinen Anlass in der Wirklichkeit sucht, die der Stoffgebundenheit entweicht. Friedrichs Studie bestätigt dann eine Kritik Lehmanns, die er zuvor noch erklärt hatte. So zitiert Lehmann z.B. die in einem Brief mitgeteilte Charakteristik Werner Krafts über seine dichterische Leistung in dem Essay „Grundsätzliches zur Kunst des

⁴² Der Naturstudie mit Dichtung verbindende Goethe ist für Lehmann natürlich wichtig und taucht immer wieder in den Reflexionen Lehmanns auf. So schreibt er exemplarisch 1946: Goethe „besaß jenen klaren, nicht grüblerischen, nicht fanatischen Götterblick, der sich leidenschaftlich genug in die Dinge einlebt, aber nur so weit, als das Wohltuende und Kräftigende der Dinge reicht“ (Lehmann 2006:235).

Gedichts“ (1954), die genau von der Mallarmés unterschieden wird.⁴³ Krafts Beobachtung lässt den Unterschied zwischen Lehmann und Friedrich klar hervortreten:

Die alchimie du verbe paßt nicht zu *Ihrer* Welt. Sie kommen von den Sachen zur Sprache. Bei der alchimie du verbe kommt man von der Sprache zu den Sachen. Mallarmé ist ein überragender Künstler, und doch habe ich Zweifel, ob seine Sprache die richtige ist und infolgedessen auch die Sachen, die sie hervorbringt (was nicht ausschließt, daß er große Gedichte gemacht hat). [...] In der alchimie du verbe besteht die eigentliche Gefahr darin, daß die Sprache, als könne sie Gold machen, Sprache hervorbringt und gerade nicht, was Ihnen mit Recht als das Höchste gilt, die Sache (zitiert nach Lehmann 2006:285).

Lehmans lyrische Sprache ist von einer wirklichkeitsnahen Sachlichkeit bestimmt, wogegen Friedrichs moderne Lyrik eine Sprache auswählt, die mit sich selbst spielt und somit eine Wirklichkeit schafft, die nur innerhalb der eigenen Sprachwelt bestätigt werden kann – etwa die reine Gebärde Jean Pauls. Wie Lehmann es auch später formuliert: „Von den Dingen zur Sprache, nicht umgekehrt, nicht mallarméisch“ (Lehmann 2006:323f.).

Wie sehr Lehmann sich polemisch gegen jede entwirklichte Dichtung wendet, bezeugt ein 1952 geschriebener Aufsatz über „Die Spätlyrik Henry Benraths“ (1954), worin ein Angriff auf eine Dichtung vollzogen wird, welche der „irdischen Vorhandenheit“ (Lehmann 2009:190) entflieht, um sich völlig auf einer „Absage an den Stoff“ (Lehmann 2009:191) zu gründen. Obwohl der Text ein Beitrag zu einem Gedenkband Benraths war (vgl. Lehmann 2009:454), handelt es im Grunde genommen von einer Kritik an Stefan George, dessen „Werk [...] sich nicht mehr vom Naiven, bloß Vorhandenen nähren [konnte]“ (Lehmann 2009:188).⁴⁴ Die

⁴³ Es handelt sich um einen Brief von Werner Kraft an Wilhelm Lehmann vom 26. Mai 1954 (vgl. Kraft und Lehmann 2008b:32f.).

⁴⁴ In seinen „Notizen zu George und Nietzsche“ formuliert Kommerell eine ähnliche Würdigung: „Das Entscheidende ist die Energie der Aneignung und des Umspannens, nicht die Dinglichkeit und Vielheit des in dieser Welt Vorhandenen“ (Kommerell 1969:242f.). Diese „stoffscheue Seele“ Georges versucht stattdessen „aus sich selbst Wirklichkeit zu stellen“ (Kommerell

finale Würdigung des George-Nachfolgers Benrath (vgl. Lehmann 2009:189) lautet:

Die Realität ist ihm [Benrath, MKP] nur Vorspiel, das Wirksame ist ihm der Auftrag »Schweben über allen Dingen«, Gong ohne Stoff. [...] Was anderer Dichtung den Boden schafft, nämlich daß es die Phänomene gibt, reißt ihm den Boden weg, auf dem er stehen will (Lehmann 2009:192).

Auf Grund dieser Kritik kann Lehmann auch seine eigene Position festmachen: Dichtung wurzelt in den Phänomenen, dem Stoff. Es gilt darum die genaue und konkrete Beobachtung der Dinge als Maßstab der Dichtung zu setzen und diese Forderung bildet ein Hauptthema in seinen poetologischen Essays der 1940er und 1950er Jahre.

2.2. Forderung der Sachlichkeit

Der Dichter ist nach Lehmann geradezu „der Bewahrer des Konkreten“ (Lehmann 2006:257) und das Gedicht hat demzufolge die Aufgabe „Wirklichkeit zu konstituieren“ (Lehmann 2006:253), d.h. „[e]inen Tropfen konzentrierter Wirklichkeit [zu] retten!“ (Lehmann 2006:253). Folgerichtig muss das Gedicht immer wieder seinen Ausgangspunkt in der Wirklichkeit nehmen, um sich nicht ins Innerliche zu verlieren. Wie Lehmann in dem Essay „Entstehung eines Gedichts“ (1943) schreibt:

Ein Gedicht kann Gefahr laufen, zu viel »Poesie« aufzunehmen. Man wird ihm gegen solche Erweichung eine Dosis »Sachlichkeit« verschreiben. Nur dem trägen Gefühl bedeuten »poetisch« und »sachlich« Gegensätze, ist doch ein Gedicht als ein Stenogramm gegen die Formlosigkeit des Inneren das Genaueste des Genauen (Lehmann 2006:225).

1969:243) – dies rückt ihn in die Nähe des Weltverlusts Jean Pauls (vgl. Kommerell 1969:245). Nach Kommerell ist George – wie auch Jean Paul – ein Dichter des Parks, „der behandelte[n] Natur“ (Kommerell 1957:124), nur durch die Transformation eines Inneren erhält sie Bedeutung.

Lyrik ist sachlich, weil es ihre Aufgabe ist „[d]ie dichterische Wahrheit [...] der Wirklichkeit [zu entlocken]“, d.h. „das Geheimste dem Geheimen“ (Lehmann 2006:225f.). Lehmanns Poetik der Sachlichkeit erreicht „dichterische Wirklichkeit“ durch die „Strenge des Begreifens und Benennens“ (Lehmann 2006:225). Je Genauer die dichterische Sprache sich mit sachlicher Beobachtung vollzieht, desto näher wird die Wahrheit erreicht. Diese bei Lehmann äußerst konsequente Forderung der Sachlichkeit und Genauigkeit als Basis der Dichtung hat grundlegend die bei mehreren Lyrikern stattgefundene Auseinandersetzung gesteuert und eine „Lehmann-Schule“ gebildet (vgl. Schäfer 1968:235f.) – eine erst von Elisabeth Langgässer 1947 verwendete Bezeichnung. Karl Krolow, der bereits im Jahr 1936 Lehmanns Gedichte entdeckte (vgl. Krolow 1967:86), bezeugt in seinem Aufsatz „Traum vom Sinn der Erde“ (1951) diese normbildende Genauigkeit:

In den Gedichten Lehmanns wird in der Tat die sinnliche Wahrnehmung mit einer Genauigkeit fixiert, wie man sie bei Begabungen von so hoher Sensibilität selten findet. Aber vor allem diese hohe Seh-Empfindlichkeit, die noch eine sehr zarte pflanzliche Veränderung aufnimmt, dieser Linnésche Blick, wenn man will, sind Wirkungen einer Erschütterung, die sich im Inneren vollzogen hat (Krolow 1967:87).

Das Verfahren Lehmanns ähnelt dann einem fortwährend-zirkulären Prozess des Beobachtens, des Schreibens und des Korrigierens, wie etwa die Praxis der deskriptiven Taxonomie des Naturhistorikers Carl von Linné. Wie Lehmann auch zugesteht: „Das Streben nach Annäherung an das Objekt läßt die Grenze zwischen Künstler und Naturforscher flüssig erscheinen“ (Lehmann 2006:274). Ein Verfahren, das aber immer wieder mit Sinnlichkeit und empfindsamer Wahrnehmung verbunden ist, mit einem konkret betroffenen Ich.

Mit seiner sachlichen Poetik der Verwirklichung, die gegenüber Friedrichs Entwirklichung gesetzt wurde, definiert Lehmann genaugenommen zwei verschiedene Moderne, die Hans

Dieter Schäfer übergeordnet charakterisiert hat: „Lehmann stand einer anderen Moderne nahe, die nicht um die absolute Metapher kreiste, sondern an der Wirklichkeit orientiert Sachen in den Mittelpunkt stellte“ (Schäfer 2009:212). Wir sind früher dieser doppelten Moderne begegnet: Die exilierte Luftschiffer-Moderne Jean Pauls und die sachliche Gegenstands-Moderne Goethes. Diese sachnahe Moderne bzw. Lehmanns „Hinwendung zur Dingbeschreibung“ (Schäfer 1968:125) – wie sie sich in den in der Zeitung *Die Grüne Post* publizierten und später als Buch herausgegebenen Prosatexten des *Bukolischen Tagebuches aus den Jahren 1927-1932* (1948) erstmals entfaltete⁴⁵, nachher in die Gedichte ab 1928/1929 eindrang (vgl. Schäfer 1968:135, Schäfer 1974:371 und Goodbody 2007:82), um sich dann in den poetologischen Essays der Nachkriegszeit durchzusetzen – kann weiterhin noch im nachexpressionistischen Kontext der Neuen Sachlichkeit um 1930 situiert werden: Eine sich gegen den subjektzerrissenen Expressionismus und sich demzufolge nach außen, nach der objektiven und sachlichen Welt kehrenden Richtung, die aber zwei entgegengesetzte Wege in der Epoche der modernen Restauration nahm. Eine großstädtisch-orientierte Dokumentar- und Reportage-Literatur und eine an der Natur orientierte landschaftliche Dichtung (vgl. Schäfer 1968:125 sowie

⁴⁵ Das *Bukolische Tagebuch* Lehmanns ist ein erstaunliches und für die deutsche Literatur ganz eigenartiges Werk. Wie Schäfer pointiert: „Kein anderer Autor hatte damals die Naturbeschreibung extremer entwickelt als Wilhelm Lehmann“ (Schäfer 1974:371). Hier hat tatsächlich die in den 1920er Jahren einsetzende „Restauration der Beschreibungsliteratur [...] einen ihrer Höhepunkte erreicht“ (Schäfer 1974:371). Die Eigenart dieser Texte besteht darin, dass sie die erwünschte nahe detaillierte Beschreibung zur Folge hat, dass der Mensch und seine Verhältnisse graduell völlig wegfallen (vgl. Schäfer 1968:130). Es handelt sich dann um eine anti-anthropozentrische Geste, die auf eine Dezentrierung bzw. Verkleinerung des Menschen gegenüber der Natur zielt: „Der Mensch ist das Maß aller Dinge, dachten die Griechen. Es gibt aber auch übermenschliches als Maß“ (Lehmann 1999:208). Dieses ökozentrische Merkmal könnte auch in den zeitgenössischen Reisetagebüchern Ernst Jüngers gefunden werden, wie z.B. in dem Sizilianischen Tagebuch „Aus der Goldenen Muschel“ (1944) (vgl. Jünger 1982). Aus diesem Grund hat es eine leichte Rezeptionswelle von Lehmanns *Bukolisches Tagebuch* erzeugt, die es als Naturwissen und Poesie vermittelndes „Nature Writing“ (vgl. Goodbody 2008) oder als „Roman einer alltäglichen Natur-Welt“ (Detering 2010:197) deuten.

breiter Schäfer 1974) – wobei Lehmanns Leistung innerhalb der zweiten landschaftsorientierten Sachlichkeit zugeordnet werden kann. Die sich hier entfaltende junge Generation der Naturdichtung – der ältere Lehmann diene eher als ihr „Wegbereiter“ (Goodbody 2007:82) – kam in den drei Jahrgängen der Dresdner Zeitschrift *Die Kolonne* (1929-1932) sowie in einer von Horst Lange geleiteten Sondernummer über landschaftliche Dichtung der Zeitschrift *Der weiße Rabe* (2. Jahrgang, Heft 5/6, Juni/Juli 1933) zu Wort. In diesen Zeitschriften publizierten die richtungsweisenden Repräsentanten der jungen Generation, wobei Peter Huchel und Günter Eich als die Prominentesten zu erwähnen sind.

Ein zentraler Text dieser sich der Natur zuwendenden Neuen Sachlichkeit bildet die auf der Titelseite der ersten Nummer der *Kolonne* (1. Jahrgang, Nr. 1, Dezember 1929) gedruckte und oft zitierte Programmschrift einer der beiden Herausgeber, nämlich Martin Raschke. In dem höchst konzentrierten nur eine Seite umfassenden Text distanziert sich Raschke von einer u.a. ideologisch motivierten Sachlichkeit, „die den Dichter zum Reporter erniedrigte“ (Raschke 1963:10), um stattdessen eine dichterische Sachlichkeit zu loben, die sich mit Wunder, Zauber und Geheimnis zu verbinden vermag:

Wer nur einmal in der Zeitlupe sich entfaltende Blumen sehen durfte, wird hinfort unterlassen, Wunder und Sachlichkeit deutlich gegeneinander abzugrenzen. So kann in Bereich der Dichtung Wille zur Sachlichkeit nur dann Berechtigung erlangen, wenn er nicht von Unvermögen, sondern durch die Furcht bedingt wurde, mit allzuviel Worten das Wunderbare zu verdecken. Denn zum Verzicht auf jegliche Metaphysik führt nun, daß die Ordnung des Sichtbaren Wunder genug erscheint (Raschke 1963:11).

Ein eigener Konzeptualisierungsvorgang der neusachlichen Naturdichtung lässt sich hier erkennen: Sachlichkeit als Betrachtung der ‚Ordnung des Sichtbaren‘ soll dazu dienen Wunder zu vollbringen ohne dadurch eine neue Metaphysik zu errichten, umgekehrt soll das Wunder dazu beitragen, die Sachlichkeit der Dichtung weder in bloßen Naturalismus noch in Ideologie zu

verkehren. Die Gegenstandsbezogenheit mag Grundlage der Dichtung sein, aber ihr Ziel ist eher ein innerhalb dieser Gegenständlichkeit hausendes Wunder sichtbar zu machen. Um diese paradoxe Bestimmung einzukreisen hat Michael Scheffel den Begriff eines magischen Realismus verfolgt (vgl. Scheffel 1969:69ff. und Scheffel 2002), der „die „neusachlichen“ Werte „Prägnanz, Helligkeit, Transparenz, Überschaubarkeit“ auf merkwürdige Weise mit dem „magischen“ Ideal einer synthetisierenden „Schau“ (Scheffel 2002:64) verbindet. Das Gedicht muss dementsprechend einen Sprung vollziehen: Von der konkreten Partikularität des Wirklichen zu einem verzauberten aber immer noch am Wirklichen gebundenen Wunderbaren – etwa den Zauber innerhalb des Stoffes selbst entdecken.

Dass der Vorgang einer an den Dingen gebundenen Verzauberung nicht nur durch das dichterische Wort vollzogen werden kann, darauf könnte Raschkes Hinweis auf die ‚Zeitlupe‘ deuten, die eine durch ein technisches Filmgerät veranstaltete Verlangsamung der Beobachtung der Natur ermöglicht. Gerade diese Verlangsamung oder Manipulation der Wahrnehmung markiert dann eine Verzauberungsstrategie, in der die Blume poetisch erscheint ohne jedoch den Bezug zum Gegenstand zu verlieren. Es liegen von Raschke mehrere solche Aufnahmen technischer und wissenschaftlicher Ergebnisse vor, die dann in das Verzauberungsprogramm aufgenommen werden. Im Artikel „Der kosmische Snob“ (1. Jahrgang, Nr. 9, Dezember 1930) unterhält Raschke sich z.B. mit „Himmelphotographien“ (Raschke 1963:23) und erklärt – mit einem Echo aus dem Programmartikel – demzufolge:

Wer nur einmal in einem Zeitraffer sich entfaltende Blumen sah, wer diese neuen Aufnahmen amerikanischer Warten von Sternnebeln und Welten sah, dem wird es hin fort müßig erscheinen, Wunder und Wirklichkeit von einander abzugrenzen (Raschke 1963:23).⁴⁶

⁴⁶ Dass dieses kosmische Interesse einen Teil einer breiteren u.a. Ernst Jünger, Gerhard Nebel, Horst Lange und Gottfried Benn betreffenden Kritik des Anthropozentrismus bildet – „Was gilt ein Mensch vor Billionen Sonnen?“

Der von Raschke erwünschte ‚magische Realismus‘ kann dann als eine besondere zauberische Stilisierung des Stoffes bzw. der Wirklichkeit verstanden werden. Sie eröffnet eine Welt, in welcher der Stoff zauberisch erschlossen wird, wie am Beispiel einer sich langsam entfaltenden Blume.

Lehmann, der die Gleichsetzung zwischen ‚sachlich‘ und ‚poetisch‘ sucht, lässt dann auch nicht nur eine Poetik der Betroffenheit und Verwirklichung entstehen – diese ist eher als eine stoffliche bzw. gegen Verinnerlichung gerichtete Grundlage zu deuten – sondern vollzieht eine besondere poetische Stilisierung dieser Grundlage. Wir können diese auf Gebundenheit gegründete Poetik als einen Stil der Verwischung oder der Vagheit nennen. Lehmann entwickelt mit anderen Worten ein Vage-Werden des exakt-beobachteten Stoffes, um eine besondere leichten und schwebenden Gleichgewicht zwischen den beiden zu erreichen. Die naturgeschichtliche Genauigkeit, ihre offensichtliche Stoffdichte, muss nach Lehmann vag bzw. schwebend erzeugt werden.

3. Poetik der sachlichen Leichtigkeit

3.1. Wachsschutz der Vagheit

Wenngleich Lehmanns Poetik auch auf Vagheit zielt, könnte das bezüglich der Sachlichkeitsemphase verwundern. Aber wie Otto Knörrich bemerkt, wirkt die immer wieder vorgeführte Emphase der Sachlichkeit und der damit zusammenhängende Entwurf des Dichters als ‚Bewahrer des Konkreten‘ oft eher als „Kampfformel[] im poetologischen Streit“ (Knörrich 1978:172), so etwa in der

(Raschke 1963:24) – darauf hat Gregor Streim in seiner Studie *Das Ende des Anthropozentrismus. Anthropologie und Geschichtskritik der deutschen Literatur zwischen 1930 und 1950* (2008) hingewiesen (vgl. insbesondere Streim 2008:110f.). Lehmann stellt sich auch in diese Reihe von Anti-Anthropozentrikern, wie es z.B. im *Bukolischen Tagebuch* präsent ist. Wie intensiv Raschke sich mit der Naturwissenschaft auseinandersetzte, hat die ergebnisreiche Studie von Andreas Möller erläutert: *Aurorafalter und Spiralnebel. Naturwissenschaft und Publizistik bei Martin Raschke 1929-1932* (2006).

Friedrich-Kontroverse oder der Benrath-Kritik. Dieses vergleichsweise provokante und einseitige Verlangen nach Sachlichkeit hat auch die Naturlyriker der Nachkriegszeit bedrängt. So schreibt Lehmann in einem Brief vom 24. August 1949 an Werner Kraft über Krolows Gedichte: „[E]s fehlt reiner Blick, Macht der Empfindung: ein Möchtegern wird nur ein Kannicht“ (Kraft und Lehmann 2008a:341). Über Günter Eichs berühmtes Gedicht „Inventur“ urteilt er 1950: „Der Verfasser glaubt, bare Konstatierung sei Dichtung: es ergab sich Abschied der Phantasie, kümmerliche Resignation der Reportage, eine Zeitungsnotiz, die wir vergessen, indem wir sie lesen“ (Lehmann 2009:175). Und 1964 widmete Lehmann einen ganzen Artikel der Kritik der Gedichte Peter Huchels, in dem er sein Credo der Sachlichkeit noch einmal wiederholt:

Sind sie in einem hohen Maße Naturdichtung, müssen sie deren Forderung nachkommen: sie müssen *genau* sein, sie müssen die sinnliche Nähe ihres Gegenstandes *treffen*, seine Besonderheit ehren. Genauigkeit begründet ihren Anspruch auf Bedeutung, auf Ruhm. Sie ist ihre Wahrheit, ihre Tiefe (Lehmann 2009:220).

Dass Dichtung „Genauigkeit, präzise[n] Umriss“ (Lehmann 2009:221) fordert, ist aber nur ein Konstitutiv der Poetik Lehmanns. Es ist daher die konsequent durchgeführte Normativität einer sachlichen Naturbeziehung – Lehmann trug, wie gesehen, hauptsächlich selbst dazu bei – welche die andere im stofflichen Sinne lyrische Leistung Lehmanns abdeckt. Der Umriss der Gestalt muss sich – mit Benjamin – entstalten. Dieser Aspekt ist in den Essays nicht derart aggressiv gefordert, wie die Sachlichkeit, was auch unterstreicht, dass die Essays oft polemisch-kritische Motive aufzeigen.

Lehmann hebt aber in einem Aufsatz mit dem Titel „Kritischer Gedichtleser“ (1950) kurz hervor, dass die Genauigkeit immer noch Gefahr laufen kann zu genau zu werden: „[E]in Gedicht kann auch zu Überschärfe entarten, und dann fehlt ihm das Vage, das eben auch zu seinem Wesen gehört“ (Lehmann 2006:392). In seinem Essay „Bemerkungen zur Kunst des

Gedichts“ (1951) wird das Verhältnis zwischen dem exakten Pol und dem Pol der Vagheit seiner Poetik weiter erläutert:

Wenn ich von Exaktheit spreche, weiß ich, daß sie nur einen dem ganzen Gebilde entsprechenden Grad annehmen, ein Eindruck ein bestimmtes Maß nicht überschreiten darf, um das Ganze nicht zu übertölpeln, daß eine Vagheit diese Exaktheit schützen muß wie Wachsschicht die reife Pflaume (Lehmann 2006:249).

Wenn wir dieses Bild der Pflaume ausdeuten, dann lässt sich eine Poetik ableiten: Das Gedicht muss einen festumrissenen und sachgetreuen Körper aufzeigen, aber es wird nur durch eine feine, zarte und matte Oberfläche bzw. Stilisierung offenbar. Nach Lehmann zeigt sich der ansonsten genaue Stoff der Lyrik in der Weise, dass er verschleiert und verwischt, eben nur vage erscheint. Dieser Stil der Vagheit rührt vom Pflaume-Körper des Gedichts selbst her. Das Gedicht steht gewissermaßen Parallel zu einer eigenen Art der Kunstproduktion der Natur: Stoff stilisiert sich selbst, ist immer schon Stil – Staigers ontologische Stilbegriff erfährt hier eine botanische Begründung. Dies besagt demzufolge, dass der vage Stil nicht etwas sei, der von außen dem Stoff zugefügt wird, um irgendeinem Zweck zu dienen – Dichtung ist gemäß Lehmann offensichtlich ein autonomer Bereich, von Ideologie und Gebrauch geschieden.⁴⁷ Der Stoff bringt stattdessen sich selbst als ein besonderer Stil hervor, d.h. Stil ist stofflich gegründet und Stoff stilistisch erschlossen. Diese Selbststilisierung bewirkt weiterhin Schutz und Bewahrung des Stoffes. Wenn Lehmann die Sachlichkeit als einen Garant der Wahrheitsannäherung von Dichtung auslegt, so äußert sich dieser aber durch Vagheit.

⁴⁷ Die gleiche Tendenz einer ideologiefreien und unpolitischen Dichtung war auch für die *Kolonne*-Autoren programmatisch (vgl. hierzu Dolan 1977). Lehmann schreibt 1953: „Sie [die Dichtung, MKP] bietet freilich keine Handhabe zur Ausnutzung eines ihr fremden Sinnes, ob religiöser, moralistischer, didaktischer Art; sie läßt sich nicht zu Gewinn oder Ungewinn irgendeiner »Weltanschauung« verschrotten, da sie eben »nur« Anschauung der Welt ist“ (Lehmann 2006:262). Bezeichnenderweise entfernt man oft die Wachsschicht der Pflaume, wenn man sie verwenden bzw. verzehren will.

Nach der Pflaume-Metapher trägt die Vagheit also dazu bei, weil das Gedicht sich nicht in der begrenzten und zeitlichen Partikularität des Konkreten verliert – dies wäre die ‚Überschärfe‘ einer Pflaume ohne Wachsfilm – sondern sich auch auf ein unbegrenztes Ganze hin eröffnet. Was aber auch heißt, dass das Konkrete erst recht erscheinen kann, indem es sich ins Vage und Unkonkrete verschiebt – diese Kategorien sind übrigens bei Lehmann nicht mit der unglücklichen und oft kritisierten „Ungenauigkeit“ der modernen Lyrik zu verwechseln (vgl. Lehmann 2006:251). So ist das Vage die Kontaktfläche zur äußeren ungenauen und umrisslosen Umwelt, aber gerade deswegen kann es das Genaue der Wirklichkeit einkreisen und neu eröffnen. Die wachsumschlossene Pflaume wird dann zum Bild des ‚magischen Realismus‘ Lehmanns und dessen innewohnender Selbst-Verzauberung des Sachlichen. Schäfer hat diese entscheidende stoffliche Konsequenz der Sachlichkeitsforderung auch sehr gut erkannt:

Je detaillierter die Beschreibung der Naturerscheinungen und –vorgänge, der Landschaftsausschnitte, der einzelnen Tiere und Pflanzen bis hin zum mikroskopisch erfaßten Samengehäuse, desto stärker stellt sich der Eindruck der Entstofflichung und Vergeistigung ein (Schäfer 1974:371).

Der Anspruch der Zauber wächst von der Sachlichkeit selbst aus, indem das Stoffliche mithin verzaubert bzw. vergeistigt erscheint.

Die hier durch eine Metapher angedeutete Poetik einer stofflichen Vagheit kann darüber hinaus anhand des Stimmungsbegriffs Kommerells und Staigers konzeptuelle Prägnanz erreichen: Die paradoxe Konzeptualisierung Lehmanns situiert seine Poetik im Kern lyrischer Stimmung schlechthin, weil sie sich zwischen phänomenologischer Gebundenheit und romantischer Überschreitung bzw. Verflüchtigung entfaltet. Die Forderung der Sachlichkeit durch naturgeschichtliche Genauigkeit vollendet sich in einer Verschiebung ins Vage, d.h. sie stehen nicht einander gegenüber, sondern durch die exakte Detailnähe entsteht lyrische Vagheit, wie das Pflaume-Bild darlegte. Lehmann entwickelt

demzufolge und auf ganz eigene Weise eine stoffgebundene Stimmungspoetik der Vagheit.

Lehmann geht es aber immer noch um die Balance zwischen beiden, keineswegs um ein völliges Abschiednehmen der Betroffenheit, des Körperlichen und Stofflichen. Eher ist der Verlust der Gebundenheit geradezu seine größte Angst, wie zwei Verseile des Gedichts „Etwas“ (1956) bezeugt: „Laß mich noch nicht ganz verschweben, / Dieses Etwas sei mir alles!“ (Lehmann 1982:252). ‚Dieses Etwas‘ ist genau der „Erdenrest“ (Lehmann 1982:252) und er bindet immer wieder Lehmann zu der konkreten Welt. Lehmann ist keine Exilant wie Jean Paul, seine Stimmung erweist sich niemals als Überstimmung. Stattdessen besteht sein „poetologische[s] Grundprinzip“ darin, dass es ein „Prinzip des mittleren Weges, der Synthese und der Vermittlung“ vorstellt (Knörrich 1978:171). Annähernd wie der seiltänzerischen Balanceakt des frühen Hofmannsthals, vollzieht sich Lehmanns Poetik – wie es in dem Essay „Dichtung als Wahrheit“ (1958) heißt – durch ein „Gleichgewicht“ zwischen dem Besonderen und Allgemeinen, Konkreten und Abstrakten, Exakten und Vagen, Schweren und Leichten, „wobei weder das eine noch das andere sich vordrängt“ – dieses Gleichgewicht „ist die höchste Leistung der Dichtung“ (Lehmann 2006:301, vgl. hierzu Lehmann 2006:309 und Knörrich 1978:171). Wie ersichtlich sind die beiden Pole nicht dualistisch geschieden, sondern der eine resultiert von dem anderen – Vagheit ist die Selbststilisierung der exakten Stoffgebundenheit.

3.2. Wurzel und Schwebel

Die erstrebte Balance des Gedichts kann weiterhin mit Zuständen der Leichtigkeit und der Schwebel identifiziert werden. So ist die Vagheit des Stoffes zudem ein Leicht-Werden, wobei das Feste und die Schwere der Gebundenheit in die Schwebel kommen. Die Eigenart dieses Leichtigkeitsbedürfnisses der Poetik Lehmanns wurde von Elisabeth Langgässer Ende der 1930er Jahre und von Krolow Mitte der 1940er Jahre erkannt und rezipiert (vgl. Schäfer 1968:240f. und 258f.). Krolow – der auch die Genauigkeit lobte –

war v.a. von dieser Leichtigkeit fasziniert, wie ein Brief an Schäfer vom 6. Juni 1963 rückblickend belegt: „Mich zog die Leichtigkeit und die Kühle der Lehmannschen Verse an“ (Schäfer 1968:313). Krolow, wie auch Langgässer, erkennt auf entscheidende Weise, dass Lehmanns Dichtung sich grundsätzlich einem besonderen Bereich der schwebenden und atmosphärischen Natur zuwendet, nämlich dem „des Duftes, der Samenwolke, des Vogelflugs und der flirrenden Lichtreflexe“ (Schäfer 1968:158).

Wie das Verhältnis zwischen Leicht und Schwer bei Lehmann näher erläutert werden kann, dazu hat erstmals der Lehmann-Biograph David Scrase in seiner Dissertation *The Dialectic in W. Lehmann's Nature Imagery* (1972) beigetragen. Hier führt er aus, wie sehr die Polarität eine für Lehmanns Lyrik konstitutive Rolle spielt: „There is one all-pervading, major, polar pairing which Lehmann uses to convey the opposites of negative non-relationship and positive union. Put in its general abstract term it is that of „Schwer“ and „Leicht“ (Scrase 1972:119).⁴⁸ Scrase findet die leicht-schwer-Dialektik in mehr als einem Drittel der Gedichte Lehmanns (vgl. Scrase 1972:120) und sie dient vornehmlich dazu „a state of perfect union with, and within, nature“ (Scrase 1972:120) darzustellen. Insbesondere ‚Schweben‘ ist augenscheinlich ein von Lehmann oft verwendetes Wort, welches das Leichte ersetzt (vgl. Scrase 1968:138). Scrase arbeitet grundlegend mit einem dialektischen Schema, worin die These des Schweren und die Antithese des Leichten in einer Synthese aufgehoben werden, in der das Schwere vom Leichten balanciert wird (vgl. z.B. Scrase 1972:122). Dieses dialektische bzw. dualistische Deutungsmodell reicht aber m.E. nicht aus, wie das Pflaume-Bild auch verdeutlichte. Obwohl die Hervorhebung des Leichten und Schweren in den Essays nur zerstreut präsent ist, gewährt eine Explikation der paradoxen Balance anhand eines Baum-Bildes in seinem Essay „Arbeit des Dichters“ (1946) einen hilfreichen Anlass einer Deutung: „Um so tiefer muß das Gedicht graben, seine Wurzeln zu befestigen, damit die Krone höher schweben“ (Lehmann 2006:235f.). Wie die Balance

⁴⁸ Goodbody hat auch aufgezeigt, dass das Motiv des Schwebens bereits in Lehmanns frühem erzählerischem Werk präsent ist (vgl. Goodbody 1984:206f.).

zwischen Fruchtkörper und Wachs Oberfläche, Exaktheit und Vagheit des Pflaume-Bildes, erläutert das Baum-Bild kongruent dazu ein Verhältnis zwischen Wurzeln und Krone, Schwere und Leichtigkeit. Dieses Verhältnis ist nicht dialektisch, sondern eher innerhalb einer gemeinsamen Stofflichkeit eines Baumes zu denken – d.h. die Stoffschwere sucht selbst leicht und schwebend zu werden.

Die Wahl des Baumes als poetologisches Grundbild einer balancierenden Achse zwischen Boden und Luft – das auch in dem Baumwurzel-Gedicht Kommerells präsent war – ruft die annähernd zur gleichen Zeit publizierte Feststellung Gaston Bachelards in Erinnerung, indem er in seiner zweiten Studie zur erdigen Imagination *La Terre et les Réveries du Repos* (1948) schreibt: „L'imagination est un arbre. Elle a les vertus intégrantes de l'arbre. Elle est racine et ramure. Elle vit entre terre et ciel. Elle vit dans la terre et dans le vent“ (Bachelard 1948b:300). Mit dem Baum findet Bachelard ein Bild, welches „«le spectre complet» des imaginations matérielles“ (Bachelard 2009:264) bietet, wie es in der früheren Studie zur luftigen Imagination *L'Air et les songes* (1943) lautet. Der Dichter kann dann seine materielle Imagination nach verschiedenen Aspekten des Baumes entwickeln – vom unterirdischen Wurzeln zum Wind in den Ästen. Das Verhältnis des Dichters zum Baum lässt also seine eigene materielle Signatur erscheinen. So spricht Bachelard z.B. von Nietzsches Tannen aus der Dionysos-Dithyrambe „Zwischen Raubvögeln“ (vgl. Nietzsche 1999b:389) als eine von der Erde und dem Wasser völlig unabhängige selbsttragende Kraft des Vertikalen, sie ist „un vecteur cosmique de l'imagination aérienne“ (Bachelard 2009:191).

Das Baum-Bild Lehmanns kann dann auch als eine stoffliche Auslegung seiner Poetik des schwebenden Gleichgewichts gelten: Im genauen Erdengrund der Sachlichkeit verwurzelt, errichtet das Gedicht seine in die Luft ragende und dadurch erreichte Leichtigkeit. Das Gedicht vollführt eine vertikale Achse, die eine Verbindung zwischen Erde und Himmel setzt, aber gerade in der Weise, dass das poetologische Ziel des Gedichts einen Schwebезustand ergibt, der nur mithilfe der erdgegründeten Wurzeln zu Stande kommt. Das Gedicht ist also völlig von der

Erde abhängig – es hat keine Luftwurzeln wie bei Brentano – aber nur, um sich von ihr zu distanzieren und zu erleichtern. Lehmanns Baum-Bild beschreibt noch einmal, dass die angestrebte Vagheit oder Leichtigkeit immer noch im Erdengrund oder Körperlichkeit der Sachlichkeit ruht, aber nicht sein Ziel darin findet. Umgekehrt ist das Gedicht nicht gelungen, wenn es nicht diese Leichtigkeit erreicht. Ein Gedicht, das nur von Wurzeln und Erde geprägt ist, hat eine Versteinerung zur Folge. Ein Baum ohne eine schwebende Krone verfällt offensichtlich der Starrheit und dem Tod. Lehmann schreibt im Anschluss an das Baum-Bild: „So sieht Perseus der gespiegelten Gorgo ins Auge, um vor ihr selbst nicht zu versteinern“ (Lehmann 2006:236). Wie die Vagheit das Gedicht gegen eine Überschärfe der Genauigkeit schützt, so schützt die Leichtigkeit der Luft gegen eine Versteinerung der Erde.⁴⁹ Das Gedicht sei geglückt, wenn die Wurzel nicht in sich selbst verharrt und erstarrt, sondern zum Grund einer aufsteigenden, sich ausbreitenden und mit der Luft verbindenden Krone des Schwebens und der Leichtigkeit wird. Deswegen sind die Bäume in den Gedichten Lehmanns oft als Blätter präsent, so beispielsweise die „Leichte Blätter“ (Lehmann 1982:109) des Gedichts „Trost der Blätter“ (1940) oder das „als seien Blätter Meer“ (Lehmann 1982:122) des Gedichts „Pappellaub“ (1941). Lehmanns poetologischer Baum wäre dann als eine leichte Blätterkrone zu denken. Wie wir sehen werden, übernimmt Krolow diese vertikale Poetik der leichten Blätter, stilisiert sie aber auf eigene Weise, weil seine Vertikale nicht auf dem Baum gründet, sondern auf dem Bild des Luftleiters.

Wenn Lehmann eine Poetik auf der Grundlage der Leichtigkeit und Schweben baut, dann ruft er auch Impulse früherer

⁴⁹ Vgl. hierzu das Kapitel „La rêverie pétrifiante“ in Bachelards erster Studie der erdigen Imagination *La Terre et les Réveries de la Volonté* (1948), worin er u.a. einen Medusa-Komplex analysiert (vgl. Bachelard 1948a:205ff.). Als Perspektive zu Lehmanns poetologischer Position schreibt auch Italo Calvino über Perseus in seiner Vorlesung über „Lightness“ in *Six Memos for the next millennium* (1985-1986): „To cut off Medusa’s head without being turned to stone, Perseus supports himself on the very lightest of things, the winds and the clouds, and fixes his gaze upon what can be revealed only by indirect vision, an image caught in the mirror. I am immediately tempted to see this myth as an allegory on the poet’s relationship to the world“ (Calvino 1993:4).

Epochen hervor. Hier fallen insbesondere die Romantik und die Jahrhundertwende ins Gewicht. Es soll folglich im nächsten Abschnitt erklärt werden, wie die Suche nach Leichtigkeit zutiefst mit Lehmanns Auseinandersetzung mit der schwebenden Romantik Brentanos, Arnims und Fouqués und der Paradoxie des Schweren und Leichten bei Georg Simmel zusammenhängt. Es lässt sich dann wohl erkennen, dass Lehmanns Auffassung seiner sachlich-betroffenen Stimmungspoetik hier gewissermaßen mit dem Verflüchtigungspol ergänzt wird, welcher den gleichen geschichtlichen Ursprung des Stimmungsbegriffs Kommerells und Staigers aufweist.

4. Verflüchtigende Einflüsse

4.1. Schwebende Romantik: Brentano, Arnim, Fouqué

Goodbody zufolge, war Lehmanns Poetik in den 1930er und 1940er Jahren im Allgemeinen von den Romantikern beeinflusst (vgl. Goodbody 1984:167 sowie 245f.). Insbesondere Jean Paul, Fouqué, Arnim, Brentano, Eichendorff und Novalis scheint Lehmann sich intensiv befasst zu haben; hat er doch einige von ihnen in Essays porträtiert. Für Goodbody geht es aber darum zu zeigen, wie die u.a. von Paracelsus und Jakob Böhme ausgehende und in der Romantik wiederkehrende Natursprachenidee auf Lehmanns Poetik einwirkt (vgl. Goodbody 1984:241ff.). Eine explizite Anknüpfung an die Natursprachenidee, die Lehmann am Anfang des Jahrhunderts interessiert hatte, ist „jedoch keineswegs typisch für Lehmanns Werk“ (Goodbody 1984:243), eher sind es „die romantische Dichtung und Poetik“, welche „als Vermittler des Natursprachengedankens eine wesentlich wichtigere Rolle für Lehmann“ (Goodbody 1984:243f.) gespielt haben. Dementsprechend kommt Goodbody aber zu dem Schluss, dass die transzendenzsuchende Romantik mit Lehmanns diesseitiger „Genauigkeit der Beobachtung“ (Goodbody 1984:247) nicht recht kompatibel sei. Hierbei lässt sich nach meiner Auffassung Goodbody zu stark von der von Lehmann immer wieder

erwähnten Sachlichkeit beeindrucken. Stattdessen versucht Lehmann in der Tat eine Assimilierung der Romantik an seine Poetik der Betroffenheit. Dies geschieht im Namen des Schwebens und der Leichtigkeit, welche die festumrissene Genauigkeit ergänzen und letztlich poetisieren soll. Die Romantik spielt dann eine gewichtige Rolle für Lehmann und zwar in der Weise, dass sie innerhalb der konzeptuellen Konstellation seiner Poetik die Position der stofflichen Verflüchtigung bzw. Überschreitung einnimmt. Oder anders gesagt: Mithilfe der Romantik sucht Lehmann die Auffassung der stofflichen Immanenz neu herauszuarbeiten. Das Ergebnis zeichnet sich in der eigenartigen Stoffontologie Lehmanns ab, wie aufgezeigt werden soll.

Wie die Romantik von Lehmann übergeordnet rezipiert wurde, lässt sich aus einem Passus von 1946 erkennen:

Die Romantik erkannte, daß die Identität nur vom Gegensatz lebt. Totalität war ihre Losung, schwebende Fülle ihr Ziel, nicht mehr Untertan der Schreckensherrschaft des Ideellen, der alle Sinnlichkeit zum Opfer fällt (Lehmann 2006:236).

Immer wieder beinhaltet Romantik einen modernen Zustand der Zerrissenheit zwischen konkreter Anschauung und abstrakter Reflexion, die aber durch die Dichtung in einer ‚schwebenden Fülle‘ aufgelöst werden kann, wodurch die Sinnlichkeit nicht geopfert wird. Lehmann erbt diese „Spaltung in Objekt und Subjekt“ (Lehmann 2006:299) und sie ist in seinen poetologischen Essays vielfältig präsent. In seiner Exegese der Romantiker entdeckt Lehmann dann eine Dichtung der Schweben, die aber auf Grund einer großen Zerrissenheit und Entfremdung entsteht. Es erweckt daher den Anschein, dass genau dieses einander bedingende Verhältnis von Schweben und Spaltung – wie übrigens auch bei Kommerells exiliertem Jean Paul oder Staigers entwurzelter Brentano – eine starke Anziehung für Lehmann darstellt, wenn er in seinem Aufsatz über „Romantische Märchen“ (1960) erklärt:

Das Paradies unmittelbaren Zusammenlebens von Mensch und Natur, wie es den Mythos hervorbringt, war längst verloren: die Romantiker wußten das, sie

waren moderne Menschen; daß ihrer Gebrochenheit noch so viel Schönes heilend geriet, bleibt ein Wunder (Lehmann 2006:532f.).

Nicht naive Rekonstruktion eines einheitlichen Paradieszustandes, sondern die Romantik entdeckt durch ihre Zerrissenheit ein „eigenes Inneres“ (Lehmann 2006:533), ermüdet zudem aber an sich selbst und entflieht „aus ihrer Geistigkeit [...] ins Erdennahe“ (Lehmann 2006:533). Romantik scheint ein Hin und Her zwischen Geist und Erde, Freiheit und Gebundenheit zu sein. Lehmanns poetologische Überlegungen laufen maßgeblich durch dieselben Pole.

Um diese allgemeine Überlegung zu erweitern, folgen nun die konkreten Auseinandersetzungen Lehmanns mit den Romantikern. Hier fallen insbesondere drei zwischen 1936 und 1942 publizierte Essays ins Gewicht, die Brentano, Arnim und Fouqué betreffen und somit frühe Vertreter der Romantik. Auf Grund dieser Essays lässt sich ein Spektrum ausbreiten, worin verschiedene Versionen der romantischen Schweben erschlossen werden. Lehmanns eigene Position lässt sich dann anhand dieses Spektrums näher erklären.

Wenn es überhaupt eine schwebende Dichtung zu entdecken gilt, dann erscheint insbesondere Brentano eine besondere Bedeutung zu spielen, wie Staiger auch erkannte. Bereits in seinem Aufsatz „Clemens Brentano“ (1936) bringt Lehmann folgende Gedanken zum Ausdruck bezüglich zu dessen Märchen:

Märchen heißt Verwandlung; die Materie des Alls gibt und nimmt sich, tauscht sich aus und schwebt. Der Larve der Köcherjungfer gleich macht sich der Dichter aus allem, was der Strom, in dem er siedelt, ihm zutreibt, sein Haus, sein Kleid. Das Schwere: die ernsthaften Institutionen der Menschen, Politisches, Gelehrtes, Lokales, Satirisches, Persönliches, die Tränen, werden leicht und werden herumgetanzt (Lehmann 2006:15).

Die Stofflichkeit der Märchenwelt bzw. der Welt Brentanos wird als eine stete Verwandlung gekennzeichnet, wodurch alles Schwere übergänglich, leicht und schwebend wird. Anderswo heißt es – fast nach Staigersche Manier – dass die Märchen „leicht wie

Seifenblasen“ (Lehmann 2006:17) sind. Diese sich verwandelnde Materie seiner Dichtung spiegelt offensichtlich den Dichter Brentano selbst, der – wie auch bei Staiger – wiederholt als ein von außen bestimmtes getriebenes Wesen gesehen wird. Lehmann akzentuiert durchgehend die Wurzellosigkeit: „Brentano soll sie [die Wurzeln, MKP] nie finden. Er geistert zwischen den Erscheinungen des Lebens hin“ (Lehmann 2006:24). Lehmann hebt auch die Heimatlosigkeit (vgl. Lehmann 2006:36) und Ruhelosigkeit (vgl. Lehmann 2006:40) Brentanos her. Für Lehmann liegt das Ergebnis der Dichtung Brentanos darin, dass, obwohl er „die Bürde des gespaltenen Daseins [trägt]“ (Lehmann 2006:26), besitzt er trotzdem die Fähigkeit momentane Ruhe eines reinen Daseins darzustellen, wodurch „eine neue Wirklichkeit“ (Lehmann 2006:28), d.h. ein von leichten und luftigen Berührungen bestimmtes und völlig offenes In-der-Welt-Sein, entsteht: „»Ich war eine Goldharfe, mit animalischen Saiten bezogen, alles Wetter verstimmte mich, und der Wind spielte mich, und die Sonne spannte mich«“ (zitiert nach Lehmann 2006:29). Der Dichter ist Instrument des Atmosphärischen, wie in Nietzsches Venedig-Gedicht. Demzufolge legt auch Lehmann Gewicht auf der Bedeutung der Musik für Brentano (vgl. Lehmann 2006:26). In dem oben erwähnten Aufsatz über „Romantische Märchen“ zitiert Lehmann dann treffend den Spruch Nietzsches vom Herbst 1881: „Von den deutschen Dichtern hat Clemens Brentano am meisten *Musik* im Leibe“ (Nietzsche 1999c:600, vgl. Lehmann 2006:536). Für Brentano ist kennzeichnend, dass alles bei ihm immer wieder in die Schwebel kommt: „Alles, was Brentano anfaßt, beginnt zu schweben“ (Lehmann 2006:535). Staiger nannte dieses Verhältnis zur Welt lyrisch.

Wenn Brentano die Position einer musischen und wurzellosen Schwebel innerhalb der frühen Romantik einnimmt, dann wird Arnim in Lehmanns Aufsatz „Zum Bilde Ludwig Achim von Arnims“ (1939) als ein mehr mäßiges Wesen dargestellt. Er repräsentiert eher einen Standort einer gebundenen Schwebel und befindet sich damit näher an Lehmanns eigenem Balanceanspruch. Im Unterschied zu Brentano ist Arnim festverwurzelt: „Arnim wird allmählich die Stelle finden, wo er Wurzeln schlägt“ (Lehmann

2006:24), wie es im Brentano-Essay heißt. Jedenfalls inszeniert Lehmann ihn als einen immer wieder zwischen Leben und Zauber arbeitenden Dichter. Es gibt bei Arnim einen starken Wirklichkeitsbezug: „Leben aber ist ihm alles, kleinstes wie größtes Geschehen“ (Lehmann 2006:47). Besagtes ist aber nicht als irgendein krasser Realismus anzusehen, sondern „[b]lühende Empfindung entschwebt der bloßen Anhäufung“ (Lehmann 2006:47), will heißen: Der Wirklichkeitsbezug lässt Arnim Wunder entdecken. Wie Lehmann schreibt: „Gerade weil ihn die Wirklichkeit so bedrängt, entdeckt er in ihrem Herzen das Wunder“ (Lehmann 2006:48). Lehmann scheint Arnim in dieser poetologischen Position zwischen Erdgebundenheit und Verzauberung zu platzieren: „An das irdische Dasein gebunden, ihm verpflichtet, um zur Kunsttat frei zu werden“ (Lehmann 2006:49). Lehmann selbst hat diese am Beispiel des Baums entworfen: Die Wurzeln machen den Zauber der Schweben erst möglich. Arnim sucht aber „durch den Bau dieser Welt eine höhere [...], welche den Sinnen nur in der Phantasie erkenntlich wird“ (Lehmann 2006:50). Dass die irdische Gebundenheit sich nicht selbst genügt, nicht in ihrer Verslossenheit ruhen soll, aber immer wieder auf etwas anderes zielt, d.h. zauberisch bzw. poetisch erschlossen werden soll, darauf stützt sich auch Lehmanns Poetik.

Der letzte des frühen romantischen Trios, dem Lehmann einen Essay widmete, ist Fouqué. In den Aufsatz „Fouqué, Romantischer Don Quixote“ (1942) tritt aber bemerkenswerterweise noch einmal die Sachlichkeitsforderung Lehmanns auf. Der Grund dafür liegt im Verhältnis zwischen Leben und Traum bei Fouqué – der Ritterromane schrieb und nach Lehmann den „gelesenste[n] Autor des deutschen Publikums im ersten Viertel nach der vorletzten Jahrhundertwende [war]“ (Lehmann 2006:51) – das anders als bei Arnim keine Balance findet, eher trifft das Gegenteil zu: „Der Traum Von Ritterherrlichkeit lässt ihn nie wieder los, er umpanzert sein Dasein. Der Traum lebt das Leben für ihn“ (Lehmann 2006:53). Folglich projiziert er sich selbst in die Dichtung hinein, die Wirklichkeit löst sich vollständig ins Innere auf: „Er sieht seinen Traum in alles hinein“ (Lehmann 2006:54). Dieses ‚Traumleben‘ könnte dennoch dichterisch

produktiv werden, wenn Fouqué nicht offensichtlich ins rein Schablonenhafte verfiel (vgl. Lehmann 2006:56). Demzufolge erscheint eine enge bzw. sich stets wiederholende Phantasie: „[D]as Abenteuer der Wirklichkeit, wie sie der unverstellte Blick erlebt, ist gänzlich verschlungen in eine Art enger Phantasie, deren Bildnerie immer wieder mit den gleichen Phantomen wirtschaftet“ (Lehmann 2006:57). Gerade deswegen sehnt sich der sachliche Lehmann nach „klare[r] Anschauung“ oder „einer größeren Erdennähe der Beschriebenen: sie bleibt ein Schleiergewölk“ (Lehmann 2006:57). Deutlich spielt Lehmann hier auf seinen Arnim-Essay an, indem die irdische Gebundenheit als Voraussetzung seiner Kunstbetrachtung galt (vgl. auch Lehmann 2006:58). Fouqué nimmt dann eine Position ein, in der die Schwebelust zum Eingang ins Selbst wird; ein Selbst, das zudem eng, schablonenhaft und unfruchtbar sei – woraus auch Lehmann in „Romantische Märchen“ hindeutet, so war Fouqué „[d]er wenigst Zerklüftete“ (Lehmann 2006:533).

Es lassen sich dann drei Positionen innerhalb des romantischen Schwebelust-Spektrums Lehmanns anführen: Brentanos musisch-wurzellose, Arnims irdisch-gebundene und Fouqués eng-innerliche. Hierbei ist als bemerkenswert zu beobachten, dass der Mangel an irdischen Wurzeln sowohl bei Brentano als auch bei Fouqué in zwei verschiedene Richtungen weist: Der eine bildet auf Grund seiner Modernität eine leichte musische Welt, der andere erzeugt auf Grund eines Mangels an Modernität eine phantastische, aber kulissenhafte Welt. Mit Benjamin könnte man sagen, dass Brentanos musische Phantasie die Welt selbst entstaltet, wogegen Fouqués enge Phantasie die Gegenstände phantastisch zerstört (vgl. Benjamin 1991b:115). Brentanos Schwebelust-Dichtung zerfällt nämlich nicht ins rein Innerliche, weil es zudem stofflich gedacht ist als ein in der Materie selbst hausendes Potential der Verwandlung – gerade hier kann die Poetik Lehmanns anknüpfen, wie auch Schäfer anmerkt, obwohl er sie nur auf das Individuum, nicht auf die Materie bezieht (vgl. Schäfer 1968:161). Stoff der Dichtung verwandelt sich, wird schwebend und leicht – deutet auf eine besondere Stoffauffassung hin, die bald erläutert wird. Bei Arnim findet er auch einen Wirklichkeitsbezug, der entschwebt ohne den Bezug zu verlieren. Er rückt somit in die Nähe des poetologischen

Baumes Lehmanns. Fouqué dient als abschreckendes Beispiel für Schweben ohne irgendeine Gebundenheit, daher besteht immer wieder das Risiko, dass die Dichtung im Leeren zu enden droht. Dagegen demonstrieren Brentano und Arnim eher, wie der Stoff oder die Gebundenheit in der Dichtung zur geglückten Schweben gelangen kann und darin sein poetisches Ziel erreicht. Lehmann erkennt in dieser schwebenden Romantik, wie seine Sachlichkeit in der Dichtung erschlossen werden muss.

4.2. Simmels Paradoxie des Schweren und Leichten

Die Beschäftigung mit der Romantik eröffnet außerdem, dass auch Lehmann einen Teil der Verflüssigungs- und Leichtigkeitkultur verkörpert, wie sie anhand von Assmann und Simmel dargelegt wurde und sich im Begriff des Lyrischen bei Staiger widerspiegelte. Das um 1900 neu erwachte Interesse am Flüssigen, Leichten und Unfesten hat tatsächlich einen direkten Einfluss auf Lehmann ausgeübt.⁵⁰ Neben der Romantik, spielt die Zeit um 1900 eine entscheidende Rolle für Lehmanns Poetik einer gebundenen Leichtigkeit. Im Winter- und Sommersemester 1901-02 hat er zwei Vorlesungen von Simmel an der Berliner Universität gehört, die ihn stark beeindruckten (vgl. Scrase 2011:47). Nach Mitteilung von Scrase erhält hier insbesondere ein Thema große Bedeutung für Lehmann: „Es war das Begriffspaar *leicht-schwer* und die Rolle dieser Polarität für die künstlerische Form“ (Scrase 2011:47). Simmels

⁵⁰ Besonders zu erwähnen wäre hier auch Hofmannsthal, dessen frühes Gedicht „Reiselied“ (1898) Lehmann faszinierte – er erinnert sich: „Der lyrische Fluß dieser Verse war für mich berauschend“ (zitiert nach Schäfer 1968:3). Neben der Luftgeist-Deutung Kommerells, hat Caroline Torra-Mattenklott in ihrem Aufsatz „Wasserspiel und Federball. Hugo von Hofmannsthals Poetik des Leichten“ (2006) auch auf die Bedeutung des Leichten für Hofmannsthal hingewiesen. Sie zeigt anhand von drei lyrischen Dramen Hofmannsthals, wie die „Materie des Lebens [...] durch eine gleichsam abstrakte Stofflichkeit ersetzt [wird]“, wie „die Stoffe Wasser und Luft“, welche zudem der „geforderten Leichtigkeit und Vagheit der Dichtung entsprechen“ (Torra-Mattenklott 2006:206). Auf der Suche nach dem Vagen und Leichten findet sich Lehmanns Poetik offenbar bei Hofmannsthal adäquat wiedergespiegelt.

Überlegungen wurden in einem Zeitungsbeitrag im *Berliner Tageblatt* vom 10. Juni 1901 veröffentlicht (vgl. Scrase 2011:47). Lehmann vermerkt hierzu in seinem Tagebuch am 9. Januar 1902: „Georg Simmel hat eine ›Aesthetik der Schwere‹ geschrieben. Ich *muß* sie lesen“ (zitiert nach Scrase 2011:47). Ob Lehmann Simmels Essay gelesen hat ist allerdings „ungewiß“ (Scrase 2011:47). Simmels Essay bildet einen zentralen Resonanzboden für Lehmanns lyrisches Ideal eines Gleichgewichts zwischen Sachlichem und Vagem, weil hier deutlich das in den poetologischen Bildern präsenste Paradox enthalten ist.

Simmels Analyse der zwei Städte Venedig und Florenz verweisen auf dem Gegensatz des Leichten und Schweren, des Fließens und Bodenhaften. Die „Aesthetik der Schwere“ behandelt v.a. die Plastik, die Simmel immer wieder als Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung mit dem Problem der Verflüssigung des Festen anwendet (vgl. Assmann 1991:184).⁵¹ Simmel denkt in seiner Analyse grundsätzlich dualistisch (vgl. Assmann 1991:182). Der Dualismus des Schwere-Essays ist der zwischen dem Widerstand der Materie und der Freiheit der Seele, zwischen Stoff und Form. Simmel diagnostiziert: Weil der Stoff immer noch als „bloße Last“ (Simmel 1995:43) empfunden wird, erreicht die Seele erst ihre „ganze Freiheit“ (Simmel 1995:43) durch die „gänzliche[] Beseitigung“ des Stoffes (Simmel 1995:43). Dieser Schluss trägt zu einer Vergessenheit bei – welche die Hauptsorge Simmels ist – „daß wir ohne [...] Härte und ihren Widerstand gar kein Material haben

⁵¹ Zum Thema der Schwere um 1900, vgl. Leo Poppers Aufsatz „Die Bildhauerei, Rodin und Maillol“ (Ende 1910/Anfang 1911 geschrieben). Hierin legt Popper ein Gesetz der Schwere vor – „Die Schwere allein bestimmt alles“ (Popper 1987:64) – dem das Leben und die Kunst gehorchen müssen. Dasselbe ist in dem früheren Schwere-Essay Simmels zu lokalisieren. Aber aufgrund dieses Gesetzes wird eine Kritik an Rodin geäußert, die dann gegen den von Simmel unternommenen Lob seiner Beweglichkeit und Verflüssigung gerichtet ist: Rodin schafft „Werke »gegen den Stein«“ (Popper 1987:69), weil seine Seele „das Material »entmaterialisiert«“ (Popper 1987:67). Stattdessen hebt Popper Aristide Maillol hervor: „Er ist durchaus von der Erde und ihrer Kräfte voll. [...] Er hat die Schwere verstanden“ (Popper 1987:70). Simmel und Popper verdeutlichen, wie der Bezug zur Schwere des Materials als Konzeptualisierungs- sowie Beurteilungsrahmen der Kunst wirkt. Vgl. weiter zum Thema Joseph Hanimanns Studie *Vom Schweren. Ein gebeimes Thema der Moderne* (1999).

würden, an dem unser inneres Leben sich zu vollziehen, sich auszuprägen vermöchte“ (Simmel 1995:43). Die Kritik Simmels richtet sich also auf eine – so scheint es – idealistische Stoffvernichtung zugunsten der immateriellen Seele, die dann vergisst, dass erst der Stoff überhaupt ihre Erscheinung ermöglicht. Simmel schreibt: „[W]ährend es scheint, als verhinderten die materiellen Widerstände, daß sich die innere Bewegung restlos darstelle, bedingt in Wirklichkeit dieser Widerstand gerade jegliche Offenbarung der Seele“ (Simmel 1995:44).

Simmel korrigiert demzufolge das Missverständnis des Subjekts bzw. der menschlichen Tätigkeit wie das Hervorbringen von Kunst, worin Stoff als Verhinderung, nicht als Möglichkeitsbedingung gesehen wird, um stattdessen eine notwendige Stoffgebundenheit hervorzuheben. Dementsprechend geht es Simmel darum, dass die Leichtigkeit der Seele und der Kunst immer wieder mit der Schwere in Verbindung treten muss, um sich zu zeigen. Dieser Prozess ist offensichtlich für Simmel fortwährend immer als Kampf konzipiert: Die beiden Kräfte stehen in einem „Antagonismus“ (Simmel 1995:43), sie treffen einander ständig auf dem „Kampfplatz“ (Simmel 1995:43) und die menschliche Geschichte insgesamt erscheint als „die ästhetische Form des großen Kampfes zwischen der menschlichen Seele und den Mächten der bloßen Natur“ (Simmel 1995:48).

Simmel folgert, dass die Kunst somit die Schwere des Stoffes überwinden will und genau dieser Prozess der Überwindung bzw. der Erscheinung der Seele ist es, welcher die Kunst als Kampfplatz zwischen Leichtigkeit und Schwere bereitet. Dieser Kampf gilt dann den „verschiedenen Stilen der Kunst“ (Simmel 1995:44), d.h. jeder Stil drückt ein Verhältnis zum Stoff aus. Er stellt z.B. einen Unterschied zwischen griechischer und barocker Plastik her, indem „der Grieche es mit der Ueberwindung der Schwere lange nicht so leicht nimmt wie der Barockkünstler“ (Simmel 1995:44). Für den Barockkünstler ist der Stoff aber widerstandslos wie die Luft:

[Der Barockkünstler, MKP] spielt mit den physikalischen Bedingungen des Stoffes, als wäre dieser dem inneren Anstoß absolut nachgiebig, wie die

Luft, die man da und dort hin blasen kann, ohne ihren Widerstand zu merken (Simmel 1995:891).

Die Vermutung liegt nahe, dass die Luftgeister sich hier gut entfalten könnten – der wird Stoff zur Luft. Aber für Simmel vernachlässigt der nur der Leichte darstellende Barock dann das Prinzip des notwendigen „Widerstand[s] der Materie“ (Simmel 1995:44) und paradoxerweise erscheint die Plastik des Barocks „nicht so geistig und von innen heraus beseelt wie die klassische“ (Simmel 1995:44). Der Streit zwischen der Schwere und dem Leichte muss „sich gegenseitig fördern oder hemmen“ (Simmel 1995:45) und die geglückte Kunst kann diese Gegenseitigkeit darstellen. Michelangelo hat dieses „Gleichgewicht“ erreicht: Der „Kampf ist hier auf dem Punkt zum Stehen gekommen, wo beide Richtungen ihr Aeüßerstes entfalten“ (Simmel 1995:45).

Es entsteht der Eindruck, dass es für Simmel die ständige Vermittlung der produktiven bzw. kriegerischen Dualität des Schweren und Leichten ist, die als zentral, ja konstitutiv für alle menschliche Tätigkeit und so auch für die Kunst erscheint. Assmann hat für diesen für Simmels Kulturanalysen oft verwendeten dualistischen Schluss der Vermittlung als „Paradoxie“ (Assmann 1991:182) bezeichnet: „Mit *Paradoxie* der Kultur beschreibt Simmel die Notwendigkeit, daß das (fließende) Leben durch die (festen) Produkte hindurchgeführt werden muß“ (Assmann 1991:182). Lehmanns Poetik kann innerhalb dieser Paradoxie verstanden werden, wie z.B. das Baum-Bild aufwies: Schwere ist der notwendige Partner der Leichtigkeit. Oder: Die Leichtigkeit der Krone drückt sich auch durch ein Verhältnis zur Schwere der Wurzeln aus, das für seine Dichtung konstitutiv ist. Obwohl die Suche nach einem paradoxen Gleichgewicht sich offensichtlich in der Analyse Simmels wiederfindet, so stimmt Lehmanns Poetik dennoch nicht völlig mit ihm überein.

Im Schwere-Essay befindet sich Simmel in einer schwierigen stoffontologischen Position. Einerseits spricht er immer noch von der Überwindung einer äußeren materiellen Schwere durch die Beweglichkeit einer inneren Seele. Seine Stoffontologie ist funktionell konzipiert und deswegen dient die tote Materie nur

dazu, dass das Ich sich selbst darstellen kann: „[D]er nothwendige Stoff [...], dem allein sich die Seele anschaulich einschreiben kann“ (Simmel 1995:44). Einer immateriellen Seele steht eine materielle Welt gegenüber. Andererseits aber privilegiert dieses daraus abgeleitete Erscheinungsprinzip den Stoff selbst und er wird ihm eine selbstständige Kraft der Schwere und der Lasten zugetraut, mit der die Seele kämpfen muss, um sich zu zeigen. Idealismus wird von einem Physikalismus ergänzt, aber nicht ersetzt – beide widerstreiten.⁵² So erzeugt Simmel eine Aufwertung des konkreten Materials – damit das Wertvolle seines Schwere-Essays – um demnach zu urteilen, dass verschiedene Stofflichkeiten wie Marmor, Porzellan und Bronze fähig sind Widerstand zu leisten (vgl. Simmel 1995:47). Offensichtlich kann z.B. Porzellan wegen seiner „Leichtigkeit des Materials“ (Simmel 1995:47) nur geringen Widerstand der Bewegtheit der Seele entgegensetzen, wobei ohnehin Porzellanfigur oft „den Eindruck des Barocken“ (Simmel 1995:47) macht. Wie hier deutlich wird, spielt Simmels Hinwendung zum konkreten Stoff sich auf dem Hintergrund einer funktionell-dualistischen Stoffontologie ab.

Wie das Pflaume- und Baum-Bild andeuten, denkt Lehmann nicht dualistisch, sondern monistisch: Aus der Schwere wächst das Leichte, die Stofflichkeit enthält ihre eignen Verwischung und Vagheit, Lebendigkeit und Beweglichkeit. Das erwünschte Gleichgewicht entsteht dementsprechend innerhalb eines nur stofflichen Bereichs, nicht erst durch die Tätigkeit einer außenstehenden Seele. Bei Simmel ist der Stoff v.a. von Schwere, Widerstand und Härte herrührend gedacht, welche die Tätigkeit der

⁵² Mit der Metapher des Kampfes als Grundlage eines Verständnisses der Kunst wird auch Heidegger in Erinnerung gerufen. Wie erläutert, hat er das Kunstwerk als Streit zwischen Welt und Erde bzw. einer leichten Gegenstandslosigkeit und einer verschlossenen Erdschwere bezeichnet. Sowohl Heidegger als Simmel versuchen die sonst als immateriell und geistig empfundene Kunst einer idealistischen Ästhetik zurück auf den Grund ihrer Materialität zu stellen, indem sie die Kunst als einen niemals auflösbaren Kampf zwischen Natur und Geschichte sehen. Anders als Simmel entwirft Heidegger aber dadurch die Materie als ontologisches Grenzgebiet – als Erde – die sich durch eine ihr innewohnende Verschlossenheit dem Zugriff der Menschen entzieht. Simmel vertritt hier eine doppeldeutige stoffontologische Position, weil er Begriffe wie Seele weiterhin verwendet.

Seele überwinden sollen, sodass Leichtigkeit entsteht – der Luft-Stoff des Barock wäre hier ein Extremfall. Bei Lehmann erscheint die Stoffschwere selbst als leicht, will gewissermaßen selbst im Leichten und Vagen aufgehen. So steht die Dichtung Lehmanns nicht ständig im Streit mit dem Stoff, sondern seine Poetik richtet sich geradewegs auf einen „Jubel der Materie“ (Lehmann 2006:261). Es deutet also darauf hin – wie bereits in der Auseinandersetzung mit der schwebenden Romantik und v.a. Brentanos verwandelnder Materie deutlich wurde – dass Lehmann mit einer eigenen Stoffauffassung arbeitet und dies soll jetzt erörtert werden.

5. Klimatische Stoffontologie

Wenn Lehmann das Vage, Schwebende und Leichte seiner Poetik und Dichtung stofflich konzipiert, dann deutet das auf eine besondere Stoffontologie hin, die den Stoff nicht nur als vorhandene Sache oder tote Materie auffasst. Wie das Pflaume-Bild schon zeigte, wird der Stoff bei Lehmann nicht in der metaphysischen Subjekt-Objekt-Tradition als inerte bzw. zu bemeisternde Materie verstanden; es findet keine Privilegierung der Form (eidos) gegenüber dem Stoff (hyle) statt. Lehmann war als junger Student von der ionischen Naturphilosophie des Hylozoismus beeinflusst, der „an die Existenz eines Urstoffs oder eines Prinzips glaubte, das die Gestalten der Dinge aus sich heraustrieb“ (Goodbody 1984:192). Die Materie wird als „belebt und beseelt“ (Goodbody 1984:192) verstanden. Dem hylozoistischen Stoff wird demzufolge ein inhärentes Selbsthervorbringen zugetraut, das auf einen materialistischen Monismus hindeutet, der u.a. von F.W.J. Schelling ausging, dessen *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797) Lehmann sich schon früh zu eigen machte (vgl. Goodbody 1984:193f.).

Der Hylozoismus ruft dann außerdem die Romantik-Rezeption in Erinnerung. Goodbody hat hervorgehoben, dass es eine Kontinuität zwischen dem Hylozoismus und der romantischen Naturphilosophie gibt, z.B. bei Schelling (vgl. Goodbody 1984:192). So kann auch die stoffliche Auffassung der Schweben Brentanos –

„die Materie des Alls gibt und nimmt sich, tauscht sich aus und schwebt“ (Lehmann 2006:15) – in diese Tradition eingestuft werden. Durch den Einfluss des Hylozoismus sowie der Romantik wurde eine sich selbst bewegende, überschreitende und in der Weise hervorbringende Stoffauffassung entdeckt; damit lässt sich m.E. die geschichtliche und philosophische Grundlage einer nach Vagheit, Verwischung, Leichtigkeit und Schweben strebenden Stofflichkeit finden, welche die Poetik Lehmanns bestimmt. Anders gesagt: Stoffontologie etabliert Poetik.

Die frühe Auseinandersetzung mit dem Hylozoismus und d.h. mit der Annahme eines belebten Urstoffs ist auch für die Nachkriegspoetik von Bedeutung, wie schon in der Einleitung betont wurde (vgl. Lehmann 2006:121). 1952 weist Lehmann explizit darauf hin: „Dem Dichter sind die Dinge nicht Stoff, abgesondert vom Geist. Materie ist ihm ein inspiriertes Phänomen“ (Lehmann 2006:406). Dennoch ist der hylozoistische Stoff in den poetologischen Essays der Nachkriegszeit nur zerstreut präsent, nimmt aber oft eine zentrale Stellung in der Argumentation ein.

In einem am 13. Oktober 1950 in Darmstadt gehaltenen Vortrag „Wirkungen der Literatur“ erläutert Lehmann noch einmal seine Poetik, gibt zudem einen Hinweis, wie Dichtung stofflich gedacht wird:

[Das Gedicht] ist knapp, aber von der schwankenden Knappheit einer Frucht; sein Wort ist reinlich, schmeckt aber nach Erde wie die Hand des alten Lear; [...]; die Genauigkeit der Einzelheit zerstreut sich in das Ganze. Des Totalerlebnisses werden wir nur mittels des Einzelerlebnisses inne. Wieder geschieht das Widersprüchliche: gefesselt atmen wir frei und richtig. Auf dem Wege zum Werk lauern viele Gefahren: Die Pole berühren sich nicht, der Funke bleibt in der Materie, der Stoff gibt seine Gleichgültigkeit nicht auf. Wenn aber der Blitz geschieht, spaltet sich wie im Gewitter die abgestandene Luft, löst Wirklichkeit die Unwirklichkeit ab, erfrischt ein Ozongeruch. Nur so wird, zumal uns Heutigen, auch die Idee zugänglich (Lehmann 2006:390).

Lehmann verwendet hier konsequent die gleiche Figur des Widerspruchs: Etwas Konkretes, Festes und Solides wird mit Abstraktem, Unfestem und Dynamischem gleichzeitig verbunden, wodurch das erwünschte paradoxale bzw. geglückte Gedicht eingekreist wird. Es ist knapp/schwankend, erdhaft/rein, genau/zerstreut, gefesselt/frei, materiell/blitzend. Voraussetzung ist, dass die Materie explizit einbezogen wird und gerade in der Weise, dass das gelungene Gedicht einem Funken der Materie selbst entspringt. Der Stoff im Gedicht ist also selbstzündend bzw. aktiv-lebendig – wie der hylozoistische Stoff – und es gilt geradezu diesen Blitz der Materie in der Dichtung aufscheinen zu lassen. Dichtung ist dann genau, wie es anderswo heißt, die „Jubel der Materie“ (Lehmann 2006:261).

Bezeichnenderweise wird dieses stofflich-vollzogene Ziel der Dichtung mit einer Erneuerung der Luft kennzeichnet, d.h. wenn der Stoff sich im Gedicht vollzieht, bildet er eine eigene Atmosphäre, einen Luftraum. Will heißen: Der Funke des Stoffes zündet und eröffnet eine atmosphärische und schwebende Ganzheit. Lehmann spricht davon, dass „[d]ie Poesie [...] sich aus dem luftlosen in dem luftig erfüllten Raum [bewegt]“ (Lehmann 2006:278), dass ein Gedicht sozusagen ein „Mikroklima“ (Lehmann 2006:310) aufweist. Das Gedicht scheint über eine materielle Erde zu verfügen, die sich aber immer wieder ausbreitet und überschreitet, um ins Atmosphärische und Reine zu kommen – oder: Seine Erde ist klimatisch aufgefasst und erschlossen. Die ansonsten verschlossene und in sich ruhende Erde – so bei Heidegger – entsteht im Gedicht als offener, zerstreuter, vager und d.h. letztlich lyrischer Stoff. Das Gedicht vermag dann nach Lehmann als eine Art Sprachrohr dieses Stoffes zu wirken, wie es in einer Notiz des Jahres 1944 heißt: „Wölfflin sagte, der große Maler wisse, wie der Materie zumute sei. Sie spricht auch im Gedicht ihr stummes Leben aus“ (Lehmann 2009:256).⁵³ In Lehmanns Poetik des Vagen und Leichten kommt der klimatische Stoff selbst zum Wort.

⁵³ Dass das Gedicht die Fähigkeit hat das Schweigen der Materie mit sinnlich-rhythmischen Worten hervorzubringen, ist in den poetologischen Essays Lehmanns vielfach präsent. So schreibt er exemplarisch: „Erfülltes Schweigen vor der Fülle des Hervorgebrachten, angeschaute Welt, rhythmisch hergestellt,

Kurz: Der Stoff als detaillierter Naturgegenstand erschließt sich hylozoistisch in der Weise, dass er sich selbst auflöst, aus sich entspringt und vag, schwebend und leicht wird – d.h. der sachlich-umrissene Gegenstand geht ins Atmosphärische und Klimatische über. Genaugenommen ist Lehmann eigentlich nicht nur Dichter der botanischen oder zoologischen Naturdinge – wie bereits von der betont naturgeschichtlichen Sachlichkeitsforderung schon angedeutet – sondern erscheint endgültig als Dichter der luftigen und klimatischen Dinge wie etwa Wind, Duft, Wärme und Geräusche. Wie Scrase pointiert: „Fast genauso wichtig wie die Hitze im Juli ist in Lehmanns dichterischen Szenarien der Wind“ (Scrase 2011:330, vgl. hierzu über Wind: Scrase 1972:96ff.). Dass Lehmann in seinen Gedichten atmosphärische Phänomene favorisiert, beruht m.E. auf seiner Auffassung des Stoffes, gründet in seiner klimatischen Stoffontologie, die zugleich mit der Vagheit und Leichtigkeit poetologisch formuliert wurde.

Diese Tatsache soll aber nicht zur falschen Konklusion führen, dass Lehmann bereits hinüber der Erde, der Schwere und also der Sachlichkeit zu kommen sucht. Keineswegs – derartige Radikalität wäre für Lehmann fremd und irrig. Die klimatische Stoffontologie balanciert, überschreitet aber niemals den Erdboden. Eine Dichtung ohne Erde wäre für ihm reines Unsinn, wie er 1963 schreibt: „Der luftigsten Spekulation haftet ein Erdenrest an. Sie wäre uns sonst unverständlich. In der Dichtung wird dieser Rest zu ihrer Stärke. Entkörperte Dichtung ist keine“ (Lehmann 2006:350). Wie früher erwähnt formuliert Lehmann auch diesen Standpunkt in dem Gedicht „Etwas“ (1956): „Laß mich noch nicht ganz verschweben, / Dieses Etwas sei mir alles!“ (Lehmann 1982:252).

die Kunst als Jubel der Materie“ (Lehmann 2006:261). Goodbody hat dieses Thema der schweigenden Sprache der Natur bei Lehmann näher umschrieben (vgl. Goodbody 1984:237ff.). Mit der Betonung des Schweigens und der Stummheit teilt Lehmann übrigens eine Gemeinsamkeit mit Heidegger und Kommerell, indem beide, wie früher erläutert, die Dichtung als ein Sagen des Unsagbaren bzw. der Erde verstanden, etwa als Rhythmus, Stimmung oder Ton. Insbesondere Kommerells Kleist-Aufsatz von 1937 – „die schönsten Gedichte gewinnen uns durch das, was in ihnen stumm bleiben will“ (Kommerell 2009:243) – spiegelt direkt Lehmanns Behauptung; Lehmanns Wertschätzung des Kleist-Aufsatzes ist biographisch belegbar (vgl. Jung 2008:20).

Die Vertikalität seiner Poetik enthält eine aufsteigende und in der Luft kommende Richtung, aber nur um gleichzeitig eine absteigende auf der Erde zielende Richtung zu vollziehen und bestätigen – beide sollen dann gerade die Balance des Gedichts garantieren. Für Lehmann geht es dann am Ende darum die Sachlichkeit der Erde treu zu bleiben, wozu genau die Schweben und die Vagheit dienen sollen. Der Erdenrest, der von dem Prozess des Entschwebens und des Leicht-Werdens übrigbleibt, ist der seine Poetik gründende klimatische Stoff. Letztlich ist Lehmann kein Luftgeist, sondern wahrlich ein Dichter des fest in der Erde verwurzelten Klimas – seine Poetik ist die einer sachgebundenen Leichtigkeit. Sein ketzerische Nachfolger Krolow wird aber diese Emphase der Erdentreue herausfordern und umdeuten, um eher eine lufttreue Poetik und Lyrik entstehen zu lassen, wie im nächsten Kapitel erläutert werden soll.

Kapitel IV:
Karl Krolow und der minimale Stoff

1. Eingang

Kein anderer deutscher Dichter der Nachkriegszeit hat sich so sehr für das Element der Luft entschlossen wie Karl Krolow. Dieses Element reizt ihn, weil es alle Merkmale einer nach seiner Meinung gelungenen Dichtung hat: Leichtigkeit, Schweben, Geschmeidigkeit, Offenheit, Beweglichkeit, Ausgesetztheit und eine Ablehnung des Erstarrens, Widerständigen und Festen. Rudolf Hartung hat in einem Aufsatz anlässlich der 1965 erschienenen *Gesammelten Gedichte*, welche Lyrik aus zwanzig Jahre vom 1944 bis 1964 versammelt, den Versuch einer allgemeinen Charakterisierung Krolows unternommen, die überaus zutreffend ist:

Was diesen Lyriker charakterisiert [...]: das Leichte und Luftige – das Wort »Luft« findet sich wohl am häufigsten in den Arbeiten aus zwanzig Jahren –, die Sensibilität für die flüchtigen Erscheinungen der Natur. Diskret tritt das Ich in den Gedichten zurück, in den meisten wird es überhaupt nicht bemüht; kommt es dennoch [...] vor, wird es meist seiner Schwere und seiner Widerständigkeit beraubt und sozusagen der Natur überantwortet, nicht der Erde, sondern dem Schwebend-Vergänglichen, den Phänomenen und Bewegungen ohne Dauer (Hartung 1972:105).

Ohne Zweifel trifft Hartung hier die entscheidende Ambition Krolows: Die Stofflichkeit des Menschen und der Natur wiederkehrend als luftige und schwebende Erscheinungen zu betrachten, als atmosphärische Phänomene ohne Dauer und Beständigkeit zu erschließen. Krolow hat diese Luftaffinität in einer späteren Überlegung direkt angesprochen, in der er seine dichterische Arbeit als „luftige Beschäftigung“ bezeichnet und sich selbst als „Luftikus“ schildert: „[W]ie ich beim Schreiben von Gedichten mehr und mehr die Luftlinie genoß, auf der ich balancierte“ (Krolow 1973c:119). Krolow inszeniert sich mit anderen Worten als Luftgeist und anders als Lehmann hält er der Erde nicht die Treue, eher misstraut er ihr, und versucht stattdessen sich in die Luft zu erheben, leichter zu werden und demgemäß mit

luftige Phänomenen umzugehen, ja selbst ein atmosphärisches Wesen zu werden.

Diese Bevorzugung des Luftigen und Leichten Krolows gegenüber der Dauer und Festigkeit der Dinge macht ihn zum trefflichen Repräsentanten des „Schwebenden Gedichts“ der deutschen Nachkriegslyrik, wie Curt Hohoff ihn genannt hat. So schreibt er über den Stand der Dinge in den Gedichten Krolows: „Ihre Gegenstände verflüchtigen sich in einen Raum der Unkörperlichkeit, Leichtigkeit, Unsichtbarkeit. Er ist der Raum der neuen Lyrik überhaupt“ (Hohoff 1963:338). Luft, Leichtigkeit, Verflüchtigung des Dinglichen – alle diese Merkmale sind Grundlage der Dichtung Krolows. Damit lässt sich vermuten, dass Krolow sich grundlegend von allem Irdischen scheiden möchte, um in eine reine Immaterialität zu geraten. Oder anders gesagt: Die Gebundenheit der Stimmung völlig auflösen, um nur die gänzlich verflüchtigte Seite einer Über-Stimmung zu genießen. Insbesondere Hugo Friedrich hat diese Lesart der Entstofflichung der Lyrik Krolows bewusst gefördert, um ihn in seine Konzeption der modernen Lyrik aufzunehmen. Hohoff ergänzt aber entscheidend den Luftraum Krolows, wobei er ihn von diesem Immaterialitätsverdacht befreit: Offensichtlich gibt es immer wieder einen „Halt“ gegenüber dem Vorgang der „Entkörperung“, d.h. es „bleibt etwas zurück“ (Hohoff 1963:339). Wir haben an anderer Stelle diesen Erdenrest des Entschwebens bei Lehmann angetroffen. Es deutet darauf hin, dass, wenn die Luftigkeit Krolows wahrlich ins Auge gefasst werden soll, dann muss durchaus die Gebundenheit Lehmanns miteinbezogen werden. Dieser stoffliche ‚Halt‘ beruht genaugenommen auf dem Einfluss Lehmanns auf Krolows eigene Poetik, die keineswegs eine Poetik des Stofflosen, sondern eine Neuformulierung der gebundenen Stimmungspoetik ist.

Dass die Luft häufig mit dem Stofflosen, Geistigen und infolgedessen auch dem Nichts identifiziert wird – wie in der Tradition der Luftgeister – ist Krolow deutlich bewusst. Er wird somit der Opfer eines Vorurteils, welches der Luft keine stoffontologische Eigenartigkeit zutraut. So schreibt er z.B. in seiner obenerwähnten Überlegung zu eigenen Schaffen: „Nichts als

Luft – für andere, für die meisten auf alle Fälle“ (Krolow 1973c:119). Luft ist aber mehr als nichts. Seine Gedichte können als Zeugen dieses Faktums gedeutet werden. Deswegen übernimmt Krolow – der ab Mitte der 1930er Jahre von Lehmann beeinflusst war – die naturlyrische Stoffgebundenheit, um sie aber neu bzw. luftiger zu stilisieren, wodurch eine andere minimale Stofflichkeit erreicht wird. Der lyrische Stoff Krolows wird beständig auf das Minimalste gebracht – fast nichts, jedoch immer mehr als nichts. Nur wenn für Krolows Lyrik und Poetik eine derartig minimale Stoffontologie zugrunde gelegt wird, kann seine Luftigkeit und Leichtigkeit erst recht erkannt werden. Diese poetologische Position erreicht Krolow v.a. durch seine Auseinandersetzung mit Lehmanns Konzepte der Sachlichkeit und Leichtigkeit, wie sie in verschiedenen Essays, Artikeln und Vorträgen um 1950 und 1960 durchgeführt wurde. Man kann Krolows Poetik nicht angemessen würdigen, wenn sie nicht als Reaktion der Gebundenheits- sowie Sachlichkeitsforderung Lehmanns beurteilt wird. Anhand dieser Reaktion entwirft Krolow einen anderen Stoffbezug als den Lehmanns.

Von der Krolow-Rezeption wird oft ein ungenügendes Bild der Entwicklung gezeichnet, das Krolows naturlyrische Anfänge als eine v.a. durch den Einfluss des französischen Surrealismus nur zu überwindende Phase wiedergibt. Diese Vereinfachung beruht sicherlich auf ein mangelhaftes nur mit Sachlichkeit identifizierendes Verständnis der Poetik Lehmanns und somit auch auf einem fehlenden Verständnis dafür wie Krolow sie auf verschiedene Weise bezüglich sowohl der Genauigkeit als auch der für ihn wichtigen Leichtigkeit rezipierte. Nur Schäfer hat einen breiteren Ansatz zur Deutung der Wichtigkeit Lehmanns für Krolow geliefert (vgl. Schäfer 1968:252ff.), die jedoch bis heute unerfüllt bleibt (vgl. aber kurz Rümmler 1972:121f.). Zwei neuere Beiträge zur Krolow-Forschung erklären diese Lücke näher und weisen darauf hin, wie eine weitere poetologische Kontinuität mit Lehmann vernachlässigt wird.

Hanna Klessinger lässt in ihrer Studie *Bekanntnis zur Lyrik. Hans Egon Holthusen, Karl Krolow, Heinz Piontek und die Literaturpolitik der Zeitschrift Merkur in den Jahren 1947 bis 1956* (2011) neuerdings

erkennen, dass Krolow einer besonderen „Zwischengeneration“ zugehört, „welche die Klassische Moderne und junge Lyrik der 1950er Jahre vermittelt“ (Klessinger 2011:15). D.h. Krolow wird als Brücke zwischen internationalen Strömungen wie Surrealismus und der jüngeren Generation der deutschen Nachkriegslyrik gewertet. Aus dieser Sicht erscheint der Lehmann-Einfluss unpassend und einschränkend: „Krolows ›neue Naturlyrik‹ etwa emanzipierte sich durch zeitgeschichtliche Bezüge und surrealistische Motive vom Einfluss der sogenannten ›Lehmann-Schule‹“ (Klessinger 2011:16). Wenn Klessinger aber Krolows ‚neue Naturlyrik‘ durch Strategien der Leichtigkeit und Vagheit kennzeichnet, die zu Recht als „ambivalentes Verhältnis zur naturlyrischen Schule“ gedeutet wird (vgl. Klessinger 2011:79f.), dann wird jedoch die entscheidende Kontinuität mit Lehmann gerade nicht einbezogen. Die deutsche Kontinuität wird zugunsten der internationalen geopfert: Krolow muss sich von der deutschen Naturlyrik geradezu ‚emanzipieren‘.

Die Art und Weise die Krolow veranlasste „eine Assimilation von Strömungen der internationalen Moderne in bereits bestehende Ästhetische Muster“ (Lampart 2013:10) einzubeziehen, hat Fabian Lampart in seiner Studie *Nachkriegsmoderne. Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945-1960* (2013) untersucht. Lampart – der seine Studie auch auf der Epochenbildung der modernen Restauration basiert – spricht dann gegen eine Diskontinuitätslesart der Nachkriegslyrik und hebt stattdessen hervor, wie Krolow, Eich und Huchel eine „Integration bestimmter poetologische[r] Konzepte der Naturlyrik in die Ästhetiken der modernen Lyrik“ (Lampart 2013:6) vollzogen. Nach Lampart ist Krolow in dieser Reihe als „Paradigma der Internationalisierung“ (Lampart 2013:130) zu lesen. Somit beschreibt er, wie Krolow eine Revision der Naturlyrik anhand des Surrealismus unternimmt, wobei seine Poetik „sich noch auf dem Boden der poetologischen Entwürfe aus der Zeit um 1930 [bewegte]“ (Lampart 2013:131). Dass Krolow aber diese Revision zunächst innerhalb des naturlyrischen Erbes v.a. Lehmanns ausarbeitete, wird nicht weiter erklärt, weil Lampart nicht das für Lehmanns Poetik grundlegende Gleichgewicht zwischen Sachlichkeit und Leichtigkeit ins Auge fasst und nur generelle geschichtsphilosophische und sprachkritische Positionen

wiederholt (vgl. Lampart 2013:98f.). Dass Krolow wahrhaftig eine Neustilisierung des naturlyrischen Erbes vollzog, bezeugt u.a. das näher zu analysierende Gedicht „Pappellaub“ (1946), „noch bevor der Einfluss des Surrealismus auf seine Lyrik einsetzte“ (Knörrich 1978:215).

Es gelingt Klessinger und Lampart eine ergebnisreiche Verkomplizierung der lyrikgeschichtlichen Situierung Krolows zu vollziehen, die erkennen lässt, dass Krolow ein Teil einer ‚Zwischengeneration‘ war und somit als Figur einer kontinuieritätsbezogenen Transformation der deutschen Lyrik mithilfe moderner Strömungen des europäischen Modernismus zu deuten sei. Was aber nach meiner Kenntnis fehlt ist eine – aufgrund einer eigenständigen und sympathischen Explikation der naturlyrischen Position Lehmanns – nähere Untersuchung der Kontinuität zwischen Lehmanns Poetik einer vag- und leicht-gemachten Stoffgebundenheit und Krolows Poetik einer distanzierten Leichtigkeit. Deshalb will ich hier nicht die für Krolow maßgebende internationale Perspektive einbeziehen bzw. die Einflüsse des französischen und spanischen Modernismus (vgl. hierzu Rümmler 1972 sowie Lampart 2013:240ff.), sondern sehr eng die Lehmann-Rezeption Krolows im Dialog mit der bereits ausgelegten Poetik Lehmanns nachgehen. Damit lässt sich Krolows poetologische Ambition einer Leichtigkeit ohne Sachlichkeit formulieren. Will heißen: Krolows Poetik ist ein Versuch die sachgebundene Leichtigkeit Lehmanns zu entsachlichen und d.h. zunächst zu distanzieren und abstrahieren, um daraufhin weitestgehend zu erleichtern oder besser: minimalisieren bis an die Grenze ihrer Stofflichkeit. Auch diese Verfahren treten in dem Gedicht „Pappellaub“ deutlich hervor.

Somit lautet die Grundthese dieses Kapitels, dass, um die anfänglich betonte Luftigkeit Krolows zu erfassen, muss zunächst erkannt werden, dass seine Gedichte und Poetik der 1940er und 1950er Jahre sich nicht direkt um Luft kümmern, sondern um einen luftigen und leichten Bezug zum Stoff. Die Frage des Welt- und Stoffbezugs der Dichtung Krolows ist zumindest seit Neil H. Donahues Studie *Karl Krolow and the Poetics of Amnesia in Postwar Germany* (2002) umstritten: In der Studie wird Krolows Dichtung als

Poetik der Amnesie bzw. des Weltentzugs interpretiert. Schon Klessinger und Lampart haben eine Korrektur dieser Amnesie-These geleistet, welche die Dichtung Krolows einen von Leichtigkeit und Autonomie herausgeforderten Bezug zur Wirklichkeit und Vergangenheit deutet (vgl. Klessinger 2011:92f. und Lampart 2013:203f). Wie zu zeigen versucht wird, wiederholt Donahue auf einer stoffontologischen Ebene Hugo Friedrichs entstofflichte Lesart und vergisst auf entscheidende Weise Krolows (problematische) Übernahme der Stoffgebundenheit Lehmanns.

Wenn man diese Gebundenheit beachtet, lässt sich Krolows Lyrik und Poetik mit Gewinn innerhalb des stofflichen Stimmungsbegriffs Kommerells und Staigers verstehen. Das ins-Zentrum-rücken des Stoffes erklärt sich vom naturlyrischen Sachlichkeitseinfluss her und Lehmann verbindet dann gewissermaßen die Lyriktheorien Kommerells und Staigers mit Krolows Nachkriegspoetik. Oder: Auch im Kern der Poetik Krolows haust eine lyrische Stoffontologie. Anders als bei Lehmann gibt es weder einen direkten Bezug Krolows zu Kommerell noch zu Staiger⁵⁴, wobei Lehmann hier als Vermittlungsfigur erfasst wird. Der Hauptgrund, weshalb Krolow mit der stoffontologischen Stimmungstheorie niemals in Verbindung gebracht wurde, liegt an einer Kombination von der subjektivistischen Fehldeutung der Stimmungsbegriffe Kommerells und Staigers – die Lampart, weil er sie unter dem

⁵⁴ Die einzige Ausnahme: Krolow hat am 14. April 1956 in der *Stuttgarter Zeitung* Kommerells im Klostermann Verlag erschienenen ausgewählten Gedichte mit dem Titel *Rückkehr zum Anfang* lobend rezensiert. Dass Krolow v.a. die späte Gedichte aus der Sammlung *Mit gleichsam chinesischem Pinsel* hervorhebt, fällt ins Auge: „Am schönsten, weil am direktesten in der Wirkung, sind die kleinen Gedichte, die man findet, so etwa „Der Badende“, auch das hervorragend geratene „Maß der inneren Stille“, das Selbstporträt „Der Gelehrte“ oder das höchst delikate „Eine Zeichnung““ (Krolow 1956c). Dass diese Gedichte den lyrischen Stoff Kommerells am Prägnantesten zeigen, könnte ein Indiz dafür sein, dass Krolow – zumindest beiläufig – sich mit Kommerells Lyrik verwandt fühlt. Wenn er die Gedichte charakterisiert, dann verwendet er auch für seine poetologische Position gewichtige Konzepte wie „Ausbalancierung“, „Grazie“ und „Entzücken“ (vgl. Krolow 1956c). Dass Krolow Stimmungsgedichte im Sinne Kommerells schrieb, muss noch belegt werden.

„Subjektivitätsparadigma“ (Lampart 2013:54) Mitte der 1940er Jahre subsumiert, leider übernimmt – und der dominierenden modern-entfremdeten Krolow-Rezeption Hugo Friedrichs Mitte der 1950er Jahre. Krolow wurde mit anderen Worten als moderner Lyriker im Sinne Friedrichs rezipiert und war demzufolge nicht mit – hier aber verfehlt verstandener – romantischer Kategorie der Stimmung vereinbar. Erst mit der Neuauslegung der Stimmungstheorie als stoffontologisch gegründet lässt sich folglich eine lyriktheoretische Neusituierung Krolows vollziehen, worin gerade sein eigenartiger aber zutiefst als lyrisch zu verstehender Stoffbezug Wichtigkeit gewinnt. Aufgrund dieser Auslegung kann dann endlich auch die radikale bzw. autonom-immaterielle Lesart vermieden werden, wie bei Friedrich und jüngst bei Donahue erfolgte.

Krolows lyrische Luftigkeit ist wahrhaftig mehr als nichts, kann mithilfe des Stimmungsbegriffs zwischen einer schon distanzierten Stoffgebundenheit und verflüchtigen Leichtigkeit bestimmt werden. Dieses luftig gestimmte Verhältnis zum Stoff wird also mit noch zu erläuternden Kernkonzepten Krolows wie einerseits Distanz und Abstraktion und andererseits Leichtigkeit, Ätherhaftigkeit und Spiel poetologisch gekennzeichnet. Niemals kommt es aber zu einer völligen Entstofflichung, wie Hohoff treffend unterstreicht, sondern diese von Krolow unternommene Stilisierung des Stoffes zielt auf eins: Einen fast gewichtlosen, frei schwebenden und leichten Minimalpunkt innerhalb der Stofflichen Welt zu zeigen. Anders als Lehmanns klimatische Stoffontologie, entwirft Krolow eine minimale Stoffontologie, die auch atmosphärische Stofflichkeiten wie Wind, Licht, Geräusch aufzeigt, aber niemals darauf zielt die Festigkeit und den Grund der dauernden Erde zu bestätigen, sondern eher sie zu minimalisieren und auf ihren letztmöglichen stofflich-merkbaaren Punkt zu bringen. Wie wir sehen werden, zeigt sich Krolow dann als genuiner Luftgeist, wie an andere Stelle angedeutet wurde, weil er anders als Lehmann nicht das gleiche bzw. sachliche Zutrauen zur Erde hat – stattdessen ist die Erde für ihn zum Problem geworden und das Verhältnis zu ihr von Unsicherheit und Irritation gekennzeichnet.

Es geht mir dann weiterhin darum im ersten Abschnitt dieses Kapitels die Lehmann-Rezeption Krolows zu erläutern, wie sie sich in zwei Phasen um 1950 und 1960 entfalten. Hier wird Krolow anfänglich von der Lesart Hugo Friedrichs distanziert und d.h. von dessen stoffreduktiver Lyrikkonzeption weggeführt, um stattdessen die Bedeutung der Reaktion auf den naturlyrischen Stoffbezug zu erläutern. Wie diese anfänglich eine Bejahung, späterhin eine Kritik unterlegt wird, zeichnet den Weg auf dem Krolow seinen eigenen poetologischen Standpunkt erreicht. Der nächste Abschnitt erläutert dann wie Mitte der 1950er Jahre explizierte poetologische Überlegungen zu einer distanzierten Leichtigkeit auftauchen. Im Mittelpunkt steht die Frage des Stoffbezugs, die von Distanz, Offenheit und Leichtigkeit gekennzeichnet wird, und insgesamt auf eine stoffliche Minimalität zielt. Wichtig wird hier auch das Verhältnis zur Vergangenheit, das als Belastung und Bedrückung wahrgenommen wird und ein zentrales Motiv Krolows für die in seiner Poetik ausgedrückte Suche nach Leicht-Werden und Ballastabwerfen enthüllt. Im letzten Abschnitt wird der lyrisch-minimale Stoff Krolows anhand des Gedichts „Pappellaub“ exemplarisch analysiert und konkretisiert. Das ausgewählte Gedicht ist eines von Krolows Sommergedichten, die einen festen Bestandteil seiner Lyrik von 1945 bis 1965 bilden. Der Sommer – wie bei Lehmann – wird als eine Jahreszeit inszeniert, in welcher der Stoff sich besonders als lyrisch bzw. atmosphärisch und leicht zeigt. Krolows Sommergedichte sind geradezu als Stimmungsgedichte zu beachten: Die Szene des rauschenden Pappellaubs entspricht Nietzsches Szene eines zitternden Venedig.

2. Kritische Selbstpositionierung: Die Lehmann-Rezeption

2.1. Vorbemerkung

Hugo Friedrich hat nicht nur Lehmanns Sachlichkeitsforderung erregt, sondern auch die Rezeption der Werke Krolows maßgeblich beeinflusst. Krolow wird oft mit Friedrichs Verständnis der modernen Lyrik in enge Verbindung gebracht, weil er eines der

wenigen deutschen Beispiele in Friedrichs Studie *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart* (1956) darstellt und Friedrich darüber hinaus das Nachwort zu seinen *Ausgewählten Gedichten* (1962) verfasst hat. Die Rezeption Friedrichs wurde für die Krolow-Forschung „lange prägend“ (Lampart 2013:253), wie Fabian Lampart hervorhebt. Im Nachwort positioniert Hugo Friedrich Krolow eindeutig innerhalb seiner lyrischen und v.a. französischen Moderne, wenn er anfänglich feststellt: „Es ist eine Lyrik nicht des Fühlens, sondern des imaginierenden Auges, des kombinierenden Erfindens aus den Einfällen der Sprache“ (Friedrich 1972:75). Nicht Gefühle oder Stimmungen mit ihren subjektiven Deutungen sind die Grundlage modernen Dichtens, sondern kühle Spracherfindung und -Kombinatorik, deren formelle „Technik [...] zugleich Mittel wie Symptome eines Sehens, das die entfremdende Verwandlung des Vertrauten vornimmt“ (Friedrich 1972:74). Folglich lässt sich dann schließen, dass die Dichtung Krolows sich auf dieses entfremdete Sehen konsolidiert, somit erscheinen die Gegenstände – wie bereits aus *Die Struktur der modernen Lyrik* zitiert wurde – als „Material für die Verfügungsgewalt des lyrischen Subjekts, – was alles die sachliche Bedeutungsarmut der Dinge bestätigt“ (Friedrich 1956:114). D.h. Krolow ist von der Stoffarmut bzw. der Entstofflichung der modernen Lyrik geprägt.

Diese einseitige Einstufung verdeckt aber die Tatsache, dass Krolow ersichtlich von der Naturlyrik kommt und beeinflusst war, v.a. der Wilhelm Lehmanns. Diese naturlyrische Zugehörigkeit Krolows hat Friedrich ausgeklammert, weil die traditionalistische Naturlyrik sich nicht in seine Konzeption der modernen Lyrik einpasst, wie Lampart auch bekundet: „Die Einordnung Krolows in die Tradition der französischen Moderne und des Expressionismus übergeht die starke Verwurzelung seines Werks in der Naturlyrik“ (Lampart 2013:253). Friedrich ist sich jedoch dieser Wahl bewusst, wenn er zu Krolows Gedichten erklärt:

Nach Krolows Bemerkungen in einem Aufsatz soll das Gedicht an Tatsachen – der Tagesstunde, der inneren Verfassung, der Außenwelt – gebunden sein, jedoch Abstand zu ihnen geschrieben werden. Uns

scheint, daß die Forderung des Abstands bedeutsamer ist als die der Tatsachen (Friedrich 1972:77).

Die Ablehnung des Bezugs zu den gebundenen ‚Tatsachen‘ der Naturlyrik dient offensichtlich dazu, nur die moderne bzw. stoffarme Dinglichkeit des französischen und spanischen Modernismus Mallarmés, Federico García Lorcas und Jorge Guilléns zu betonen, welche seine Lesart Krolows bestimmen (vgl. Friedrich 1972:84). Die dingnahe und sachliche Naturlyrik steht in tiefstem Gegensatz zu entdinglichter Lyrik der Moderne, wie Lehmann schon in seinen Essays und Kritiken polemisch verdeutlichte. Friedrich stellt Krolow also nicht zwischen Naturlyrik und Surrealismus, Tradition und Moderne, wie etwa Holthusen ihn als „Vermittler“ (Holthusen 1972:10) in seinem Aufsatz „Naturlyrik und Surrealismus“ (1953) deutet, sondern eindeutig auf die Seite der modern-entfremdeten Lyrik verweist.

Obwohl Hugo Friedrich einen wichtigen Aspekt des Stoffes in der Dichtung Krolows wahrnimmt – sie ist von der modernen Stoffarmut und Entdinglichung auch beeinflusst – es gelingt ihm dennoch nicht ihn als zureichenden Ausgangspunkt einer Bestimmung seiner Poetik zu verorten. Sie nimmt ihren Ausgang von der Sachlichkeitsforderung und d.h. Stoffgebundenheit Lehmanns her und modifiziert sich immer wieder bezüglich der Emphase eines nahen Stoffbezugs. So injizierte der Einfluss Lehmanns eine stoffliche Forderung in der Lyrik Krolows. Dass Friedrich diesen Sachverhalt ausblendet ist zumindest überraschend, zumal Krolow selbst sich vielmals zu diesem Einfluss geäußert hat. Sicherlich am Prägnantesten in seinem Essay „Literarische Vorbilder“ (1968), indem er retrospektiv erklärt: „Lehmann wies mich damals jedenfalls auf einen mir unerschöpflich scheinenden Stoff, auf Natur, hin“ (Krolow 1973b:102). Weil Friedrich diesen stoffgebundenen Pol innerhalb der Poetik Krolows nicht beachtet, vermag er die Ursache der Krolow bedrängenden stofflichen Angelegenheit nicht zu berücksichtigen. Man kann behaupten, dass sich Krolows Denken des Stoffes in seiner Poetik und Lyrik durch eine bejahende als auch kritische Auseinandersetzung mit Lehmann entfaltet. Um Krolows

Position zu erläutern, kann es sich nicht um eine Dichotomie zwischen naturlyrischer Tradition und moderner Entfremdung handeln, sondern Krolow eignet sich die Stoffgebundenheit an, jedoch nur um sie auf neue Weise zu stilisieren. Lampart nennt diese Leistung Krolows eine „Transformationsarbeit“ (Lampart 2013:253), d.h. „die Überkreuzung einer in der Naturlyrik bereits angelegten Technik der Fokussierung auf die Objektwelt mit verschiedenen surrealistischen Ansätzen“ (Lampart 2013:253). Er sieht aber nicht, dass diese Arbeit Krolows von innerhalb der naturlyrischen Register selbst entfaltet wurde. Der Weg zu einem Verständnis der Poetik Krolows führt dann notwendigerweise durch die Naturlyrik bzw. die in den vorigen Kapiteln dargelegte Poetik Lehmanns. „Krolows Auseinandersetzung mit Problem der Naturlyrik“ – laut Horst S. Daemmrich – „beleuchtet die Schwierigkeiten seines eigenen Werdegangs“ (Daemmrich 1980:19). Somit nimmt die Lehmann-Rezeption einen Verlauf, der sich in zwei Phasen abzeichnet und dazu dient Krolows eigene poetologische Stellung aufzusuchen und zu befestigen. Durch die Art und Weise die Krolow die Dichtung Lehmanns rezipiert, lässt sich ein Weg eröffnen durch den es möglich wird Krolows eigene Auseinandersetzung mit dem Stoff zu lokalisieren.

2.2. Poröse Naturlyrik

Krolows Auseinandersetzung mit Lehmann beginnt in seiner ersten Phase um 1950, womit er v.a. innerhalb der Naturlyrik der Nachkriegszeit einen belobigten Rang einnimmt. Für Krolow hängt dies außerdem mit der besonderen Weise, in der die Stellung des Menschen im Gedicht aufgefasst wird. In dem Zeitungsartikel „Deutsche Lyrik. Versdichtung in diesen Jahren“ (1948) versucht Krolow eine Bestandsaufnahme der deutschen Lyrik vorzunehmen, die aber maßgeblich eine Behandlung der Naturlyrik sei, mit der er sich offensichtlich identifiziert. Hierbei ist ihm ein besonderes Anliegen missverstandenes zu korrigieren:

Man hat vor allem [...] ihr [der Naturlyrik, MKP] nachgesagt, sie habe den Menschen und das Bild gerade des modernen Menschen außer acht gelassen; es sei demnach eine ahumane, wenn nicht gar antihumane Dichtung, lichtscheu und troglodytisch, die ohne Weltaspekt angelegt, einer ausgesprochenen Geschichtslosigkeit fröne, welche, in diesem Maße, nicht mehr statthaft sei. Demgegenüber muß folgendes erkannt werden: in der Tat hat auch diese Dichtung – wie jede echte Dichtung – ihr humanitäres Anliegen [...]. Allerdings nimmt sie den Menschen nicht im direkten Zugriff an. Sie bemächtigt sich seiner nicht unmittelbar. Vielmehr entsteht sein Bild mühsam hinter den Spiegeln, Schauern, Benommenheiten einer außer- und vormenschlichen Szenerie. Und also entsteht des Menschen Bild hier, wie uns scheint, wahrer, das heißt: gemäßer, nämlich als ein Abbild des ganz und gar Verdächtigten, Erschütterbaren, Ungesicherten, Überlagerten, des „diskontinuierlichen“ Menschen, der nicht mehr „Persönlichkeit“ *ist*, der seine idealistische wie naturalistische Hybris abgelegt hat, der nicht mehr Gespenst der Kausalität ist, sondern als der durchaus Zufällige sich des unaufhörlichen Andrangs fremder Kräfte zu wehren hat (Krolow 1948).

Das naturlyrische Gedicht ist menschenleer oder zumindest menschenreduziert, was aber nicht heißt, dass es das Menschliche überhaupt vermeidet, sondern eher eine andere Auffassung des Menschen herausbildet. In der Tat lässt sich hier die um 1930 entstandene antianthropozentrische Geste des Kolonne-Kreises sowie der Lehmanns erkennen: Der Mensch wird peripher behandelt, um stattdessen die nichtmenschliche Welt ins Zentrum zu rücken, was aber zur Folge hat, dass der Mensch selbst seine souveräne Autonomie und Selbstbestimmung verliert und stattdessen in seinem Ausgesetzt-Sein begriffen wird. Der Mensch in der Naturlyrik hat sich von der Täuschung befreit, dass er eine hervorragende und einmalige Stellung in der Welt einnimmt. Er hat keinen unantastbaren und unverletzlichen Wesenskern, sondern er ist aufsprengt, dezentriert und verunsichert, d.h. seinen Umgebungen und Umständen völlig ausgeliefert. Er ähnelt dann eher dem entwurzelten atmosphärischen Subjekt der Luftgeister. Bei Lehmann war diese periphere Auffassung des Menschen auch

evident, indem sie v.a. anhand der naturlyrischen Genauigkeit bzw. Gebundenheit an der stofflichen Welt dazu diente, um das Gedicht von der Innerlichkeit zu befreien. Für Krolow bieten Lehmann und seine Nachfolger in der Naturlyrik dann folgendes an: Ein neues Menschenbild, das von keinem selbstverständlichen und demzufolge selbstverblendenden Subjektzentrismus geprägt ist, sondern Unsicherheit und radikale Offenheit dieses Subjekts zur Folge hat. Bereits in dem zu Beginn genannten Artikel „Deutsche Lyrik. Versdichtung in diesen Jahren“ werden die für Krolow wichtige poetologische Kategorien erkennbar: Das Unsichere und das Ausgesetzte – das alles wird mit der Naturlyrik und Lehmann identifiziert.

Das poetologische Anliegen wird noch deutlicher in dem Aufsatz „Not und Chancen des deutschen Gedichtes“ (1952). Hier wird Lehmann als „[d]er [...] größte lebende deutsche Lyriker“ und als „Erwecker“ der neuen Naturlyrik der Nachkriegszeit gerühmt (Krolow 1952a:6). Noch einmal geht es Krolow um die Privilegierung der Naturlyrik, in der er die sogenannte ‚Chance des deutschen Gedichts‘ sieht. Diese besteht in einer von Krolow nachgefragten „Substanzerweiterung“ (Krolow 1952a:6), die von der Naturlyrik unternommen wird, indem sie von „Aufgeschlossenheit“ und „Offenheit“ (Krolow 1952a:6) oder Porosität bestimmt wird – und damit im Kontrast zur Hermetik Gottfried Benns steht: „Benns Gedichte sind unporös“ (Krolow 1952a:6).⁵⁵ Krolow erklärt:

⁵⁵ Die am 21. August 1951 gehaltene und nachher berühmte Marburger Rede Benns mit dem Titel „Probleme der Lyrik“ erregte Krolow zu einer Reaktion, die Benn direkt als Gegensatz zu seinem eigenen poetologischen Programm inszenierte. Das berichtet der am 28. Oktober 1951 publizierte Zeitungsartikel „Das »absolute Gedicht« und das »lyrische Ich«. Zu Gottfried Benns Lyrik-Theorie“. Anders als das dezentrierte und somit ausgelieferte Ich der Naturlyrik, setzt Benn ein sich selbst schützendes und abwehrendes Ich ins Zentrum seiner Poetik des absoluten Gedichts. Dem isolierten Dichter Benns wird von Krolow der anonyme und offene Dichter gegenübergestellt: „Er ist teilnehmend und dichtet seine Verse nicht ab, sondern läßt sie offen sein, offen bis zur äußersten Auffälligkeit und Hinfälligkeit“ (Krolow 1971:264). Obwohl Peter Uwe Hohendahl zu recht unterstreicht, dass Krolow mehr im Detail als im Ganzen die Ansprüche Benns trifft (vgl. Hohendahl 1980:383), muss man doch eher die Polemik als eine Selbstpositionierung Krolows lesen, wodurch

Was hat es mit diesen Naturlyrikern für eine Bewandtnis, und welche Chancen sind für das Gedicht unserer Tage durch ihr Wirken erkennbar? So variabel diese Begabungen sind – eines hat ihre Verskunst gemein: Im Gegensatz zur Hermetik ist sie porös. Sie ist durchlässig, weil hier jeweils ungemein sensitive Dichtung geschrieben wird, eine Augen- und Ohrenkunst, Poesien von ebenso geheimnisvoller, hintergründiger als unaufdringlicher Weltläufigkeit (Krolow 1952a:6).

Wie der Mensch als ungesichert und ausgesetzt erfasst wurde, so wird auch dem Gedicht eine poetologische Offenheit zugeschrieben. Wie Ralf Paulus bemerkt, lässt sich die entscheidende Koordinate einer Poetik des offenen Gedichts Krolows hier wohl identifizieren, die nachher näher erläutert werden soll (vgl. Paulus 1980:7f.). Anders als der zur gleichen Zeit entstandene und Lehmann gewidmete Aufsatz „Traum vom Sinn der Erde“ (1951), worin v.a. die naturgeschichtliche Genauigkeit hervorgehoben wird (vgl. Krolow 1967:87), erscheint die Sachgebundenheit hier eher als Grund einer neuen ausgesetzten bzw. weltoffenen Subjektauffassung und um die damit zusammenhängende Verankerung des Gedicht in der sinnlichen Wahrnehmung zu formulieren. Krolow inszeniert gewissermaßen Lehmann als einen für die Nachkriegszeit gangbaren Weg, indem er ihn in sein eigenes poetologisches Programm der Offenheit aufnimmt. An dieser Stelle blendet Krolow den Genauigkeitsanspruch aus und gerade diese Strategie enthält den Keim zu der um 1960 einsetzenden zweiten Phase der Lehmann-Rezeption.

2.3. Kritik des Detailzwangs und Lob der Schweben

Krolows sechs Frankfurter Poetik-Vorlesungen, die während des Wintersemesters 1960/61 gehalten wurden, enthalten u.a. eine neue

sein poröses Gedicht – so Ralf Paulus – „deutlichere Konturen [gewinnt]“ (Paulus 1980:10).

und kompliziertere Auseinandersetzung mit Lehmann. Lampart bezeichnet die Vorlesungen als „eine[n] der ersten Versuche, die Entwicklung der Lyrik der Nachkriegszeit auch literarhistorisch zu klassifizieren“ (Lampart 2013:193). Zudem gibt es aber „de[n] Aspekt der poetologischen Selbstbeschreibung“ (Lampart 2013:194) Krolovs, der immer wieder in seinen kritischen Auseinandersetzungen mit anderen Lyrikern auftritt. Krolovs Geschichte der Nachkriegslyrik ist auch als ein indirekter Entwurf seiner eigenen Poetik zu verstehen – dies wird auch in der Behandlung von Lehmann offenkundig.

Der Hauptthese der Vorlesungen ist schon in den vorhergehenden Aufsätzen Krolovs um 1950 vorgegriffen, indem das Merkmal der modernen Nachkriegslyrik als „die Reduzierung des Menschenbildes“ (Krolov 1963a:20) verstanden wird, wie es in Deutschland v.a. in der modernen Naturlyrik entwickelt wurde. Lampart sieht hierin „die Überwindung des Paradigmas der lyrischen Subjektivität“ (Lampart 2013:199), wie 1956 auch Hugo Friedrich aufgrund der Dehumanisierung der modernen Lyrik sie durchführte und somit überraschenderweise eine Gemeinsamkeit mit der Naturlyrik zeigt. Eher aber ist die naturlyrische Überwindung der Subjektivität m.E. mit der stoffontologischen und subjektkritischen Konfiguration der sachlichen Wende um 1930 kongruent, welche sich auch in den Stimmungstheorien Kommerells und Staigers äußerte. Die naturlyrische Entindividualisierung kommt sodann zum Ausdruck durch eine Emphase des Naturdetails, wie Lehmanns Forderung der Sachlichkeit verdeutlichte. Krolov hat dieses Merkmal recht gut erkannt: „Das Naturgedicht entledigt sich des einzelnen durch das Aufsuchen von Einzelheit. Das Aufgebot, die »Schübe« von Detail verdeckten den Sprechenden, ließen ihn mindestens stark an den Rand geraten“ (Krolov 1963a:38). Und er fährt fort: „Der ganze Katalog von Flora und Fauna stand von nun an im Gedicht zur Verfügung. Er wurde in der Naturlyrik genutzt. Man bekam durch ihn den Weg frei, um nicht mehr von sich selber sprechen zu müssen [...]“ (Krolov 1963a:39). Letztlich, bietet die Naturlyrik dann einen „Reichtum an Einzelheiten, an Konkretem, an Gegenständlichem, Sachlichem“ (Krolov 1963a:39).

Wenn Krolow diesen naturlyrischen „Detaillismus“ (Krolow 1963a:40) als Vehikel der Entindividualisierung lobt, dann deutet er aber auch auf seine Grenze hin: Er wird schnell zum „Detailzwang“ (Krolow 1963a:40). Wenn Lehmann „eine Dosis »Sachlichkeit« als Ballast gegen „zu viel »Poesie«“ (Lehmann 2006:225, vgl. Krolow 1963a:39f.) sieht, die aber im Gedicht balanciert werden muss, dann erkennt Krolow eher eine „Scheu des Naturgedichts [...] gegenüber der Poesie“ (Krolow 1963a:39). Lehmanns Sicherung des Gedichts durch Sachlichkeit reduziert genau genommen den lyrischen Spielraum, die Gebundenheit wird zur Hemmung. Will heißen: „Die Genauigkeit wird zur Übergenauigkeit, sie wiederum zur Katalogisierung, zu einem merkwürdigen Aufzählungsreigen“ (Krolow 1963a:44). Nicht nur Lehmann, auch Elisabeth Langgässer nimmt nach Krolow an diesem „naturlyrische[n] Zwang zum Detail“ (Krolow 1963a:43) teil. Dieser Versuch einer Auseinandersetzung mit der Sachlichkeitsemphase Lehmanns ist für Krolow maßgebend. Obwohl er ausblendet, dass Lehmann anhand der Vagheit sich dieser Gefahr der Überschärfe bewusst war (vgl. hierzu Knörrich 1978:172), lässt er hier die entscheidende Unterschied erkennen: Krolow teilt durchaus nicht das gleiche Zutrauen in die Wirklichkeit, das bei dem Naturforscher-Lyriker Lehmann so überaus gegenwärtig ist, sondern er spricht geradezu von Misstrauen den Menschen sowie den Sachen und der Welt gegenüber (vgl. Krolow 1963a:17). Wenn Lehmann um 1950 als Repräsentant der Offenheit erscheint, wobei aber das Sachlichkeitsmoment ausgeblendet wurde, so nimmt Krolow ihn jetzt als einen Dichter wahr, der auch Gefahr läuft ein doktrinäres Programm der Lyrik zu liefern, das offensichtlich zur Sackgasse geworden sei. Krolows Poetik ist von dieser Auseinandersetzung mit der Sachlichkeit Lehmanns bestimmt, d.h. er übernimmt auf negative Weise eine Stoffforderung, die er immer noch poetologisch und dichterisch zu bearbeiten sucht. So rückt das Stoffliche auch ins Zentrum der Poetik Krolows, aber immer wieder im Zeichen des Krisenhaften, des Belastens und der Hemmung. Dieses Erbe der Gebundenheit bzw. des Stoffbezugs hat Friedrich nicht erkannt.

Im Nachhinein lobt Krolow aber immer wieder das Ergebnis Lehmanns, nämlich dass er den naturlyrischen Detaillismus trotzdem auszubalancieren vermag und Gedichte schreibt, die leicht und schwebend sind. Bezüglich des Sommergedichts „Sommerausch“ (1944, vgl. Lehmann 1982:161) heißt es: „Ein solches Gedicht ist der Lianenlandschaft der Einzelheiten entzogen. Es geht etwas Schwebend-Entrücktes von ihm aus“ (Krolow 1963a:49). Die Betonung des Schwebens und der Leichtigkeit in der Dichtung Lehmanns wird einige Jahre später im Merkur-Aufsatz „Dichtung als Tat des einzelnen. Zum Werk Wilhelm Lehmanns“ (1963) wiederholt. Hier wird ersichtlich, dass er die Leistung der in den 1940er und 1950er Jahren entstandenen Gedichte Lehmanns darin findet, dass sie ihre irdische Gebundenheit – „Alles ist bei ihm [Lehmann, MKP] *auf* dieser Erde, nirgends über oder unter ihr angesiedelt“ (Krolow 1963b:487) – ins Leichte und Schwebende entrückt.

In zunehmendem Maße zeichnet seine Gedichte [...] eine Entrückung durch Leichtigkeit aus, als Schweben, Raunen, immer zarter werdendes Flüstern. Die von jeher geübte *Anschauung* ist es, die zu jener leichten Bodenlosigkeit verhilft, wobei man vor Augen behalten muß, daß für Lehmann Dichtung »nicht Flucht, sondern Vorhandenheit« ist. In ihren besten Stücken streift diese feingliederige Dichtung die oft beklagte Erdschwermut wie ein Gewand ab (Krolow 1963b:490).

Nach Krolow ist das Merkmal Lehmanns, dass er einem bodenlosen Schwebezustand zustrebt ohne jedoch die Gebundenheit am irdischen Stoff völlig zu verlieren – um eher eine Balance zu erreichen. Krolow erkennt sehr genau, dass Lehmanns Poetik immer wieder auf diese Balance zielt, wie er 1962 am Beispiel Lehmanns schreibt: „Das Naturgedicht hält sich in einem zierlichen Gleichgewicht des Details, in einer Balance, die vollkommen ist“ (Krolow 1962a:395). Lehmanns Dichtung entsteht in einer einander bedingenden und ausbalancierenden Kombination von Sachlichkeit und Leichtigkeit. Die Strategie der Schweben, Vagheit und Verwischung ist niemals ein Verlassen der

Gebundenheit, eher das Gegenteil, wie im Lehmann-Kapitel deutlich wurde.

3.4. Leichtigkeit ohne Sachlichkeit

Insgesamt schließt sich dann mithilfe der Lehmann-Rezeption ein Argumentationsstrang zusammen: Die Sachlichkeitskritik bezüglich des Stoffzwangs wird von einem Lob der Schweben und des Leichten ergänzt. Schon die Rezeption um 1950 enthält diese Würdigung, spricht sie aber nicht explizit aus: Sie betont das Offene und Poröse, blendet aber das Sachlichkeitsproblem aus. Beide Auseinandersetzungsphasen setzen die korrigierte Auffassung des Menschen als Grund ihrer Beobachtungen fort. Auf Grund der Rezeption lässt sich dann m.E. die poetologische Position Krolows eruieren: Er sucht die Leichtigkeit und Schweben Lehmanns, aber ohne die Sachlichkeit, ohne die Wurzeln. Gerade diese erwünschte Leichtigkeit ohne Sachlichkeit führt ihn auf ganz andere poetologische Wege als Lehmann. Krolow übernimmt dann sozusagen eine problematisch gewordene Stofflichkeit, die er immer wieder poetisch zu stilisieren versucht, um genau diese Stofflichkeit neu zu entwerfen und von seiner inhärenten sachlichen Hemmung zu befreien. In dem rückblickenden Essay „Literarische Vorbilder“ wird noch deutlicher expliziert, dass Krolow eine „Lösung vom Stoffzwang des Naturgedichts“ suchte, um „in ein anderes und neues Verhältnis zum Stoff“ (Krolow 1973b:104) zu gelangen. Das neue Verhältnis zum Stoff wird unter dem poetologischen Banner des Offenen und Porösen entworfen, das dank der Rezeption der Lyrik Lehmanns veranlasst wurde, dessen Hauptmerkmale ein reduziertes und offen-ausgesetztes Menschenbild, eine Sachlichkeitskritik bzw. Verunsicherung des Stoffbezugs und eine lyrische Suche nach einem stofflich-fundierten sowie -enthemmten Schweben enthalten.

Mit Krolow erfährt die von Lehmann entworfene Poetik eine Radikalisierung, welche die Leichtigkeit zu entsachlichen oder zu entwurzeln versucht, womit sie immer wieder Gefahr läuft, sich gänzlich die Gebundenheit zu verlieren, aber auch demzufolge eine

emphatischere und m.E. reinere Poesie des Leichten und Luftigen gewinnt. Anders als Lehmann, muss Krolow beachten, dass die lyrische Verflüchtigung des Stoffes – der eine Pol der Stimmung – nicht mit einem immer schon gegebenen Erdengrund – der andere Pol der Stimmung – rechnen kann. Das Misstrauen und die Unsicherheit Krolows setzten sich somit in seinem lyrischen Stoffverhältnis durch, das nicht bei Lehmann durchbricht. Schäfer – einer der wenigen, der das Verhältnis zwischen Krolow und Lehmann behandelt hat – pointiert treffend: „Bei Krolow rücken solche „Schwindelerlebnisse“ (Holthusen) in den Mittelpunkt, während die streng konturierte Anschaulichkeit im Gegensatz zu Lehmann vernachlässigt wird“ (Schäfer 1968:160). Wie Krolow selbst aber seine Poetik sowie Stofflichkeit konfiguriert, das soll im nächsten Abschnitt besprochen werden.

3. Poetik einer distanzierten Leichtigkeit

3.1. Distanz als Stoffbezug

Weil Krolow mehr oder weniger die durch die Stimmungsbegriffe konzeptualisierte poetologische Konfiguration Lehmanns zwischen Gebundenheit und Verflüchtigung übernimmt, darum entsteht auch in der Mitte seiner poetologischen Überlegungen ein Denken des Stoffverhältnisses. In dem programmatischen Artikel „Intellektuelle Heiterkeit“ (1955) wird klar erkennbar, dass Krolow ein anderes Verhältnis zum Stoff hat als Lehmann. Wenn Lehmann Gedichte konzipiert, dann entstehen sie immer wieder durch eine naturgeschichtlich-inspirierte „Annäherung an das Objekt“ (Lehmann 2006:274) und sie müssen jeweils nach dem Gegenstand korrigiert werden (vgl. Lehmann 2006:225). Man kann dies das Wirklichkeitsvertrauen Lehmanns nennen. Stattdessen erläutert Krolow und man könnte vermuten, dass er sich hier geradezu gegen Lehmanns Sachlichkeit wendet: „Alle Nähe zum Gegenstand irritiert mich“ (Krolow 1955:343). Krolow geht auf Distanz gegenüber dem Wirklichkeitsbezug der Dichtung: „Ich lege zwischen die »Erfahrung« und die Konzeption eine möglichst große

Distanz, ja es ist so, daß ich diese Distanz am liebsten weiter und weiter fasse“ (Krolow 1955:342f.). Dies besagt aber nicht, dass es keinen Bezug zur Stofflichkeit gibt – bekanntlich wollte Friedrich nur den „Abstand“ hervorheben und von den „Tatsachen“ absehen (vgl. Friedrich 1972:77). Der Stoffbezug wird mit Distanz gekennzeichnet, nicht abgelehnt. Mit Kommerell kann man sagen, dass die Betroffenheit, die dem Gedicht seine Stoffgebundenheit zuführt, einen Abstraktions- und Distanzierungsvorgang erfährt, wie den Begriff der Spiegelung mitdachte, indem der Stoff eine derartige Erschließung durchläuft.

In seinen Gedanken zur Dichtung erklärt Krolow, dass er die Distanz bevorzugt, weil er andernfalls von den Gegenständen allzu leicht überwältigt und die Entstehung von Lyrik verhindert wird (vgl. Krolow 1955:343). Die Distanzierung beim Verfassen vom Gedichte ist dann eine Abwehr gegen eine überwältigende Wirklichkeit, welche das Gedicht als eine Art Prothese entwirft, durch welche die Gegenstände erträglich werden. Man kann diese für Krolow notwendige Distanzierung als Konsequenz seiner Wirklichkeitsverunsicherung ansehen, in der auch die um 1950 betonte neue Auffassung des Menschen als ausgesetzt und ungesichert mitschwingt. Krolows fehlendes Vertrauen in die Wirklichkeit und Gebundenheit schlägt zwingend in eine Gegenstandsirritation um, die nur durch Distanz neutralisiert werden kann.

Das Gedicht wird dann in eine Weise beschrieben, das es während seiner Produktion dem Gegenstand distanzierend zugänglich macht. Paradoxerweise muss es dann in seiner Poetik offen und porös werden. Er schreibt:

Ein Gedicht muß zunächst die Fähigkeit besitzen, sich preisgeben zu können, »offen« zu sein für alle möglichen Widerfahrungen, für die Widerstände, denen es durch seine bloße Existenz ausgesetzt ist. Es darf sich nicht verschließen. [...] Für mich hat ein Gedicht *porös* zu sein, luft- und lichtdurchlässig. Es muß in der Lage sein, unaufhörlich an die Außenwelt abzugeben und von ihr aufzunehmen. Es muß in einem unablässigen Austausch mit ihr stehen und alle

Gefahren auf sich nehmen, die dadurch auf der Hand liegen (Krolow 1955:343).

Man kann diese Beschreibung konkret erfassen: Das poröse Gedicht als Inbegriff eines offenen Raums, indem es sich beständig mit der Umgebung und der Welt im Kontakt und Austausch befindet. Dadurch wiederum riskiert es sich selbst zu verlieren, weil es keinen festen Umriss hat und keinen Grenzen kennt, muss aber ‚alle Gefahren auf sich nehmen‘, um ständig offen zu bleiben. Eine Poetik des porösen Gedichts ist demzufolge von außen bestimmt. Der offen-ungesicherte Mensch wird mit einem ausgesetzten und sich selbst immer wieder preisgebenden Gedicht ergänzt, wie es auch in dem Artikel „Not und Chancen des deutschen Gedichts“ (vgl. Krolow 1952a:6) deutlich wurde. Hier wird Krolows Version der Naturlyrik endlich erkennbar: Er überführt die Willkür der Entindividualisierung nicht restlos in die eigene poetologische Offenheit des Gedichts, sondern das poröse Wesen des Gedichts dient als Schutz gegenüber der bedrängend-gegenständlichen Welt, d.h. es macht das existentielle Ungesichert-Sein erträglich und liefert dadurch insgesamt einen anderen Bezug zur Welt und zum Stoff.

Krolows Poetik ist also auf diese Weise doppelt bestimmt: Sowohl Distanz als auch Porosität des Weltbezugs bzw. der Stoffgebundenheit als gleichzeitige existentielle Überlebensstrategie. Was die Distanz und die Porosität zusammenhält ist dann die Suche nach einem adäquaten Verhältnis zu Welt und Stoff: Distanz, um nicht überwältigt zu werden und der Sachtreue Lehmanns zu entrinnen; Porosität, um sich nicht zu verschließen und immer die Möglichkeit des Weiterkommens zu eröffnen. Folgerichtig nimmt der Stand des Stoffes eine minimale, weil distanzierte und flüchtige, weil poröse Stellung ein. Demnach zielen die bisher erläuterten Elemente der Poetik Krolows eigentlich auf dasselbe: Sich Luft und Freiheit und minder Verpflichtung und Treue gegenüber der Stoffgebundenheit zu verschaffen.

Um diesen gemeinsamen Aspekt zu benennen, verwendet Krolow eine eher verjäherte und kuriose Wortwahl:

Der Lyriker – meine ich – sollte sich von Zeit zu Zeit als ein Mann fühlen, der Singvögel unter seinem Hut hält und sie dann im rechten Augenblick in einen eingebildeten Äther entweichen läßt, als ein heiterer Zauberer, dem eine ganze Welt der Imagination zur Verfügung steht, wenn er nur will. Es ist erfreulich, wenn es gelingt, einem Gedicht genügend Leichtigkeit und Anmut mitzugeben (Krolow 1955:345).

„Das spielerische Element“ (Krolow 1955:345) des Gedichts enthält Zauber, Äther, Imagination, Leichtigkeit, Anmut – d.h. es zielt auf Verzauberung und Leicht-Werden der Gebundenheit. Was hier erscheint ist der Verflüchtigungspol des Stimmungsbegriffs, der aber leider hier nicht weiter entwickelt wird. Insgesamt lässt sich die Konfiguration der Poetik Krolows fixieren: Ein von poröser Offenheit und abstrahierender Distanz bestimmter Weltbezug wird in ätherhafte Leichtigkeit und Freiheit ergänzend transportiert und bestimmt demzufolge den Stil bzw. die Stofferschließung seiner Poetik. Die Stofflichkeit seiner Stimmungspoetik entfaltet sich folglich zwischen abstrahierter Gebundenheit und verflüchtigender Leichtigkeit.

Um letztendlich das dadurch erreichte freiere Stoffverhältnis im Gedicht bezüglich der Sprache konkret zu erklären, rückt die Verwendung der Metapher ins Zentrum der Überlegung Krolows: „Ein Gedicht aktiviert sich durch seine Metaphern. In einem gewissen Sinne »interessiert« mich am Gedicht die Metapher am meisten“ (Krolow 1955:344). Gegen Lehmanns Forderung der Nähe und sachtreuen Dingbeobachtung bzw. -Beschreibung, setzt Krolow eine Forderung der präzisen und genauen Arbeit an der Metapher: „Eine Metapher hat nichts von der schönen Zufälligkeit und Unschuld der Äolsharfen, die ein Wind, ein Nichts tönen macht. Eine Metapher muß das Präziseste sein, das man sich denken kann, etwas, das »sitzt« und genau zutrifft“ (Krolow 1955:344). Nicht Beobachtung und eine dadurch erreichte unmittelbare Sinnlichkeit, sondern die Sinnlichkeit des Gedichts entsteht aufgrund eines sprachlich-metaphorischen und d.h. intellektuellen und spielerischen Umgangs mit Stoff. Krolows Poetik vollzieht sich dann durch eine Metaphorisierung des Stoffverhältnisses, um den konkreten und sachlichen

Wirklichkeitsbezug auszubreiten und zu verflüchtigen, was aber keineswegs das Gedicht von der Wirklichkeit löst, sondern es eher mit einem neuen Verhältnis entstehen lässt. Dieser Prozess der Metaphorisierung wird später am Beispiel des Pappellaub-Gedichts erläutert und verdeutlicht. Mit der Hervorhebung der Metapher als sprachliches Modell des Stoffverhältnisses der Lyrik ruft Krolow ungeahnt den von Kommerell dargelegten humoristischen bzw. metaphorischen Weltbezug des Luftgeists Jean Pauls hervor. Wie Kommerell deutete, so löst Jean Paul durch die Metapher „den Augenblick aus den Lebensumständen ab“ (Kommerell 1957:151), um in der „Musik des freien Augenblicks“ (Kommerell 1957:150) zu schweben. Die Metapher ist auch für Krolow dann nicht nur traditionell-stilistische Mittel der Sprache, sondern sie bildet geradezu eine „Daseinserfahrung“ (Kommerell 1957:26) und damit die Art und Weise, in der die irdische und gegenständliche Welt sich erschließen lässt.

3.2. Problem der Belastung

Was im Programmartikel „Intellektuelle Heiterkeit“ fehlt oder zumindest weitere Erläuterung verdient ist die Frage nach der Leichtigkeit, die nur kurz am Ende besprochen wurde. In der „Ansprache anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises“ (1956) steht aber glücklicherweise nicht die Distanz, sondern die Leichtigkeit bzw. der Verflüchtigungspol der Stimmung im Mittelpunkt der Überlegungen und stellt eine Ergänzung dar.

Was zunächst die Rede auszeichnet ist ihr expliziter Bezug zur Zeitgeschichte: Die Leichtigkeitssuche wird hier hautnah mit der historischen Situation nach 1945 verbunden. Obwohl die Rede um Georg Büchners Lustspiel *Leonce und Lena* (1836) kreist, wird sie aber v.a. als Anlass einer Formulierung der eigenen existentiellen wie nachfolgend auch poetologischen Position verwendet:

[E]s [das Büchner-Stück, MKP] wurde mir in *dem* Moment wichtig, in dem ich mich von den Bedrückungen zu befreien, von jenem Cauchemar zu lösen versuchte, der als schwerer Schatten über den

poetischen Äußerungsversuchen der ersten Nachkriegsjahre lag, ein Schatten, in dem sich ein für allemal alle triste Erfahrung mit der deutschen Szene, alle an Leben und Existenz gehende Widerfahrung gesammelt, verdichtet zu haben schien. Ich wollte mich aus der Umklammerung der Erinnerung befreien, die ich an die Zeit zwischen meinem zwanzigsten und dreißigsten Lebensjahre hatte, damals, kurz nach 1945 (Krolow 1956a:542)

Ein äußerst wichtiges Motiv für Krolow wird hier sichtbar: Die 1955 geäußerte Irritation gegenüber den überwältigenden und bedrängenden Gegenständen wird hier in Zusammenhang mit Vergangenheit und Erinnerung gebracht. Die Distanz und Leichtigkeit bedeutet dann nicht nur einen Versuch sich das Gegenständliche und Stoffliche erneut anzueignen, sondern gleichzeitig auch eine Strategie sich von der Vergangenheit zu entlasten. Dass Krolow hier konsequent Worte des Schweren und Engen wie ‚Bedrückung‘ oder ‚Umklammerung‘ verwendet ist entscheidend, um die Nachkriegssituation zu veranschaulichen: Die zu dieser Zeit entstandene Lyrik hat nämlich Krolow zur Folge die Aufgabe sich von dieser überwältigenden stofflichen Last zu befreien und d.h. sie leicht und schwebend zu machen. Und hier fällt Büchner ins Gewicht:

Aber in dem Büchnerschen Stück fand ich etwas, was mich ermutigte und dadurch weiter brachte, ohne mich vergessen zu lassen, was war. In ihm ging es doch etwas *anders* zu, als der erste Blick vermuten ließ. Hier hatte sich Bitterkeit im Wort erleichtert, und das Wort hatte zu schweben begonnen, hatte etwas von der Schwerkraft abgegeben, die seine Bedeutung ihm zugemutet hatte, seit es ins Leben getreten war. Das Wort hatte sich gelockert. Es hatte Grazie. Es verband sich mit Luft und bewegte sich in diesem Element mit Selbstverständlichkeit und Anmut wie die Liebenden Chagalls. Und dennoch [...] stand im Hintergrund die Muse der Einsamkeit, der Schwermut (Krolow 1956a:542).

Das dichterische Wort soll laut Krolow die Fähigkeit haben die Schwerkraft der Bedeutung bzw. der Vergangenheit zu vermindern, um sich stattdessen in der Leichtigkeit und Schwerelosigkeit der

Luft schwebend zu halten. Gerade die Beschreibung des ‚erleichterten Wortes‘ ruft die reine und non-referentielle Gebärde Kommerells und deren stofflich-entmaterialisierte Relation zur Welt – das Ballastabwerfen – hervor. Allerdings erhebt sich hier ein Verdacht.

Neil H. Donahue hat in seiner Studie *Karl Krolow and the Poetics of Amnesia in Postwar Germany* (2002) schlagkräftig argumentiert, dass Krolows Poetik dadurch auf bloßes Vergessen zielt und als aktive Verdrängungsstrategie zu verstehen sei. Das Ergebnis der Studie Donahues deckt auf, dass Krolow seine frühe Dichterkarriere während der NS-Herrschaft aktiv förderte, diese Tatsache aber in der Nachkriegszeit zu retuschieren versuchte (vgl. Donahue 2002:28). Diese inszenierte Amnesie wird dann als „framework for reconsidering his work and its reception“ (Donahue 2002:7) verwendet. Auf Grund dieser Sichtweise blendet Donahue aber m.E. die Möglichkeit einer präzisen Bestimmung der Position Krolows aus, weil er eine niemals bestrittene aber doch wegweisende und normbildende Prämisse der Vergangenheitsbewältigung im – so scheint es – eher vereinfachten Sinne einer direkten und expliziten Stellungnahme zur nationalsozialistischen Vergangenheit seiner Studie zu Grunde legt. Bezüglich der Büchner-Preisrede – in der Donahue die Passage ‚ohne mich vergessen zu lassen, was war‘ geflissentlich übergeht – wird diese Beurteilungsnorm sehr deutlich:

Krolow does not seek a means to come to terms with the past through critical examination of his own experiences and reflection on specific issues of the Nazi period and the war, rather he openly seeks a means of freeing himself atmospherically, in terms of his mood, from the oppressiveness of the past (Donahue 2002:129).

Nachkriegslyrik muss offenbar nach Donahues Urteil explizit kritische und reflektierende Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit darstellen, wie etwa die Lyrik Paul Celans (vgl. Donahue 2002:130, sowie das komparative Kapitel über Celan und Krolow: Donahue 2002:241ff.). Dass das lyrische Verhältnis zur Vergangenheit aber auch auf andere Weise zustande gekommen

kann – wie im Fall Krolow – hat Hanna Klessinger in einer willkommenen Korrektur zur Amnesie-These Donahues geleistet, indem sie von einer „Strategie der indirekten Vermittlung zeitgeschichtlicher Erfahrung“ (Klessinger 2011:79, vgl. hierzu auch 92) spricht. Statt eines direkten Bezugs, nimmt Krolow die Zeitgeschichte anders bzw. indirekt-distanziert oder prothesenhaft wahr. Wie im Zitat deutlich wurde, entwirft Krolow stattdessen ein dichterisches Programm des Weiterkommens ohne Vergessen. Diese paradoxe Figur eines Erleichterungsvorgangs ohne Weltentzug zielt dann m.E. präzise daraufhin, ein neues Verhältnis zum Stoff bzw. zur Vergangenheit zu erreichen, wie schon 1955 deutlich wurde: Nicht Vernichtung oder Verdrängung der Gebundenheit, sondern den Bezug zu ihr durch Distanz und Leichtigkeit neu zu gewinnen. Klessinger hebt hier insbesondere die „Vagheit“ (Klessinger 2011:80 sowie 96f.) sowie die „Vorliebe für Undeutliches und Verschwommenes“ (Klessinger 2011:86) Krolows hervor – ohne jedoch den Bezug zu Lehmann zu bemerken.

Das Bemerkenswerte an der Donahue-Rezeption ist, dass seine Amnesie-Interpretation letztlich auf ein grobes Ausblenden des Welt- und Stoffbezugs Krolows hindeutet, ähnlich wie bei Hugo Friedrich. D.h. Donahues Amnesie-These ist Friedrichs moderner Entstofflichung bzw. reduktiv-funktionaler Stoffontologie indirekt verpflichtet, wobei beiden die naturlyrischen ‚Tatsachen‘ bzw. den Lehmann-Einfluss der Sachgebundenheit außer Acht lassen. Lampart hebt ebenfalls hervor, dass Krolow sich generell zwischen „ästhetischer Autonomie und Wirklichkeitsbezug“ (Lampart 2013:203) bewegt. Donahues Lesart privilegiert nur den ersten Aspekt, um stattdessen eine „Wirklichkeitsverweigerung“ (Lampart 2013:203) in den Vordergrund zu stellen. Für Donahue besteht Krolows Stoff- bzw. Vergangenheitsverhältnis darin, dass er es aufzuheben sucht, um in einen rein ahistorischen und stofflosen Äther zu gelangen. Er unterstellt Krolow eine gewisse Radikalität, die faktisch nicht vorhanden ist. Weil aber Krolow die Sachlichkeit Lehmanns übernahm und seine Poetik in direkter Auseinandersetzung mit dieser formuliert, ist Stoff für ihn nicht nur etwas Passives und zu

Beherrschendes, allenfalls sucht er eine Möglichkeit innerhalb des Stoffes bzw. der Gebundenheit selbst zu erläutern. Krolow steht dann in der in vorliegender Arbeit entwickelten Tradition der Stimmungspoetik im Sinne Kommerells und Staigers, indem sein Stoffverhältnis atmosphärisch und luftig sei. Donahue benennt tatsächlich dieses Verhältnis als ‚freeing himself atmospherically, in terms of his mood‘, liefert aber keine nähere Bestimmung was hier ‚atmosphere‘ oder ‚mood‘ eigentlich bedeutet, sondern sie werden nur abschätzig als Chiffren des Stofflosen und Geschichtslosen verwendet. Deswegen lässt sich Krolows Poetik besser innerhalb des stofflich-konzipierten Stimmungsbegriffs begreifen, weil sie hier nicht als Amnesie oder Eskapismus missdeutet wird, sondern als ein eigenartiges stofflich-distanziertes Leichtigkeitsbedürfnis erkannt wird.

3.3. Risiko des Leicht-Werdens

Dass eine in der Weise konstruierte Poetik immer wieder riskiert den Weltbezug zu verlieren, darauf weist Krolow selbst in der Büchner-Preisrede hin. Hier zeigt sich noch einmal, dass das 1955 introduzierte Konzept der Distanz, das eine Auseinandersetzung mit der Sachnähe Lehmanns herbeiführen sollte, nicht als Unterschied zur Gebundenheit entwickelt werden sollte, sondern eher um sie neu zu entwerfen. Demgemäß wirkt die Distanz als ein Garant dafür, dass die Schwebel, Phantasie und Anmut der Lyrik nicht „altmodisch“ erscheint und sich somit nicht in den „eingebildeten Äther“ (Krolow 1956a:545) verliert. Ohne Distanz würde der Dichter sich

seiner Vorstellungskraft als einer jener altmodisch gewordenen, was sage ich, ausgestorbenen Montgolfieren bedienen, eines jener schwerfällig-lyrischen Fahrzeuge, um sich in die Luft zu erheben und in den Himmel seiner Imagination zu entrücken (Krolow 1956a:545)

Deshalb entsteht die Poetik Krolows auf Grund der Distanz eines kühlen Intellekts, um dadurch in die heitere Luft emporzusteigen. Mit einem Anklang Lehmanns sucht er dann „eine Poesie der Schwebung, der Balance“ (Krolow 1956a:545) zwischen distanzierter Erdgebundenheit und freischwebender Luftigkeit. Lehmann balanciert beständig auf der Erde, auf dem festgegründetem Ort – wie Krolow den Unterscheid zum eigenen Schaffen markiert: „Alles ist bei ihm *auf* dieser Erde, nirgends über oder unter ihr angesiedelt“ (Krolow 1963b:487). Krolow hingegen bewegt sich immer geringfügig über der Erde, zärtlich abstrahiert von der festumrissenen und gebundenen Gegenstandswelt. In seinem Gedicht „Ziemlich viel Glück“ (1955) aus der Sammlung *Tage und Nächte. Gedichte* (1956) klingt es programmatisch an: „Glücklichsein beginnt immer / Ein wenig über der Erde“ (Krolow 1956b:43). Kaum die Perspektive des Luftschiffers Jean Pauls, aber wohl eine luftgeistige Geste.

Dass Krolow auf dieses Risiko des Leicht-Werdens seines Gedichts hinweist, führt indirekte zu einer Konfrontation mit der modernen Lyrik Hugo Friedrichs. Offensichtlich kann der Abstand zur Erde leicht das rechte Maß überschreiten. Er schreibt folgend und noch einmal mit Hinweis auf Büchner:

Und bei der dem »Gegenstand«, dem Stoff entfremdeten Lyrik unserer Tage noch ist das für den Aufmerksamen zu spüren. Übrigens gehört ja auch zu den Freiheiten des künstlerischen Spieltriebs dazu, sich von der »Belastung« durch den Gegenstand zu lösen, selbst, wenn man in der Eile und im Eifer *zuviel* Ballast abwirft und plötzlich eine Reihe von Stufen zu hoch auf der luftigen Leiter sitzt (Krolow 1956a:546)

Bemerkenswert ist die konzeptuelle Ähnlichkeit mit Friedrichs zur gleichen Zeit entwickeltem Vokabular der Entfremdung und Entdinglichung der modernen Lyrik wie auch die damit zusammenhängende von José Ortega y Gasset vollzogene Beschreibung der „Entdeckungen im Luftraum“ sowie der Forderung den „Ballast über Bord“ zu werfen (Ortega y Gasset 1978:246), welche auch in Kommerells Jean Paul-Studie präsent ist. Hier erreicht Krolow die Grenzen seiner Poetik: Stoffentfremdet,

ohne irdischen Ballast, völlig in der Luft hängend – dies eröffnet eine Möglichkeit, die Stimmung in Überstimmung gleiten zu lassen. Wenn sie aber zur Erdlosigkeit erhoben wird – weil „*zuviel* Ballast“ abgeworfen wird – dann scheitert das Gedicht. Zuviel ist wahrlich „*zuviel*“, es ist dem Gedicht nicht zuträglich sich in der Weise zu verlieren, es ist aber immer dem Risiko ausgesetzt sich auf der luftigen Himmelsleiter der Lyrik hinaufzusteigen.

Krolow hat den Gedichtstypus eines solchen „*zuviel*“ in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen benannt, nämlich als das spielerische oder luftige Gedicht am Beispiel des in der Nachkriegszeit wiederkehrenden deutsch-französischen Lyrikers, Malers und Bildhauers Hans Arp, der mit dem Dadaismus der Zwischenkriegszeit eng verknüpft war. Spiel wird hier als „wichtiger Faktor im allgemeinen Entindividualisierungsprozeß“ (Krolow 1963a:108) identifiziert, dem der Detaillismus der Naturlyrik auch diene. Das Spielerische des Gedichts zielt darauf, „von der Last, dem Gewicht des einzelnen abzusehen“ (Krolow 1963a:108) und spricht dann eine der wichtigen Nachfragen Krolows bezüglich der Nachkriegslyrik an. Das „Sich-in-die-Luft-Erheben“ (Krolow 1963a:109) des spielerischen Gedichts will sich vollständig vom Stoff losreißen, weil Stoff Absicht, Nutzen und Bedeutung hat (vgl. Krolow 1963a:112). Stattdessen vollzieht sich das Spielerische in dem „vollkommen antistofflich entwickelte[n] Gedicht“ (Krolow 1963a:112). Oder: „Das – mit Arp zu sprechen - »feste Erdreich« der Bedeutungen und ihres Beeinflussungsvermögens, der möglichen Bevormundungen, sollte nun – in kühner »Ablösung« von ihrem Terrain – zurückgelassen werden“ (Krolow 1963a:112). D.h. das in der Luft gleichsam schwebende Gedicht ist von Welt, Mensch und Stoff durchaus autonomisiert und unterschieden. ‚Zu hoch auf der luftigen Leiter‘ zu steigen heißt sich „in eine[m] von »Bedeutung« freien Himmel“ (Krolow 1963a:115) zu befinden. Wenn ein nur auf Wurzeln bzw. Gebundenheit gebautes Gedicht erstarren könnte und folglich der Vagheit und Leichtigkeit bedarf, dann kann ein nur auf Luft und Schweben gebautes Gedicht auch zerfallen, indem es einer „beziehungslose[n], gegenstandslose[n] Traurigkeit, eine[r] Depression“ (Krolow 1963a:127) erliegt. Heideggers steinige, zurückziehende und beziehungsentweichende

Erde findet hier sein invertiertes Spiegelbild in Arps leichter, beziehungsloser und antistofflicher Luft: Arps Dichtung ist eine Kunst ohne Erde. Das luftige Gedicht ist ein rein artifizielles Konstrukt, das erst unendliche Freiheit schafft, um dann aber in gegenstandslose Depression umzuschlagen (vgl. Krolow 1963a:129).

Das Spielerische ist dann für Krolow eine Grenze und ein Irrweg, weil es de facto eine falsche nur momentane Freiheit und ein Luftig-Machen gegenüber der schweren Last und Bedrückung bietet, die sich aber in einer bodenlosen Traurigkeit vollzieht. Es ist die unumgängliche Schwermut des reinen weil erdenlosen und so entfremdeten Luftgeistes. Das Problem des Stoffes bzw. des Belastens kann nur stofflich nicht antistofflich gelöst werden. So lautet seine Schlussfolgerung:

Das spielerische Gedicht ist auf seiner luftigen Leiter schließlich immer höher gekommen, in einen Himmel, der ein neuer Irrgarten war. Der Moment mußte kommen, wo es sich verstiegen hatte. Aber es ist wohl so, daß wenn man sich in der unschuldigen Freiheit seiner Beweglichkeit zu weit vorwagt, man nicht wieder zurückfindet (Krolow 1963a:131).

„Zuwiel“ heißt nicht mehr zur Erde zurückzukommen, heißt sich im Stofflosen zu verlieren, heißt Depression. Ob das spielerische Gedicht Arps oder die modern Entstofflichung Friedrichs – beide suchen eine Dichtung, die sich von den Gegenständen befreit, um rein und stofflos zu werden. Bei Krolow – Hohoff hat es in seinem Portrait der Nachkriegslyrik treffend pointiert, wie früher erwähnt – gibt es aber immer „einen gewissen Halt, denn bei aller Reduzierung des Wirklichen, bleibt etwas zurück“ (Hohoff 1963:339). Statt sich in die Gemeinschaft der modernen Lyrik Friedrichs zu begeben, zeigt sich Krolow noch einmal in der Nähe Lehmanns, der sich bekanntlich auch um sein „Etwas“ oder seinen „Erdenrest“ (Lehmann 1982:252) mitten im Prozess des Entschwebens bekümmerte. Dieses „Etwas“ ist der Stoffbezug; „Zuwiel“ Ballastabwerfen und das „Etwas“ wird vernichtet.

3.4. Minimale Stoffontologie

Wenn Krolow sich folglich vom spielerischen Gedicht sowie der modernen Entstofflichung distanziert, um dennoch eine notwendige Gebundenheit zu betonen, dann zielt seine poetologische Grundfrage auf das Verhältnis zur stofflichen Welt und sie wird anhand der luftigen Leiter beantwortet, d.h. die Frage des Stoffbezugs ist eine Frage des Abstands bzw. der Höhe. Das von Krolow verwendete Bild der Luftleiter kann als poetologisches Äquivalent zu Lehmanns Baum gedeutet werden: Beide müssen gewissermaßen auf dem Boden stehen oder sich an Gegenstände hängen und aufrichten um dadurch eine vertikale Achse zwischen Erde und Himmel zu bilden. Krolow ist aber nicht bestrebt eine gleichzeitige und paradoxe Bestätigung der Gebundenheit durch Schweben der Blätterkrone zu erreichen, sondern er sucht den äußerst möglichen Abstand zur Erde zu finden ohne jedoch den Kontakt mit dem Stofflichen zu verlieren. Diese Radikalität findet sich bei Lehmann nicht.

Krolow formuliert eine Poetik des minimalsten Stoffes. Er sucht eine besondere schon distanzierte bzw. unsachliche Leichtigkeit, probt demzufolge immer das Risiko sich der Welt zu entfremden, aber es gelingt ihm den Bezug zu Welt und Stoff auf ein Mindestmaß beizubehalten. Kurz: Der Stoff Krolows ist in seiner geringst möglichen Stofflichkeit begriffen. Seine Poetik der Luftleiter wirkt sich auf die Gegenstände aus, steigt höher und höher, indem die Gegenstände immer wieder an Schwere, Last und Festigkeit verlieren und erreicht dann idealerweise einen Zustand des Schwebens und der Leichtigkeit. Es handelt sich also bei Krolow auch immer um Gegenstände, um Stoff, aber nicht darum wie man ihnen völlig entfliehen könnte – zu hoch auf der Luftleiter – sondern eher ein neues erträgliches Verhältnis zu ihnen zu finden. Diese minimale Stoffontologie – nicht mit Friedrichs reduktiv-funktionaler Stoffontologie zu verwechseln! – gründet seine Poetik der distanzierten Leichtigkeit.

Krolows Mitte der 1950er Jahre entstandener und maßgebender Entwurf einer Poetik der Nachkriegszeit zielt dann auf das Fassen einer besonderen Stofflichkeit. Erst später gelingt es

ihm noch präziser sein Verhältnis zum Stoff und den Gegenständen zu benennen, nämlich rückblickend in einem Selbst-Interview von 1964:

Ich glaube, daß die von mir im Gedicht bevorzugten Gegenstände ohne die Drastik ihrer Gegenständlichkeit, ohne das Gewicht der Materialität sind. Es sind in Veränderungen befindliche Stoffe, möchte ich sagen. Übergänge vom einen zum anderen. Und also bewegliche, sich entmaterialisierende Mitteilungen. Von ihrer Stofflichkeit erleichterte, über ihr schwebende, balancierende Themata. – Um es poetisch auszudrücken: ich möchte Rose oder Auge oder Mund oder Hand sagen. Aber zugleich den Übergang von Rose, Auge, Mund, Hand an ihre Umwelt, an Wind, Luft, Licht darstellen, an ein leichtes Ensemble, das den Einzelheiten hilft, so liquid wie möglich zu werden. Ich möchte gewissermaßen Leitern an die Gegenstände legen, mit Sprossen, die immer weiter nach oben, in ein unverdächtiges, offenes Blau führen (Krolow 1973a:11).

Krolows Gedichte sind zutiefst als stoffliche Stimmungsgedichte zu betrachten. Wenn das Stoffliche in einem Krolow-Gedicht erscheint, dann verliert es sein Gewicht, die Schwere und Verschlossenheit, es kommt stattdessen zum Übergang wie bei Hofmannsthal oder es wandelt sich zum unfesten, musischen und zitternden Stoff wie bei Nietzsche. Um das Stoffverhältnis genau zu fixieren, verwendet Krolow hier noch einmal das Bild der Luftleiter: Der Stoff ruht nicht in sich selbst, sondern reicht über sich hinaus in die Luft, aufwärts in den blauen Himmel. Die luftige Leiter benennt dann das lyrische Potential innerhalb des Stoffes selbst. Diesen Prozess innerhalb des Stoffes zu zeigen – in konzentrierten ‚Ensembles‘ von Gegenständen, die konturlos, leicht, atmosphärisch, eben minimal werden – genau davon spricht seine Dichtung, wie wir jetzt sehen werden.

4. Minimaler Stoff: Das Gedicht „Pappellaub“

4.1. Vorbemerkung

Wenn Rudolf Hartung am Anfang dieses Kapitels notierte, dass „das Leichte und Luftige“ (Hartung 1972:105) die Dichtung Krolows kennzeichnete, dann fällt dieses Fürsprechen einer lyrischen Luftigkeit mit einer gewissen dichterischen Vorliebe Krolows für Schönwetter und Sommerzeiten zusammen – wie er selbst in einer seinem Geburtsort Hannover gewidmeten biographischen Skizze bekennt: „Und ich war für Schönwetter, ein für alle Male, und wollte den Himmel über Hannover verändern“ (Krolow 1968:135). Der in einem oft feuchten und kalten Hannover aufgewachsene und somit oft erkältete und erkrankte Krolow will Meteorologe werden, um dadurch „das Wetter zu ändern“ (Krolow 1968:136). Man kann behaupten, dass diese kindliche Sehnsucht nach Schönwetter in die Gedichte immigrierte und dass der meteorologische Impuls sich dann nicht wissenschaftlich, sondern poetologisch und lyrisch vollzog. Wie er in einem seiner bevorzugten Landschaften gewidmeten biographischen Artikel schreibt: „Luft, Luftverhältnisse sind nicht nur eine Sache der Meteorologie. Sie haben geheime, liquide Zusätze, gleichsam etwas von Liberalität“ (Krolow 1966). Die lyrischen Möglichkeiten der Luft und des Atmosphärischen hat Krolow offensichtlich anhand seiner poetologischen Luftleiter erforscht und dadurch zumindest einige Schritte in einen offenen und hellen – etwa sommerlichen – Himmel getan. Statt des trüben Himmels Hannovers, findet Krolow den erwünschten leichten und luftigen Sommerhimmel in der Lyrik. Krolows lyrische Luftigkeit ist also sommerlich.

Auch bei Lehmann ist, wie erwähnt, eine Vorliebe für Hitze und die Sommermonate vorhanden und es scheint, dass genau diese Jahreszeit in vorzüglicher Weise den lyrischen Stoff erscheinen lässt. So vermerkt Lehmann z.B. in seinem zweiten *Bukolischen Tagebuch 1948* am 8. Juni 1948: „Der Juni zeigt die Materie als inspiriertes Phänomen“ (Lehmann 1999:312). Die Auffassung der Materie Lehmanns findet hier einen konkret jahreszeitlichen wie

auch geographisch-verorteten Erscheinungscharakter: Der Sommer ist die Präsenz des inspirierten, verhauchten und lebendigen Stoffes, er ist die lyrische Jahreszeit schlechthin. Demzufolge ist Lehmanns Sommergedichte – die vom Beginn bis zur Neige seines dichterischen Schaffens vielfältig präsent sind – oft mit Luftigkeit, Schweben und Leichtigkeit erfüllt, wie beispielsweise der Schluss des vom der Juni handelnden Gedicht „Leicht“ (1967) prägnant verkündet: „Wie die Zeit uns trägt / Hellstem, höchstem Tage zu, / Lyrisch leicht!“ (Lehmann 1982:377).

Krolows dichterische Vorliebe für Schönwetter scheint sich diese Vereinigung von Jahreszeit und lyrischem Stoff auch grundsätzlich angeeignet zu haben, indem seine Sommergedichte in besonderer Weise seinen Umgang mit dem Stoff exemplifizieren. So veranschaulichen die Sommergedichte eine breite und durchgehende Kontinuität seines lyrischen Werkes im Zeitalter der modernen Restauration – etwa von der Mitte der 1940er bis zur Mitte der 1960er Jahre. Ralf Paulus hat die Entwicklung der Lyrik Krolows in vier Phasen übersichtlich eingeteilt (vgl. Paulus 1983:26 sowie Paulus 2006), wobei die für die vorliegende Arbeit zentralen Zeitabschnitte mit den beiden ersten Phasen zusammenfallen: Die erste Phase enthält die Sammlungen *Hochgelobtes gutes Leben* (1943), *Gedichte* (1948), *Heimsuchung* (1948) und *Auf Erden* (1949) – alle vier im Band *Auf Erden. Frühe Gedichte* (1989) gesammelt – die zweite Phase umfasst die Gedichtsammlungen *Die Zeichen der Welt* (1952), *Wind und Zeit* (1954), *Tage und Nächte* (1956), *Fremde Körper* (1959) sowie *Unsichtbare Hände* (1962) und *Landschaften für mich* (1966). Die zwei Phasen unterscheiden sich nach Paulus dadurch, dass die erste Phase sich noch sehr stark auf den naturlyrischen Einfluss bezieht und erst die zweite Phase mit diesem Erbe bricht, um sich dadurch zur „Klassiker der modernen Lyrik“ (Paulus 1983:26, vgl. hierzu Paulus 2006) zu entwickeln. Hugo Friedrich lobte auch v.a. die späteren bzw. die für sein Verständnis moderneren Gedichte: „Vollständig aus eigenen Klängen besteht seine reifste Sammlung, *Fremde Körper*“ (Friedrich 1972:84). Bezeichnenderweise entfallen aber genau die Sammlungen *Fremde Körper* und *Unsichtbare Hände*, wenn es um die Sommergedichte geht, die dann u.a. in dem Sommer gewidmeten dritten Abschnitt der Sammlung *Landschaften*

für mich wiederkehren (vgl. Krolow 1966:31ff.). Mit dem spezifischen Blick auf den Sommer bricht dann die Phasenaufteilung zusammen und bildet stattdessen eine Kontinuität aus, in der Naturlyrik und Moderne nicht gegenüberstehen.

Man kann stattdessen behaupten, dass Krolows Sommergedichte sich dadurch auszeichnen, dass sie sich mit der von der Naturlyrik bzw. Poetik Lehmanns überlieferten Stoffgebundenheit der Jahreszeiten auseinandersetzen, um aber dadurch diesen Stoff eigens zu stilisieren. Es handelt sich nicht um eine Abwendung von der Naturlyrik, um modern zu sein – wobei die Dichotomie Friedrichs noch einmal wiederholt wird und die poetologische Kontinuität mit Lehmann vernachlässigt wird, wie bei Klessinger und Lampart – sondern um eine von Krolow neu vollzogene Stilisierung des naturlyrischen Stoffbezugs. In Krolows zwischen 1945 und 1965 geschriebene Sommergedichten zeigt sich der Stoff nur geringfügig, minimalisiert. Krolows Stil des Stoffes ist distanziert und leicht, aber um ihn noch konkreter zu erfassen, muss er als sommerlich untersucht werden. Die auf einer Annahme eines minimalen Stoffes gegründete Poetik der distanzierten Leichtigkeit findet eine deutliche Aussage in den Sommergedichten.

Weil es sich hierbei aber um eine größere Anzahl von Gedichten handelt, die zudem in einem langen etwa zwanzigjährigen Zeitraum entstanden sind, habe ich an dieser Stelle ein exemplarisches Gedicht ausgewählt. Im Anschluss folgt nun das erste wirklich gelungene Sommergedicht Krolows: „Pappellaub“ (1946) aus der Sammlung *Heimsuchung*. Das Gedicht lautet:

Sommer hat mit leichter Hand
Laub der Pappel angenäht.
Unsichtbarer Schauder ist
Windlos auf die Haut gesät.

Zuckt wie Schatten Vogelbalg,
Spötterbrust, als winzger Strich:
Ach, schon wird es Überfall,
Wie sie blätterhin entwich!

Luft, die unterm weichen Flug
Kurzer Schwinge sich gerührt,
Schlägt wie blaue Geißel zu,
Die die dumpfe Stille führt.

Grüne Welle flüstert auf.
Silbermund noch lange spricht,
Sagt mir leicht die Welt ins Ohr,
Hingerauscht als Ungewicht.

(Krolow 1989:93)

Es handelt sich zudem um ein Gedicht, das in der Rezeptionsgeschichte eine Sonderstellung einnimmt, weil es immer wieder als Exempel der Verpflichtung, aber auch als beginnende Abkehr vom naturlyrischen Einfluss Lehmanns hervorgehoben wird.⁵⁶ So bringen Rolf Paulus und Gerhard Kolter in ihrer Introduction *Der Lyriker Karl Krolow* (1983) zum Ausdruck: „Einen Fortschritt in Krolows Auseinandersetzung mit der Naturlyrik zeigt das bereits 1946 entstandene, 1948 veröffentlichte Gedicht „Pappellaub““ (Paulus und Kolter 1983:29). Auch Donahue bewertet das Gedicht in dieser Weise: „[O]ne of the first poems that can be said to carry his signature“ (Donahue 2002:88). Worin diese Erneuerung Krolows Lehmann gegenüber und die dadurch erreichte Signatur präzise besteht, hat Knörrich bezüglich des Pappellaub-Gedichts treffend beschrieben: „[D]ie Tendenz, die Stofflichkeit des vorgeführten Weltausschnitts ins Leichte, Graziöse, Heiter-Anmutige eines immateriellen Daseins aufzulösen“ (Knörrich 1978:214). Es geht demzufolge im Gedicht

⁵⁶ Dass Krolows Pappellaub-Gedicht einigen motivgleichen Gedichten Lehmanns verpflichtet ist, haben mehrere Kommentatoren erwähnt (vgl. Schäfer 1968:259f., Rümmler 1972:121f. und Knörrich 1978:214f.).

darum „die Zartheit der Wirklichkeitsverknüpfung und das Ätherische des Weltbezugs“ zu erproben (Knörrich 1978:215). Somit kann das Gedicht nicht nur als Sommergedicht aufgefasst werden, sondern gerade hier – 1946 – realisiert Krolow erstmals sein eigenes Stoffverhältnis, das er dann später vertiefen und ausarbeiten sollte. Es ist dann nicht nur bemerkenswert auf Grund seines Antizipierens späterer surrealistischer Tendenzen (vgl. Knörrich 1978:215), sondern nach meiner Auffassung wird Krolows Stoff-Stil hier mit einer vorzüglichen Klarheit präsentiert, weil er sich deutlich mit dem Erbe der Stoffgebundenheit auseinandersetzt.

Zunächst zeigen sich die „Zartheit“ und das „Ätherische des Weltbezugs“ des Pappellaub-Gedichts darin, dass es von einer Reihe kleiner, wenn nicht minimaler Ereignisse ausgefüllt ist. Krolow versammelt hier ein leichtes Ensemble, das aber zudem einen kleinen Verlauf des – mit Staiger – Atmosphärisierens des Festen beschreibt. Das vom Sommer leicht und beweglich hervorgebrachte Pappellaub bildet eine Szene, in der die zierlichen Bewegungen eines Vogels das Laub in der Weise berühren, dass ein Rauschen der Blätter entsteht, das in der Aussage über die Auffassung der Welt als „Ungewicht“ kulminiert. Demnach gleicht Krolows Pappellaub-Gedicht Nietzsches Venedig-Gedicht, indem beide offensichtlich dem gleichen stofflichen Gesetz der Stimmung folgen und somit den gleichen Stoffvorgang zeigen: Die leichte und höchst bewegliche Oberfläche des Laubs – bei Nietzsche: Wasser und Saiten – wird Rezeptor einer Bewegung des Vogels (bei Nietzsche: Des Gesangs), die zur Folge hat, dass sich die Welt des Gedichts in eine allmählich sich auflösende Stofflichkeit transformiert, etwa als Zittern der Musik bei Nietzsche oder das Rauschen des Laubs bei Krolow.

Wenn aber die Musik das Schlüsselwort Nietzsches war, das diese lyrische Stofflichkeit der Welt bezeichnete, dann heißt es bei Krolow der Sommer. Es lässt sich vermuten, dass Krolow – wie Nietzsche bezüglich der Musik – im Gedicht die Frage stellt: Welches stoffliche Wesen hat der Sommer? Krolow beantwortet die Frage am Ende des Gedichts mit der Wortschöpfung: „Ungewicht“. Wie so oft in den Sommergedichten Krolows zielt

das Gedicht in seiner Gänze auf diesen Ausgang, diesen Minimalpunkt der lyrischen Welt.⁵⁷ „Ungewicht“ heißt aber nicht gewichtlos – dies würde zur Folge haben, dass Krolow zu hoch auf der Luftleiter ins Stofflose und Immaterielle gestiegen ist, worauf Knörrich fälschlich hindeutete. Vielmehr muss das Gedicht innerhalb der stofflichen Stimmungstheorie gedeutet werden: Das Gewicht, die Last oder das Schwere des Stoffes – sein erdhafter Grund – erscheint direkt in dem selbstaflösenden und verflüchtigenden ‚Un‘. Das Wort „Ungewicht“ konzentriert dann die konzeptuelle Struktur der Stimmungspoetik zwischen Bindung und Entschweben. Oder: Das ‚Un‘ erschließt das ‚Gewicht‘ des Stoffes als lyrisch und minimal. Krolows Version des zitternden Stoffes Nietzsches ist dieser ‚ungewichtige‘ Stoff, der Stoff des Sommers. Er ist für das gesamte Gedicht bestimmend: Er zeigt, wie Krolow durchgehend mit dem Problem der Bindung oder Gebundenheit arbeitet, wie in der folgenden Analyse gezeigt werden soll.

4.2. Leichte Bindungen des Sommers

Der Sommer setzt das Pappellaub in Szene: Bloß am Anfang erscheint er als eine Art Akteur der Stilisierung und tritt demzufolge als Erschließungsbedingung des Gedichts hervor. Der Sommer

⁵⁷ Wenn einige spätere dem Pappellaub-Gedicht verpflichtete Beispiele erwähnt werden sollen, dann fallen folgende Gedichte exemplarisch ins Gewicht, die deutlich mit einem stofflichen Minimalpunkt arbeiten. So endet das Gedicht „Krümmung der Ferne“ (1953) aus *Wind und Zeit* mit einem sommerlichen „Land ohne Winter“, indem – mit einer Reminiszenz an Hofmannsthals ‚gewichtloses Gewebe‘ – „Aus Luft und Anmut ein / Loses Gewebe“ entsteht (Krolow 1954:51). Und das Gedicht „Blätterlicht“ (1954) aus *Tage und Nächte* – das die Szene des Pappellaub-Gedichts unmittelbar wiederholt – lässt die Blätter momentan das Licht einfangen, um am Ende in ein heiteres „Land“ nur aus Wind und Licht zu gelangen (Krolow 1956b:7). Ein noch späteres Beispiel wäre „Augenschein“ (1963) aus *Landschaften für mich*, worin alles Feste – Bäume und Schritte – von einer Bewegung „nach oben“ bestimmt ist (Krolow 1966:13). Immer wieder sucht Krolow einen Prozess der Minimalisierung des Stofflichen zu vollziehen, wodurch die lyrische Welt ein Durchgangsraum wird, der auf diesen Minimalpunkt hinweist. Im Pappellaub-Gedicht wird dieser Prozess erstmalig als dichterisches Hauptinteresse deutlich konturiert.

wird als eine Aktivität bestimmt, welche „mit leichter Hand“ die Blätter zu einer zusammenhängenden Laubdecke oder „Haut“ „angenäht“ hat. Die Wortwahl ‚annähen‘ ist überraschend und entscheidend: Im Unterschied zu Lehmanns organisch-immanenten Pflaume-Bild, metaphorisiert Krolow den Sommer, indem er ihn mit handwerklichen und technischen Fähigkeiten ausstattet. Das leichte Laub ist nicht Selbststilisierung der Natur im Sinne Lehmanns, sondern eher wird der atmosphärischen Natur eine aktive Kraft des Eingriffs zugetraut der dingfesten Natur gegenüber. Schon die Natur ist also nicht bloß vorhandene Natur, sondern mithilfe technischer Mittel setzt sie sich selbst in Szene: Die Natur stellt aktiv mit ihre eigene Stofflichkeit etwas her. Dementsprechend entsteht keine naturalistische Szene des Wachstums – etwa wie Blätter sich ausknospen an Ästen entfalten – sondern der Sommer denaturalisiert bzw. abstrahiert die Natur, indem eine nicht wirklich zu unterscheidende Überlagerung von Natur und Kultur, Material und Handwerk, letztlich Stoff und Form vollzogen wird. Diese Unentschiedenheit, in welcher der Sommer als ein spezifisch handwerklich-hervorbringender Akteur innerhalb der Natur entsteht, scheint dadurch anzudeuten, dass Sommer hier nicht nur als bloße jahreszeitliche Naturgegebenheit zu verstehen sei, sondern er benennt eine innerhalb der Natur aktiv stilisierende Kraft, die hier das Laub der Pappel in einer besonderen Weise zur Erscheinung bringt.

Die Wortwahl „angenäht“ markiert dann nicht eine bloße Personifikation, die nach Artur Rümmlers Analyse in seiner Studie *Die Entwicklung der Metaphorik in der Lyrik Karl Krolows (1942-1962)* (1972) „[d]as dominierende metaphorische Verfahren in Krolows ‚Pappellaub‘ ist“, die später verwendete surrealistische Stilmitteln vorwegnimmt und letztlich eine „Humanisierung der Natur“ vollzieht (Rümmler 1972:123). Das Personifikationsverfahren Krolows ist für mein Verständnis nicht als formales Mittel der Sprache zu verstehen, wobei Natur zur Person – Stoff zur Form – restlos überführt wird, sondern soll innerhalb des ontologisch gedeuteten Stilbegriffs neu eröffnet werden, womit die Personifikation als besondere Stilisierung von Stoff gedeutet wird. Dies wird auch im Gedicht selbst belegt. Wenn Krolow eine

handwerkliche Metapher verwendet – die also nicht im bloß Formalen bzw. Subjektiven aufgehoben werden kann – dann wird der Sommer keineswegs vermenschlicht, sondern als eine technisch-handwerkliche Aktivität und d.h. als eine stoffliche Erschließungsweise des Seienden entworfen. Die Frage lautet deshalb wie diese Aktivität oder „Hand“ des Sommers das Laub der Pappel erscheinen lässt und d.h. wie sie es bindet.

Um diese sommerliche Erscheinungsweise der Pappellaubwelt zu bezeichnen wird das zentrale poetologische Wort ‚leicht‘ verwendet. Das zarte Annähen lässt das Pappellaub leicht und flüchtig erscheinen, wodurch es eine Bindung vollzieht: Das Laub wird leicht angeheftet und der sonst nicht weiter lokalisierte und atmosphärische Sommer wird zudem dingfester. Diese leicht gebundene – wie es in den beiden letzten Versen der ersten Strophe heißt – „Haut“ des Laubs wird dann weiterhin Empfänger atmosphärisch-sommerlicher Einflüsse. Statt der handwerklich-annähenden Aktivität agiert der Sommer jetzt bäuerlich und das Laub erscheint als leichte, aber jetzt feste und körperliche Oberfläche. Wie das Nähen ist auch das Säen als weitere Stilisierung bzw. Hervorbringung des Laubs zu erkennen. Die zwei Endreimworte „angenäht“ und „gesät“ bilden den – auch bindenden – Übergang zwischen den zwei Teilen der Strophe und betonen somit das Thema der Bindung und des Festen. Besonders die lautliche Betonung des ‚ä‘ hebt sie als Worte des Schweren hervor. Diese Gebundenheit wird aber noch einmal flüchtig stilisiert, indem die Beziehung zwischen dem säenden Sommer und dem Mark oder der Haut des Laubs nicht mehr nur leicht ist, sondern ins Unsichtbaren und Windlosen, also fast in das Unmerkliche und Ungreifbare führt. Der ‚unsichtbare Schauder‘ des sonst leicht festgemachten Laubs lässt die minimale stoffliche Präsenz des Sommers erscheinen und weist erstmals auf den Minimalpunkt des ‚Ungewichts‘ hin. Insgesamt bildet der Sommer eine Kraft der leichten und unsichtbaren Bindungen zum Stoff. D.h. der Sommer ist die luftige Leiter, auf der der Stoff emporsteigen und leichter werden kann.

Daher wird in der ersten Strophe ausgewogene Balance zwischen leicht-handwerklicher Bindung und unsichtbarer

Entbindung erreicht. Die stofflichen Bindungen sind da, um ins Minimale und Atmosphärische zu gelangen, aber sie werden erhalten von der handwerklichen Gebundenheit. Diese Balance ist auch in der einzigartigen Syntax der beiden mit Enjambement verbundenen Verslinien zu spüren sowie auch lautlich zu erkennen: Die Ungebundenheit wird mit ei- oder i-Lauten gekennzeichnet, wie ‚leicht‘, „unsichtbar“ und ‚windlos‘, wogegen die feste Körperlichkeit mit au- und a-Lauten hervorgerufen wird, wie etwa „Hand“, „Pappel“ und „Haut“. Diese vom Sommer gesetzte und in Waage gehaltene Szene des Pappellaubs, das eine höchst sensible und offene Stofflichkeit ausdrückt, ist dann die, an der eine noch aggressivere jedoch sehr leise Beweglichkeit tritt – ein Vogel.

4.3. Luftige Gewalt des Vogels

Es ist nicht zu leugnen, dass Krolows Gedichte ein Drama der geringsten und ephemeren Dinge sind. Es scheint, dass obwohl es Störungen und Brüche gibt, sind es leise und zarte, also selbst leichte und geringe, niemals starke und dauernde Einflüsse. Es gibt kein ständiges und klares Gegenüber von Fest und Unfest, sondern alles ist in der gleichen Bewegung der Verflüchtigung und des Atmosphärisierens einbezogen – die Bewegung des Sommers – und wirkt folglich aufeinander. Wenn somit ein Vogel in das Blätterwerk einfliegt, ist dies sowohl ein geringes, aber auch gewichtiges Ereignis innerhalb der Pappellaubwelt.

Der Vogel – der Spötter – wird nicht als festumrissene Körperlichkeit wahrgenommen, sondern erscheint als zuckender „Schatten“ und „winzger Strich“ – d.h. als phantomhafter, schon zerteilter, abstrahierter und verflüchtigter Körperteile stilisiert; der Vogel ist Schattenvogel. Dieser Eindruck entsteht aufgrund seiner rapiden Beweglichkeit: Er schwirrt in die Blätterkrone und durch sie hindurch und entschwindet. Genau dieser kurze Moment ist in den zwei Verslinien der zweiten Strophe festgehalten. Dieses kurze und flinke Hin und Her verhindert die bedächtige Inaugenscheinnahme des Vogels, stattdessen scheint er sich als visuelles Spiel von flüchtigen Schatten auf den Blätter

abzuzeichnen. Es ist aber ein Spiel der Unruhe und Verunsicherung und hat demzufolge eine für das Pappellaub einschneidende Durchschlagskraft: Durch sein rasches Zucken und seine minimalstoffliche Winzigkeit – beide durch den scharfen z-Laut markiert – wird der Gefiederte geradezu ein Akteur der Ungebundenheit, einer sanften Gewalt, die das Gleichgewicht des Pappellaubs stört. Das zeigt sich auch im Unterschied zur Ordnung der ersten Strophe, weil, wie Rümmler formuliert, die Syntax der ersten beiden Verslinien „verkrampft[]“ (Rümmler 1972:123) oder verwirrt erscheinen. Rümmler deklariert diese zwei Verslinien als „die schwächste[n] des Gedichts“ (Rümmler 1972:123). Damit wird aber vernachlässigt, dass Krolow hier den Störfaktor des Geflügelten deutlich markiert, eine Balance wird gekippt, die sich auch syntaktisch aufweist. Das Pappellaub gerät in die Krise oder besser: Seine Krisenanfälligkeit erweist sich durch das Eindringen des Vogels in das Blattwerk.

Insgesamt weisen die ersten beiden Zeilen daraufhin, dass die sonst leicht und unsichtbar gebundene Blätterwelt durch den Vogel in eine andere rapide und ungebundene Beweglichkeit versetzt wird, wobei er in den nächsten zwei Verslinien – vom lyrischen Ich bedauernd mit dem Ausruf „Ach“ – als „Überfall“ gekennzeichnet wird. Es ist die Fähigkeit des raschen Entweichens – im strengsten Gegensatz zu den Bindungen und Verortungen des Nähens und Säens – welches die Ursache der gewaltsamen aber nur schattenhaften Begegnung zwischen Vogel und Laub bildet. Die Geringfügigkeit des Entweichens aus dem Blätterdickicht bedeutet „schon“ „Überfall“ und stellt ein minimales Ereignis oder eine Zäsur innerhalb des Pappellaubs dar, welches das Laub andersartig und d.h. unsicher erscheinen lässt.

Was die zweite Strophe hinzufügt gilt aber nicht nur als Störung, sondern auch als vom lyrischen Ich wahrgenommene Schmerzhaftigkeit dieser Störung – das Ausruf „Ach“. Die vom Sommer in Szene gesetzte Blätterwelt ist die Erscheinungsbedingung der Rapidität des Vogels und er ist demzufolge von der Umgebung der Blätter abhängig, um sich zu zeigen. Der Welt der Blätter steht demgemäß hier nicht die Störung entgegen, sondern bereits seine äußerst sensible und leichte

Auffassung – welche das Schaudern unterstreicht – lässt vermuten, dass solche Ereignisse ein Teil ihres Wesens bestimmt. So lässt der Vogel letztlich die Doppelheit der Blätterwelt erscheinen, die im Grunde genommen für die Welt der Luftgeister immer wieder Geltung hat: Gewinn der Leichtigkeit und Luftigkeit wird mit dem ins Unsichere geratenen Verlust der Erde und des Festen bezahlt. Das Ich bedauert dann nicht nur, dass der Vogel überhaupt erscheint und wie ein Überfall anmutet, sondern eher dass der Vogel jetzt verdeutlicht und zeigt, dass das Pappellaub respektive der Sommer eine überaus fragile und mit dem festen Boden in Konflikt geratene Szene entwirft. Dadurch enthält Leichtigkeit auch Gewaltsamkeit. Der Überfall bezieht sich dann einerseits auf das Entweichen des Vogels durch die Blätter sowie andererseits auf die folglich in Bewegung gekommenen und somit noch leichter und flüchtiger erscheinenden Blätter gegenüber dem jetzt verunsicherten lyrischen Ich.

Diese geringfügige Störung des Vogelflugs – wäre kaum merklich und fast unerkennbar, wenn es nicht das schon leicht gebundene Pappellaub verriete – führt aber nicht die Blätterwelt himmelwärts, leitet sie gewissermaßen auf der luftigen Leiter nicht in die Höhe. Rümmler hat zu recht die zweite Strophe als unmetaphorisch und d.h. sachkonkreter wahrgenommen, indem sich die Vergleiche zwischen Körperteilen des Vogels, dem Schatten und dem Strich offensichtlich auf konkret visuelle Eindrücke und Beobachtungen des Pappelbaums beziehen (vgl. Rümmler 1972:123). Dennoch ist der Vogel keine sachtreue Beobachtung im Sinne Lehmanns. Eher lässt Krolow auf einer poetologischen Ebene einen Akteur der Leichtigkeit erscheinen, wie er sie in dem später erschienenen Aufsatz „Intellektuelle Heiterkeit“ kurz benannte: „Der Lyriker [...] sollte sich von Zeit zu Zeit als ein Mann fühlen, der Singvögel unter seinem Hut hält und sie dann im rechten Augenblick in einen eingebildeten Äther entweichen lässt“ (Krolow 1955:345). Der Vogel mag ‚naturlyrische Tatsache‘ sein, aber seine Rolle im Gedicht besteht darin, dass er als minimalstoffliche Tatsache mit einer Kraft des Ätherischen und Leichten stilisiert wird, welche die Blätterwelt erst als lyrisch bewegte Welt erscheinen lässt – d.h. als gestimmte Welt.

Das als sanfte Gewalt wirkende Entweichen des Vogels wird in das Schlagen der bewegten Luft in der dritten Strophe transformiert. Dadurch ist die Leichtigkeit der Luft auch hier mit einer gleichzeitigen Gewaltsamkeit gepaart, indem sie als „blaue Geißel“ zuschlägt. Die in der zweiten Strophe unternommene Verunsicherung und Verflüchtigung der in der ersten Strophe erschienenen und eher balancierten Blätterwelt wird somit in der dritten Strophe fortgesetzt. Dies ist auch syntaktisch evident: Die erste Strophe wies eine genau eingeteilte Ordnung auf, die mit der Verwirrung der ersten zwei Verslinien der zweiten Strophe gestört wurde und jetzt in der dritten Strophe weitergeführt wird: Die ersten zwei Verslinien sind von Verwirrung geprägt, indem – wie Rümmler konstatiert – Krolow hier eine Hypallage verwendet und die Worte ‚weich‘ und ‚kurz‘ vertauscht (vgl. Rümmler 1972:122), wodurch die Mischung von rapider oder ‚kurzer‘ Bewegung und sanfter oder ‚weicher‘ Gewalt noch einmal betont wird. Diese Doppelheit des Vogelflugs wird mit dem Vergleich „blaue Geißel“ der Luft weitergeführt, indem einerseits ‚blau‘ Leichtigkeit und Ätherhaftigkeit beinhaltet und andererseits „Geißel“ auf Gewaltsamkeit und Qual hinweist.

Am Anfang der dritten Strophe entsteht dann der Wirkungszusammenhang zwischen Vogelflug und Luft, womit das Schlagen der Luft eigentlich nicht die Luft zum Akteur bestimmt, sondern eher zum Vehikel der entbindenden Kraft des Vogels wird. Dies wird mit den Endreimworten ‚rühren‘ und ‚führen‘ unterstrichen: Die Luft wird gerührt vom Vogelflug und zur Geißel transformiert, wobei sie aber dann als Schlaginstrument von der ‚dumpfen Stille‘ gegenüber den Blättern geführt wird. Die leise und sanfte Berührung ist bereits ein gewaltsames Führen – der winzige und rapide „Überfall“ der zweiten Strophe wird demnach wiederholt – welches die Blätterwelt noch stärker auflöst. Die sich anbietende Passivität und somit in sich selbst unbewegte – oder wie es in der ersten Strophe hieß – ‚windlose‘ Luft wird somit als auflösendes Vehikel den Blättern gegenüber verwendet. Die Luft ruht nicht in sich selbst, sondern nur durch etwas anderes bekommt sie eine stoffliche Kraft und Erscheinung – eben als „blaue Geißel“. Mit aller Deutlichkeit ist dann die Windstille und Unsichtbarkeit der

ersten Strophe zerstört worden: Jetzt gibt es Wind, Farbe und Geräusch der Stille in den Blättern, die dann das Pappellaub zur ‚grünen Welle‘ der vierten Strophe transformiert.

Kurz: Der leichte, aber gewaltsame Überfall des Vogelflugs stellt dann einen minimalen Verlauf dar, der aber große verunsichernde Konsequenz für die Blätterwelt nach sich zieht – davon handelt die letzte Strophe. Dieser in der zweiten und dritten Strophe präsentierte Störungsverlauf lässt sich erst durch die schattenhafte und winzige Präsenz des Vogels erkennen – sein plötzliches Eindringen in das Pappellaub – die insbesondere ihre Rapidität sowie ihre Flüchtigkeit hervorhebt. Diese nur visuelle Präsenz des Vogels wird danach mit physischen und d.h. kraftvollen Einwirkungen aufgezeigt, nämlich den durch den kurzen Flug entstandenen Lufthauch, welcher die in den Blättern stehende ‚windlose‘ Luft zum gewaltsamen jedoch leichten Instrument transformiert – die ‚blaue Geißel‘. Hier erreicht die sprachliche Fassung des entfliehenden Vogels eine Steigerung: Die durch seinen Flug entstandene Hauch und die Stille wird anhand einer Metapher dem Bereich der Tortur zugeordnet. Die Störung der Blätter wird zu einer Torturszene verwandelt. Die am Anfang durch handwerkliche Metaphern stilisierten leichten Bindungen des Pappellaubs werden durch die misshandelnde Bewegung des Vogels aufgelöst.

Somit wird die minimale Bindung zur stofflichen Welt des Gedichts – d.h. nicht nur leichte Bindung, sondern einer bis an die Grenze zur Auflösung gebrachte Gebundenheit – als ein Gewaltakt dem Stofflichen gegenüber konzipiert und metaphorisiert. Der von Kommerell und Staiger beschriebene stoffliche Vorgang der Stimmung ist als eine Art höchst zärtliche, leise, sanfte und fast unmerkliche Gewaltausübung zu verstehen. Kommerell benennt geradezu diesen Aspekt der stofflichen Dynamisierung der Stimmung bezüglich des Rezipienten: „[D]as Gedicht hat durch seine Stimmung die Gewalt, den, der es vernimmt, in diese Stimmung hinüberzunehmen. Zu ‚versetzen‘, wie wir sagen. Diese stille Gewalt, die von der Stimmung des Gedichts ausgeübt wird, bezeichnen wir mit dem Worte ‚schön‘“ (Kommerell 1985:25). Wenn alles Stoffliche in der Schwingung der Stimmung aufgeht,

dann ist das Gedicht schön – das Erreichen dieser Stimmung wird nur durch das Ausüben einer Versetzung des Stofflichen bzw. durch die Ausübung einer ‚stillen Gewalt‘ vollzogen. Auch Staigers Betonung des reißenden Flusses des Lyrischen ist in dieser Weise zu verstehen: Alles Stoffliche wird in der Stimmung weggenommen und mitgerissen, verliert Gegenständlichkeit, Festigkeit und Umriss. Im Pappellaub-Gedicht lässt Krolow erkennen, dass die stoffliche Minimalität seiner Lyrik stets Zuhilfenahme eines ‚Überfalls‘ gegenüber dem Stofflichen erreicht wird. Der leichte aber fest gebundene Stoff des Sommers kann nur die erwünschte Stofflichkeit erreichen, wenn sie sich aufgibt und für Martern offen bleibt. Das Stoffliche muss auf irgendeine Weise eine Reinigung und Entlastung ertragen.

4.4. Stoffliches „Ungewicht“ des Rauschens

Um aber die Auswirkung der durch den Vogel verursachten Störung in die Blätterwelt einzubinden, vollzieht Krolow in der letzten Strophe zwei Übergänge: Zwischen Peitschen der Luft und bewegtem Meer und zwischen rauschenden Wellen und „Silbermund“. Es handelt sich hierbei um Integration, d.h. wie die entbindende Störung als produktive Kraft einer Neustilisierung des Laubes verwendet werden kann. Nicht um eine Rekonstruktion der anfänglichen in der ersten Strophe stattgefundenen leichten Balance, sondern vielmehr um eine durch die Verunsicherung neu gefundene, aber demzufolge stoffminimale Sicherheit zu erreichen, eben das „Ungewicht“.

Erster Übergang: Krolow vollzieht in der ersten Verslinie eine Metaphorisierung der Blätter als bewegtes Meer und dieser Griff ist eine Folge des Bildes der ‚blauen Geißel‘ der vorigen Strophe: Die vom Vogelflug bewegte Luft peitscht die Blätter zum wogenden Blättermeer und sie erscheinen als ‚grüne Welle‘. Die schauernde Hautoberfläche des Laubs der ersten Strophe, die mit leicht gebundenen bzw. bäuerlich-erdigen Konnotationen des Säens erklärt wurde, wird in eine dynamisch wässrige Oberfläche aufgelöst. Die Metaphorisierung erzeugt weiterhin einen Übergang

zwischen der dritten und vierten Strophe, indem die Gewaltigkeit noch einmal heraufbeschworen wird, wobei es sich aber nun um eine neue Stilisierung des Laubstoffes handelt. Will heißen: Die fließende Metaphorisierung der Blätter deutet auf die Figur der ‚Verflüssigung des Festen‘ hin und sucht den neuen Stoffzustand der Blätter – etwa in Übereinstimmung mit dem lyrischen Fluss Staigers – einzukreisen. Somit zeigt sich das Ereignis der Störung hier als lyrisch, d.h. es hat zur Folge, dass der Stoff lyrisch stilisiert wird. Parallel zu Staiger ist es aber im Grunde genommen nicht das Wässrige, sondern das Luftige, das die lyrische Erschließung der Blätter bestimmt. Damit erscheinen die Blätter als flüssige, aber auch flüsternde sich als Laut gar in Geräusch aufzulösende. Der verflüssigte Blätterstoff vollzieht sich also in einem lautlichen Aussprechen.

Zweiter Übergang: Um diesen Übergang zwischen fließenden Blättern und dem Laut der Blätter durchzuführen, verwendet Krolow das Wort „Silbermund“, das den visuellen und d.h. silbernscheinenden und schimmernden Effekt des Blättermeeres⁵⁸ mit dem lautlichen Aussprechen bzw. dem Rauschen vereint. Mit dem Rauschen der letzten Verslinie spielt Krolow genau auf das Erschließen des Laubs als fließend an, indem das Rauschen sich offensichtlich sowohl auf das Rauschen des bewegten Meeres als auch auf das Rauschen der Blätter eines Baums beziehen kann. Demgemäß balanciert Krolow immer wieder seinen Metaphorisierungsvorgang der Blätter, indem die sowohl visuelle (weiß-silberne) als auch lautliche (rauschende) Ähnlichkeit mit dem bewegten Meer aus das Pappellaub selbst entwickelt wird. Es handelt dann nicht um eine Auflösung des Stoffbezugs, sondern um eine Neuerschließung – erst als flüssig, dann als luftig. Die

⁵⁸ Mit der Betonung des Silbers der Blätter weist Krolow auf eine Art der Pappelgattung hin, die als Silberpappel bezeichnet wird, weil die Unterseite ihrer Blätter eine grau-silberne Farbe hat. Wenn die Blätter sich bewegt, entsteht folglich einen blinkenden und flimmernden Effekt, der auch das weißschaumige Top einer Welle gleichen könnte. Es lässt sich demnach erkennen, dass obwohl Krolow eine deutliche Metaphorisierung der bewegten Blätter durch das Meer vollzieht, bezieht sich die damit angedeutete Ähnlichkeit dennoch auf einen konkreten Stoffbezug, der nicht vernichtet, sondern anderes bzw. als flüssig stilisiert wird.

Verunsicherung setzt sich somit als eine Verflüssigung durch, die aber letztlich auf eine Szenerie des Atmosphärischen oder des Geräusches des Pappellaubs hinausläuft: Der „Silbermund“ der bewegten Blätter spricht sich selbst als Minimalpunkt der stofflichen Welt aus. Oder: Das Rauschen teilt nicht mit, sondern spricht sich als stoffliche Präsenz des ‚Ungewichts‘ aus.

Mit dem Sprechen der Blätter tritt noch einmal das Wort „leicht“ auf: Es ist ein leichtes Sagen, was zudem vermuten lässt, das der Mund nicht nur ein Mund des Pappellaubs ist, sondern geradezu der Mund des Sommers sei. So erscheint am Ende der Sommer nicht nur als Handwerker mit leichter Hand bzw. als Kraft der leichten Bindungen, sondern diese Bindungen vollziehen sich als minimal-gewordene Bindungen einer rauschenden Stimme. Weil Krolow das Wort „leicht“ wiederholt, wird eine nach der Störung neu gewonnene Kontinuität erreicht, wobei die entbundene Verunsicherung in einer neuen jedoch ungreifbaren, flüchtigen und atmosphärischen Sicherheit aufgehoben wird.

Dass die Sommerwelt nunmehr keine Szene der Störung beschreibt, hat für das lyrische Ich Konsequenzen zur Folge. Die Stellung des lyrischen Ich im Gedicht ist, wie von Krolow in Bezug zur Naturlyrik formuliert, zurückgezogen und peripher: Es steht nur am Rande und bezeugt die Ereignisse der Sommerwelt. Dass das Pappellaub einen Prozess der Verunsicherung und eine schnelle Dynamisierung durchläuft, macht es zu einer für das lyrische Ich bedrohlichen Szene. Weil aber die Störung in die Blätter durch die Verflüssigung integriert werden könnte und folglich sich als Klimax des ‚ungewichtigen‘ Rauschens findet, wird dem lyrischen Ich eine neue rezeptive Bejahung dieser Szene eines leichten Sagens zugetraut. Nach dem exklamatorisch bedauernden „Ach“ des lyrischen Ich über den „Überfall“, erscheint es jetzt als ein wohlwollendes und offen-rezeptives Ohr. Das lyrische Ich wird somit selbst als offenes und demzufolge fragiles und atmosphärisches Wesen erschlossen. Als offenes Ohr wird es in den Laut der Blätter transportiert, wird selbst „Ungewicht“, ein Minimalwesen. Das Geräusch der Blätter und das Hören des lyrischen Ich hängen dann zusammen und bilden eine Szene der Stimmung, d.h. der leicht gewordenen Gebundenheit.

Insgesamt bildet das Gedicht dann einen Stilisierungsvorgang des Pappellaubstoffes, womit ein immer höherer Grad der Verflüchtigung und des Atmosphärisierens erreicht wird: Durch leichte und unsichtbare Bindungen, nachfolgend durch eine entbindende Störung und letztlich durch eine entbundene Bindung des ‚Ungewichts‘ des Rauschens. Die Eigenartigkeit des Gedichts besteht gerade darin, dass Krolow diesen stofflichen Vorgang der Stimmung höchst ambivalent wahrnimmt. Ein Vorgang durch den die für seine Poetik entscheidende stoffliche Leichtigkeit erreicht wird, die jedoch immer noch mit Gewalt und darüber hinaus mit Bedauern und Klage gekennzeichnet wird. Das Gedicht ist außerdem von einem Rhythmus der fallenden Trochäen bestimmt und hinterlässt keineswegs den Eindruck aufsteigenden Jubels, sondern eher die Empfindung von Verlust und Unsicherheit.⁵⁹ Das Erreichen des ‚Ungewichts‘ wird mit Unsicherheit entgolten, wie schon das Paradox des Luftgeistes zwischen Luftigkeit und Bodenverlust betonte.

Rümmler hat vorgeschlagen, dass die letzte Strophe als Wiederkehr „zur glückhaften Verständigung und Übereinstimmung mit der Natur“ (Rümmler 1972:123) interpretiert werden muss. Dementsprechend bezeichnet das Gedicht eine „Kreisbewegung“ (Rümmler 1972:123) zwischen Idyll und Elegie, Glück und Bedrohung. Ähnlich befindet sich das lyrische Ich zwischen Hingabe und Bedauern. Diese kreisförmige Lesart steht aber der hier präsentierten progressiven Analyse des Gedichts entgegen, welche auch in der simultan-progressiven Deutung des Venedig-

⁵⁹ Um ein fast zur gleichen Zeit entstandenen Gegenbeispiel zu liefern: Das Sommergedicht „Sommerlied“ (1949) aus der Sammlung *Auf Erden* (vgl. Krolow 1989:142) zeigt einen nur auf Jubel zielenden Rhythmus, der durch einen vierhebigen Jambus erreicht wird. Das Gedicht hebt an mit „Ganz innen will ich Freude sein / Und mich zum Licht entschließen“ und kulminiert mit dem Erscheinen des lyrischen Ich, das alle Begrenzungen und Umkränzungen überwunden hat, als grenzenloses Lichtwesen: „Wie ich ins zarte Leuchten schau, / Weiß ich mich ohne Grenzen“. Obwohl eine für Krolow ungewöhnliche Eindeutigkeit, weist das Gedicht auf eine bestechende Fürsprache des Lichts hin, welche das Entzücken des Leicht-Werdens nicht nur als passive Gabe sieht, sondern als einen Akt der Entschlossenheit des lyrischen Ich inszeniert. Im Kontext der Belastung und Bedrängung der Nachkriegszeit zeigt Krolows „Sommerlied“ ein bejahender und heiterer Wille zum Licht und zur Offenheit.

Gedichts vollzogen wurde. Es handelt sich bei Krolow nicht um Zirkulation, sondern Linearität oder besser: Eine Vertikale. Die letzte Strophe ist keine bloße Rückkehr zur Harmonie, sondern das Erreichen des Endpunkts des ‚Ungewichts‘, auf dem Idyll – verstanden als Glück der leichten Bindungen – und Elegie – verstanden als Unglück der Entbindung – zusammenfallen. Das Rauschen versammelt diese zwei Bindungen des Gedichts in einer minimalen Bindung – das stoffliche Gewicht des ‚Un‘ – worin auch die zwei Töne des Jubels und des Verlusts zusammenschwingen. Auf diese Weise ist das stoffliche ‚Ungewicht‘ lautlich im Gedicht präsent, indem die allmähliche und bejahende Auflösung des lyrischen Ich in den Laut der leichten Sommerwelt gleichzeitig durch einen bedauernden Rhythmus ergänzt wird. Das lyrische Ich trägt am Ende die Schwere der Stimmung des Sommers. Es herrscht keine erdenlose Depression, wie die des luftigen Gedichts, sondern eher die gedämpfte Heiterkeit einer zärtlichen aber doch stofflichen und demzufolge mit Endlichkeit und Vergänglichkeit verbundener Druck einer Welt, die sich als minimal-lyrisch erschließt. Mit dem ‚Ungewicht‘ Krolows tritt der lyrische Stoff in der deutschen Nachkriegslyrik ein.

Schlussbetrachtungen

1. Zu einer Kontinuität des stofflichen Denkens der Lyrik

Als theoretischer Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit stehen erstmals die von Kommerell und Staiger entworfenen Stimmungsbegriffe und deren historische wie konzeptuelle Genese sowohl der Vorromantik, der Romantik und des Idealismus um 1800 und des Impressionismus der Jahrhundertwende um 1900 als auch in der sachlich-ontologischen Wende um 1930. Hierbei entsteht eine Struktur des Stimmungsbegriffs, die sich zwischen Gebundenheit, Entsubjektivierung und Verflüchtigung entfaltet. Durch die hiermit erreichte genauere Definition des Stimmungsbegriffs lässt sich eine wichtige Korrektur der sonst oftmals dargestellten Narration der Lyriktheorie Mitte des 20. Jahrhunderts: Sie ist keine Wiederbelebung des subjektivistischen Stimmungsbegriffs Hegels, kein Teil des von Lampart beschriebenen „Subjektivitätsparadigmas“ (Lampart 2013:50) der 1940er Jahre. Stattdessen entfaltet die stoffliche Stimmung sich immer wieder innerhalb eines stoffgebundenen Rahmens, anektiert aber zudem romantisch-idealistische sowie impressionistische Impulse des Fliegens, Schwebens, Fließens, Schäumens, Zitterns. Dementsprechend ist der stoffliche Stimmungsbegriff keinen veralteter oder unzeitgemäßer Begriff, sondern eine in ihrer eigenen Zeit situierte Theorie des Lyrischen, die sich weiterhin in den Poetiken der 1940er und 1950er Jahre von Lehmann und Krolow spiegelt. So hat die oben dargestellte konzeptuelle Struktur der Stimmung für ihre Poetiken auch eine Geltung, wobei eine für das Verständnis ihrer jeweiligen Poetiken eine richtungsweisende Korrektur präzisiert werden kann: Lehmanns geliebte und allüberschattende Sachlichkeit wird auch von Verflüchtigungsstrategien des Leichten und Vagen ergänzt und Krolows lyrische Minimalität ist keine moderne Reduktion des Stofflichen, auf die Hugo Friedrich hindeutete.

Was schließlich Kommerell, Staiger, Lehmann und Krolow zusammenführt ist ihre gemeinsames (direktes oder indirektes)

Teilnehmen an einer Ende der 1920er Jahre stattgefundenen ontologischen Wende nach Sachlichem, Konkretem, Dinglichem, Gebundenem, welche – durch Impulse der Vorromantik, der Romantik und der Jahrhundertwende – Entwürfe zu einem Erfassen der Lyrik als stoffontologisch gegründet ermöglicht. Die hierbei demonstrierten lyriktheoretischen sowie poetologischen Überlegungen enthalten wohl alle (bejahende wie auch irritierende) Betonungen des festen Stoffbezugs der Dichtung, heben aber zudem die Verflüchtigung im Atmosphärischen und Luftigen hervor. Was dann augenfällig erscheint, ist das gemeinsame Begreifen des genuin Lyrischen als v.a. mit einer gegen das Fest-Gegenständliche gewendeten Position gleichzusetzen. Dieses als gegenstandsverflüchtigend verstandene Lyrische ist aber – und dies ist entscheidend – nicht als Vergeistigung oder bloße Entmaterialisierung zu verstehen, sondern es wird ihm eine eigene höchst zarte, ungreifbare und leichte Stofflichkeit zugetraut. Genau darin besteht das Ergebnis der stofflichen Stimmungstheorie und -poetik: Das Lyrische aus der Sackgasse der Innerlichkeit wie der Immaterialität zu retten, weil dem durch die Stimmung erschlossenen Stoff eine eigene Seinsweise einer selbstüberschreitenden Dynamik innewohnt. Es entsteht dann eine bisher unbeachtete stoffontologische Kontinuität des Denkens der Lyrik Mitte des 20. Jahrhunderts, die sich gegen jede innerlich-subjektivistische und immateriell-stoffreduktive Ansprüche wendet. Erst durch diese Korrekturen wird der Stoff der Lyrik recht ins Auge gefasst.

Diese durch die Stimmung erschlossene eigene lyrische Seinsweise des Stoffes manifestiert sich dann auf konkrete Weise in den Lyriktheorien Kommerells und Staigers sowie in den Poetiken Lehmanns und Krolows. Kommerells geschwungener und gespiegelter Stoff der Stimmung zielt auf einen integrativen und selbst-eröffnenden Stoff, der eine Verbindung mit der atmosphärischen Umgebung sucht. Staigers atmosphärisierender Stoff der Stimmung gibt immer wieder seine eigenen gegenständlich-festen Umriss auf, um stattdessen bodenlos-schwebend zu erscheinen. Lehmanns Stimmung ist dagegen von hoher Festigkeit und Bodenständigkeit bestimmt, welche sich aber

klimatisch ausbreiten soll, wobei eine schwebende Balance des Erdstoffes gern erreicht wird. Dieser leichte Balancepunkt des Stoffes wird in Krolows Stimmung weiterentwickelt, aber ohne die sachliche Bodenfestigkeit: Das lyrische Seinsweise des Stoffes sucht gemäß Krolow stetig an die minimalste Grenze seiner eigenen Stofflichkeit zu gelangen. Diese lyrischen Stimmungen bilden insgesamt eine Ontologie eines Stoffes, der höchst labil, flüchtig, ephemer und gering ist. Es ist mit anderen Worten der Stoff von Musik, Licht, Wind, Hitze, Duft sowie von Schatten und Schaum.

Die in dieser Arbeit unternommene und mithilfe des Stimmungsbegriffs vollzogene Untersuchung des Stands des Stoffes im lyrischen Gedicht realisiert sich durch die verschiedenen lyrischen Stoffontologien und ihre Poetiken. Was aber zudem dieses lyrische Stoffdenken in der eigenen Zeit der modernen Restauration situiert, kann in der Weise erklärt werden, dass es als Reaktion auf ein Krisenbewusstsein und d.h. auf einem in die Krise geratenen Wirklichkeitsbezug der Dichtung verstanden wird. Krolows Sommergedichte zeigen so einen krisenhaften Bezug zum Stoff, der von einem Prozess der Minimalisierung aller Bindungen bis zum „Ungewicht“ bestimmt ist, wie es im Gedicht „Pappellaub“ heißt. Die Krise der modernen Restauration scheint sich auch durch den lyrischen Stoffbezug als eine Modernität der Luft zu manifestieren: Leichtigkeit, Offenheit und Heiterkeit werden immer wieder auf Kosten der Stabilität und Bodenfestigkeit dieses Bezugs erreicht. Oder bei Krolow: Das „Ungewicht“ des Sommers ist ein auf stoffontologischer Instabilität gegründetes leichtes Glücklichein. Das Aufscheinen des lyrisch-krisenhaften Stoffbezugs um die Mitte des 20. Jahrhunderts ist in der Tat ein sichtbar machen der Tradition einer luftigen Moderne innerhalb der modernen Restauration.

2. Stimmung und Gesellschaft; oder, Widerstand gegen Verdinglichung

Die Denker des lyrischen Stoffes versuchen sich Luft zu verschaffen, eine Freiheit gegenüber dem fest umrissenen und

festgemachten Gegenstand zu gewinnen, gerade in einem unlyrischen Zeitalter der Enge und des begrenzten. Die Stimmung bezeugt diese lyrische Potentialität im Stoff, die immer wieder ein weiter kommen verspricht, ein nie nur da, sondern ein hinüber und hinweg sein. Hier zeigt sich ein wichtiger und höchst sensibler Deutungspunkt des lyrischen Stoffes: Ist die selbstüberschreitende Seinsweise des lyrischen Stoffes letztlich ein ontologisches Modell der Flucht aus der eigenen historisch gebundenen Situation? Insbesondere Krolow war diesen Verdacht und der Amnesie und des Eskapismus explizit ausgesetzt (vgl. Donahue 2002), spielt aber hinsichtlich der Kritik am immanenten Verfahren Kommerells und Staigers auch eine Rolle. Überhaupt schwelt in der sachlich-ontologischen Wende um 1930 ein fortwährender Konflikt zwischen Natur als ontologischer Raum und Natur, die mit den Menschen und Gesellschaftlichem in Verbindung steht – etwa zwischen der Lyrik Lehmanns und Brechts (vgl. Schäfer 1974:364). Schäfer spekuliert, „ob nicht solches ontologisches Naturverhältnis nicht bereits um 1930 historisch überholt war“ (Schäfer 1974:375), fügt aber hinzu, dass dieses Verständnis „bis tief in die fünfziger Jahre“ (Schäfer 1974:375) nachhaltige Wirkung ausübte. Am Ursprung des Denkens des lyrischen Stoffes lebt offenbar ein Konflikt mit dem Gesellschaftlichen, Historischen und Politischen. Am Beispiel Krolows wurde deutlich, dass der lyrische Stoff einen indirekten Bezug zur Zeitgeschichte aufzeigt, welcher statt sich einer direkt-thematischen Konfrontation zuzuwenden einem erleichterten und distanzierten Verhältnis zustrebt. Zum Schluss soll aber das Problem noch vertieft werden, wie das Lyrische als ein in Verunsicherung, Krise und Distanz geratener Bezug zur stofflichen Welt einen weiteren historisch-gesellschaftlichen Sinn erhält. Um dieses Verhältnis zwischen Stimmung und Gesellschaft zu erläutern, fällt Adornos vielbeachtete „Rede über Lyrik und Gesellschaft“ (1957) ins Gewicht, die zudem eine zentrale Stellung in der Lyriktheorie nach 1945 einnimmt.

Die Leistung der Lyrik-Rede Adornos im Nachkriegskontext besteht darin, dass sie „den rein immanenten Methoden entgegen [tritt], die in der Germanistik der Nachkriegszeit das Fach beherrschten“ (Kramer 2011:202, vgl. hierzu Lampart 2013:57f.).

D.h. obwohl Adorno einem immanenten Analyseanspruch folgt – „[d]as Verfahren muß [...] immanent sein“ (Adorno 1981:51) – muss diesem ein transzendenter Aspekt hinzugefügt werden, um die Vermittlung mit dem gesellschaftlichen Ganzen zu beachten (vgl. Kramer 2011:202). Im lyriktheoretischen Zusammenhang steht Adorno also im Gegensatz zu der von Kommerell und Staiger repräsentierten Position. Aus dem dialektischen Blickwinkel mutet folglich ein Begriff wie Stimmung verdächtig an, wie Adorno in seiner dritten Ästhetik-Vorlesung am 18. November 1958 bezüglich Kommerell kurz bekräftigt:

Lassen Sie mich dem hinzufügen, daß eben jene Objektivität des geistigen Gehalts, jenes also nicht im subjektiven Reflex sich Erschöpfende, mir den tiefsten Grund dafür abzugeben scheint, warum Begriffe wie der der ›Stimmung‹, die ja aus dem Jugendstil oder einem journalistisch schon etwas verkommenen Impressionismus stammen, mir auch in ihrer gegenwärtigen philosophischen Neuaufwärmung – an der in der Ästhetik Kommerell nicht unschuldig ist – so außerordentlich bedenklich und verdächtig erscheinen, will sie eben das in eine bloß subjektive Bestimmung auflösen, was an der Sache selbst wahrzunehmen eigentlich das spezifisch Ästhetische überhaupt erst konstituiert (Adorno 2009:47).

Aufs Deutlichste identifiziert Adorno hier den Stimmungsbegriff mit dem nur Subjektiven, welcher dann gerade verdächtig erscheint, weil ihm die Vermittlung mit dem Objektiven fehlt.⁶⁰ Was Adorno hier bekundet wurde aber wiederholt in dieser Arbeit revidiert und zurückgewiesen: Der von Kommerell – wie Staiger – entwickelte Stimmungsbegriff stellt keinen subjektivistischen dar. Stimmung ist ein Austausch zwischen Subjekt und Objekt, aber in der Weise,

⁶⁰ Was präzise dem subjektiven Stimmungsbegriff bezüglich der ästhetischen Erfahrung von Kunstwerken fehlt, wird ebenfalls in der dritten Vorlesung erläutert: „Ich glaube, nur wem einmal [...] aufgegangen ist, daß, wenn man sagt, dieser Abend ist schwermütig, das nicht eine Stimmung des Betrachters ist, sondern daß dann, freilich in einer Konstellation mit dem Betrachter, der Abend selber schwermütig ist, – daß jemand, der diese entscheidende Erfahrung, gewissermaßen diese ›Freiheit zum Objekt‹, nicht gemacht hat, jene Erfahrung der Selbstvergessenheit gegenüber dem Gegenstand, allerdings überhaupt nicht weiß, was ein Kunstwerk ist“ (Adorno 2009:46).

dass das Stoffliche seine objektiv-entgegenstehende Gegenständlichkeit verliert und das stoffgebundene Ich demzufolge in diesem Prozess aufgeht. Man kann dann behaupten, dass alle drei auf verschiedene Weise eine Art Objektivitätsbezug der Ästhetik zu konsolidieren versuchen. Wenn es folglich einen Schnittpunkt zwischen der dialektischen Auffassung der Lyrik Adornos und der stoffontologischen Auffassung der Lyrik Kommerells und Staigers gibt, dann liegt er m.E. in einem gemeinsamen durch die Lyrik vollzogenen Widerstand gegen starre Verdinglichung, welche ein Hauptthema der Lyrik-Rede bildet. Dadurch kann die stoffliche Stimmung einen historisch-gesellschaftlichen Sinn realisieren.

Adorno beginnt seine Rede mit der Konstatierung, dass die Lyrik als Ausdruck der Subjektivität zu bestimmen sei, die sich gegen eine dominierende Tendenz der „Verdinglichung der Welt“ richtet:

Die Idiosynkrasie des lyrischen Geistes gegen die Übergewalt der Dinge ist eine Reaktionsform auf die Verdinglichung der Welt, der Herrschaft von Waren über Menschen, die seit Beginn der Neuzeit sich ausgebreitet, seit der industriellen Revolution zur herrschenden Gewalt des Lebens sich entfaltet hat (Adorno 1981:52)

Die in der Gesellschaft zutiefst bedrängte, verdinglichte und deswegen entfremdete Subjektivität kann sich nur in der auf dem Besonderen und Partikulären gebildeten lyrischen Ausdruck manifestieren, aber immer nur in der Weise, dass er durch das Allgemeine und Objektive vermittelt werden muss (vgl. Adorno 1981:55f.). Diese dialektische Bestimmung versteht dann die Lyrik als „Widerstand gegen den gesellschaftlichen Druck“ (Adorno 1981:55), der sich aber nicht bloß thematisch zeigt (vgl. Adorno 1981:55), sondern sich durch die Störung der von der Objektivität der Gesellschaft vermittelten, allgemein-konventionellen und auf Mitteilung zielenden Sprache äußert: „[W]o sie [die Lyrik, MKP] nicht der Gesellschaft nach dem Munde redet, wo sie nichts mitteilt, sondern wo das Subjekt, dem der Ausdruck glückt, zum Einstand mit der Sprache selber kommt“ (Adorno 1981:56). Lyrik erhält also seinen gesellschaftlichen Sinn dadurch, dass sie

Widerstand gegen den Allgemein-Gesellschaftlichen durch diesen selbst leistet, aber eben im negativen oder bruchhaften (vgl. Adorno 1981:53). Dadurch wird Lyrik kein einzelner Ausdruck eines Subjekts, sondern sie hat nach Adorno immer wieder einen „kollektive[n] Unterstrom“ (Adorno 1981:58), der nicht mit dem Allgemeinen des Gesellschaftlichen gleichzusetzen ist.

Weil die Lyrik aber im Grunde genommen als Feindschaft gegen Verdinglichung der Welt und der Sprache definiert wird, ist sie auch in ihrer reinsten Erscheinung stofflos erfasst – sie hat einen „Charakter des Unmittelbaren, Entstofflichten“ (Adorno 1981:53) – weil Stoff bei Adorno mit unterdrückender Objektivität gleichgesetzt wird und somit notwendigerweise mit einer zumindest angestrebten reinen Subjektivität unvereinbar ist. Das gelungenste Gedicht vollzieht sich demnach durch eine „Selbstvergessenheit des Subjekts“ in der Objektivität der Sprache, indem die Sprache letztlich zur „eigene[n] Stimme“ (Adorno 1981:57) des Subjekts wird: „Die höchsten lyrischen Gebilde sind darum die, in denen das Subjekt, ohne Rest von bloßem Stoff, in der Sprache tönt, bis die Sprache selber laut wird“ (Adorno 1981:56). Der Widerstand gegen die allumfassende Tendenz der Verdinglichung hat zur Folge, dass die Lyrik eine stofflose oder entstofflichte Definition erhält – etwa in der Nähe von Hugo Friedrichs moderner Entstofflichung. Oder: Adornos Lyriktheorie verharret genau genommen in der Dichotomie zwischen Stoff und Form, Materie und Geist.⁶¹

Trotzdem lässt sich nun schließen: Was Adorno in dialektischen Termen beschreibt, wird von Kommerell und Staiger in stoffontologischen Termen besprochen – sie richten sich auf einen Prozess der Verdinglichung bzw. Reduktion sowohl des Subjekts als auch des Stoffes. Der lyrische Stoff ist auch eine

⁶¹ Vgl. hierzu die von Benne hervorgehobene Dualismus von „Geist“ und „Faktizität“ in Adornos *Ästhetische Theorie* (vgl. Benne 2015:74f.). Wie in der Lyrik-Rede gerät Adorno in begriffliche Probleme, weil er das Kunstwerk mit der Negierung der Faktizität des Dinglichen identifiziert, die dann als das „Nichtfaktische“ oder der „Geist“ verstanden wird (vgl. Benne 2015:74). In dem gelungenen Kunstwerk macht der Geist die Dinge „zu einem Anderem als Dinglichem“ (zitiert nach Benne 2015:74). Parallel zur Bestimmung der Lyrik wird die Kunstauffassung der *Ästhetischen Theorie* als Bereich eines entstofflichten bzw. stoffnegierenden Geistes verstanden.

‚Reaktionsform‘, weil seine Ontologie u.a. auf einem Widerstand gegen der Begrenztheit des Gegenständlichen und Dinglichen gründet. Die Seinsweise des lyrischen Stoffes ist anti-gegenständlich, gegenstandskriselnd oder gegenstandsverflüchtigend: Von Jean Pauls Nicht-Mehr-Dinge und Brentanos Schaum der Dinge über Hofmannsthals Dinge im Übergang bis zu Krolows minimalisierten Dingen waren diese Merkmale deutlich erkennbar. Die Dinge transformieren sich in die Erschließungsweise der lyrischen Stimmung – so die Grunderkenntnis Kommerells und Staigers. Die von Adorno skizzierte historisch-gesellschaftliche Tendenz der Verdinglichung kann somit in dem herausarbeiteten stoffontologischen Rahmen gedeutet werden, indem sie sich als Reduktion des Stoffes zu Gebrauchszwecken oder – wie es bei Heidegger heißt – zum Zeug erfassen lässt. Gerade Heideggers in sich selbst ziehende ‚Erde‘ ist ein Gegenentwurf zu einer Auffassung des Stoffes als bloß geformte Materie oder zur neuzeitlichen Prozess der „Vergegenständlichung“ (Heidegger 2003b:87).⁶² Der lyrische Stoff zielt – aber nicht durch Verslossenheit, sondern durch seine selbstüberschreitende und daher instabile und ungreifbare Seinsweise – auf ein gleichartiges Entweichen und Auflösen der Verdinglichung. Es ist dann im Kunstwerk und hier besonders in der Lyrik, in der eine Alternative gegen die in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft dominierende Auffassung des Dings und des Stoffes entdeckt und erläutert werden kann. Stimmung erhält ihren gesellschaftlichen Sinn, indem ihr lyrischer Prozess der Verflüchtigung und Erleichterung eine Reaktion auf eine von

⁶² Vgl. Heideggers Deutung der modernen Zeitalter in dem 1938 gehaltenen Vortrag, der später mit dem Titel „Die Zeit des Weltbildes“ publiziert wurde (vgl. Heidegger 2003b). Hierin wird das Wesen der Neuzeit durch das „Vorstellen“ bestimmt, das eine „Vergegenständlichung des Seienden“ (Heidegger 2003b:87) zur Folge hat. Kongruent mit dem späteren Technik-Vortrag (vgl. Fußnote 12) erläutert Heidegger, dass das Seiende demnach nur als passive und zur Verfügung stehende, weil vor-gestellte Gegenstände erschlossen wird. In der ‚Vergegenständlichung‘ ist der erdig-unzugängliche Aspekt des Gegenstandes – das, was der Mensch nicht bemeistern kann – also undenkbar bzw. vergessen geworden. Auch Heideggers in der Kunst sich zeigende ‚Erde‘ kann als Reaktionsform verstanden werden.

Waren und Dingen überfüllten und dominierten Konsumwelt, aber sie erweist zudem, dass jedem Ding oder Gegenstand eine lyrisch-selbstüberschreitende Potentialität innewohnt. Krolows lyrische Minimalität z.B. ist dementsprechend kein Verdrängungsvehikel oder elaborierter Eskapismus, sondern seine Lyrik versucht tatsächlich eine Welt zu zeigen, in der das Gesetz der Verdinglichung und des Erstarrens sich immer wieder – durch das „Ungewicht“ – auflöst.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (1981): „Rede über Lyrik und Gesellschaft“. In: *Noten zur Literatur*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 49-68.
- (2009): *Ästhetik (1958/59)*. Hrsg. von Eberhard Ortland. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Agamben, Giorgio (1991): „Kommerell, o del gesto“. In: *Il poeta e l'indicibile: Saggi di letteratura tedesca*, Genova: Marietti, S. VII-XV.
- Assmann, Aleida (1991): „Fest und flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur“. In: *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Hrsg. von Aleida Assmann und Dietrich Harth. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 181-199.
- Bachelard, Gaston (1948a): *La Terre et les Réveries de la Volonté*. Paris: Librairie José Corti.
- (1948b): *La Terre et les Réveries repos*. Paris: Librairie José Corti.
- (2009): *L'air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Le Livre de Poche.
- Benjamin, Walter (1991a): „Der eingetunkte Zauberstab“. In: *Gesammelte Schriften Band 3: Kritiken und Rezensionen*. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartles, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 409-417.
- (1991b): *Gesammelte Schriften Band 6: Fragmente und Autobiographische Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Berghahn, Klaus L. (1979): „Wortkunst ohne Geschichte: Zur werkimmanenten Methode der Germanistik Nach 1945“. In: *Motnatshefte, Vol. 71, No. 4*, S. 387-398.
- Bloch, Peter André (2012): „Das Gedicht als bewegter Denkraum – Nietzsches Gondellied. Von der Befreiung des Menschen zu sich selbst in der Auseinandersetzung mit der Vorstellung von Unendlichkeit“. In: *Nietzsche-Studien Volume 41*, S. 58-77.
- Böschenstein, Bernhard (1997): „Emil Staigers *Grundbegriffe*: ihre romantischen und klassischen Ursprünge“. In: *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*. Hrsg. von Wilfried Barner und Christoph König. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 269-281.
- (2007): „Zwischen Hingabe und Zurechtweisung. Der Interpret Emil Staiger im Gespräch mit vier Dichtern“. In: *1955-2005: Emil Staiger und Die Kunst der Interpretation heute*. Hrsg. von Joachim Rickes, Volker Ladenthin und Michael Baum, Bern: Peter Lang, S. 31-41.
- Busch, Walter und Pickerodt, Gerhart (Hrsg.) (2003): *Max Kommerell. Leben – Werk – Aktualität*. Göttingen: Wallstein Verlag.

- Busch, Walter (2003): „Kommerells Hölderlin. Von Erbschaft Georges zur Kritik an Heidegger“. In: *Max Kommerell. Leben – Werk – Aktualität*. Hrsg. von Walter Busch und Gerhart Pickerodt, Göttingen: Wallstein Verlag, S. 278-299.
- Calvino, Italo (1993): *Six memos for the next Millennium*. New York: Vintage Books.
- Corngold, Stanley (1990): „Nietzsche’s Moods“. In: *Studies in Romanticism, Vol. 29, No. 1*, S. 67-90.
- Daemrich, Horst S. (1980): *Messer und Himmelsleiter. Eine Einführung in das Werk Karl Krolows*. Heidelberg: Julius Groos Verlag.
- Danneberg, Lutz (1997): „Zur Theorie der werkimmanenten Interpretation“. In: *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*. Hrsg. von Wilfried Barner und Christoph König. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 313-342.
- Detering, Heinrich (2010): „Der verbrecherische Hahnenfuß. Wilhelm Lehmanns *Bukolisches Tagebuch*“. In: *Ökologische Transformation und literarische Repräsentation*. Hrsg. von Maren Ermisch, Ulrike Kruse und Urte Stobbe. Universitätsverlag Göttingen, S. 193-212.
- Dolan, Joseph P. (1977): „The Theory and Practice of Apolitical Literature: *Die Kolonne 1929-1932*“. In: *Studies in Twentieth-Century Literature 1*, S. 157-171.
- Donahue, Neil H. (2002): *Karl Krolow and the Poetics of Amnesia in Postwar Germany*. New York: Camden House.
- Espinet, David (2011): „Kunst und Natur. Streit von Welt und Erde“. In: *Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar*. Hrsg. von David Espinet und Tobias Keiling, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, S. 46-65.
- Fleming, Paul (2000): „The Crisis of Art: Max Kommerell and Jean Paul’s Gestures“. In: *MLN, Vol. 115, No. 3*, S. 519-543.
- (2003): „Die Moderne ohne Kunst. Max Kommerells Gattungspoetik in Jean Paul“. In: *Max Kommerell. Leben – Werk – Aktualität*. Hrsg. von Walter Busch und Gerhart Pickerodt, Göttingen: Wallstein Verlag, S. 54-73.
- Friedrich, Hugo (1956): *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- (1972): „Nachwort zu »Ausgewählte Gedichte«“. In: *Über Karl Krolow*. Hrsg. von Walter Helmut Fritz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 74-84.
- Gadamer, Hans-Georg (1999): „Die Wahrheit des Kunstwerks“. In: *Gesammelte Werke: Band 3*. Unveränderte Taschenbuchausgabe, Tübingen: Mohr Siebeck, S. 249-261.
- Geulen, Eva (2003): „Aktualität im Übergang. Kunst und Moderne bei Max Kommerell“. In: *Max Kommerell. Leben – Werk – Aktualität*. Hrsg. von Walter Busch und Gerhart Pickerodt, Göttingen: Wallstein Verlag, S. 32-52.
- Ghita, Roxana (2005): „Die Theorie der materiellen Imagination bei Gaston Bachelard. Grundlagen und produktionsästhetische Relevanz“. In: *Poetiken*

- der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie.* Hrsg. von Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Freiburg i.Br./Berlin: Rombach Verlag, S. 21-35.
- Gilman, Sander L. (1972): „Braune Nacht“: Friedrich Nietzsche’s Venetian Poems“. In: *Nietzsche-Studien 1*, S. 247-260.
- Gisbertz, Anna-Katharina (2009): *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne.* München: Wilhelm Fink Verlag.
- (Hrsg.) (2011): *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie.* München: Wilhelm Fink Verlag.
- Goethe; Johann Wolfgang von (1988): *Italienische Reise.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, hrsg. von Herbert von Einem, folgt der Hamburger Ausgabe, Band XI.
- Goodbody, Axel (1984): *Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik (Novalis – Eichendorff – Lehmann – Eich).* Neumünster: Karl Wachholtz Verlag.
- (2007): „Wilhelm Lehmann“. In: *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts.* Hrsg. von Ursula Heukenkamp und Peter Geist. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 79-85.
- (2008): „Wilhelm Lehmanns ›Bukolische Tagebücher: Der Dichter als ›Nature Writer. In: *Wilhelm Lehmann zwischen Naturwissen und Poesie.* Hrsg. von Uwe Pörksen. Göttingen: Wallstein Verlag, S. 51-67.
- Groddeck, Wolfram (1983): „›Ein andres Wort für Musik«. Zu Friedrich Nietzsches Venedig-Gedicht“. In: *Gedichte und Interpretationen Band 5: Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte.* Hrsg. von Harald Hartung, Stuttgart: Reclam, S. 19-32.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey.* California: Stanford University Press.
- (2011): *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur.* München: Carl Hanser Verlag.
- Haar, Michel (1985): *Le chant de la terre. Heidegger et les assises de l’histoire de l’Être.* Paris: L’Herne.
- Hanimann, Joseph (1999): *Vom Schweren. Ein geheimes Thema der Moderne.* München: Carl Hanser Verlag.
- Hartung, Rudolf (1972): „Ein leiser Revolutionär“. In: *Über Karl Krolow.* Hrsg. von Walter Helmut Fritz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 105-110.
- Hegel, G.W.F. (1970a): *Werke 13: Vorlesungen über die Ästhetik 1.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- (1970b): *Werke 15: Vorlesungen über die Ästhetik 3.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Heidegger, Martin (1983): *Aus der Erfahrung des Denkens 1910-1976.* Frankfurt a.M.: Klostermann.
- (2003a): „Der Ursprung des Kunstwerkes“. In: *Holzwege.* Frankfurt am Main: Klostermann, 8. unveränderte Auflage, S. 1-74.

- (2003b): „Die Zeit des Weltbildes“. In: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Klostermann, 8. unveränderte Auflage, S. 75-113.
- (2004): *Wegmarken*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- (2006): *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 19. Auflage.
- (2007): „Vom Ursprung des Kunstwerks (Erste Ausarbeitung)“. In: *Heidegger Lesebuch*. Hrsg. und mit einer Einleitung von Günter Figal. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, S. 149-170.
- (2009): *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart: Klett-Cotta, 11. Auflage.
- (2012): *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt am Main: Klostermann, 7. Auflage.
- Henkel, Arthur (1967): „Nachwort“. In: Max Kommerell: *Dame Dichterin und andere Essays*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Arthur Henkel. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 240-253.
- Hohendahl, Peter Uwe (1980): „Gottfried Benns Poetik und die deutsche Lyriktheorie nach 1945“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 24. Jahrgang. Hrsg. von Fritz Martini, Walter Müller-Seidel und Bernhard Zeller. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, S. 368-398.
- Hohoff, Curt (1963): „Das schwebende Gedicht“. In: *Schnittpunkte. Gesammelte Aufsätze*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 322-348.
- Hollinrake, Roger (1975): „A Note on Nietzsche's ‚Gondellied‘“. In: *Nietzsche-Studien* 4, S. 139-145.
- Holthusen, Hans Egon (1958): „Max Kommerell und die deutsche Klassik“. In: *Das Schöne und das Wahre. Neue Studien zur modernen Literatur*. München: R. Piper & Co Verlag, S. 38-182.
- (1972): „Naturlyrik und Surrealismus“. In: *Über Karl Krolow*. Hrsg. von Walter Helmut Fritz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 9-41.
- Hölscher-Lohmeyer, Dorothea (1952): „Kommerells letzte Gedichte. Zu seinem 50. Geburtstag am 25. Februar 1952“. In: *DLA Marbach, A: Hölscher-Lohmeyer, Signatur: 14.6.1*. Ohne Paginierung.
- Jung, Jochen (2008): „Von Venezuela nach Venezuela. Kleines Gedankenrauschen über einen großen Dichter“. In: *Wilhelm Lehmann zwischen Naturwissen und Poesie*. Hrsg. von Uwe Pörksen. Göttingen: Wallstein Verlag, S. 9-23.
- Jünger, Ernst (1982): „Aus der Goldenen Muschel“. In: *Sämtliche Werke Band 6: Reisetagebücher*. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 89-107.
- Kauffmann, Kai (1988): „‚Gondeln, Lichter, Musik‘. Fr. Nietzsches ‚Venedig‘-Gedicht und sein metaphorisches Umfeld“. In: *Nietzsche-Studien Band 17*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 158-178.
- Kayser, Wolfgang (1964): *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern und München: Francke Verlag, 10. Auflage.
- Kern, Andrea (2013): „›Der Ursprung des Kunstwerkes‹. Kunst und Wahrheit zwischen Stiftung und Streit“. In: *Heidegger-Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, S. 133-143.

- Kittstein, Ulrich (2012): „Mythos und heile Welt. Wilhelm Lehmann: *Mond im Januar – Auflösung*“. In: *Deutsche Naturlyrik. Ihre Geschichte in Einzelanalysen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 2. Auflage, S. 216-229.
- Klausnitzer, Ralf (1999): „Mit gleichsam chinesischem Pinsel. Max Kommerell zwischen Kunst und Wissenschaft“. In: *Juni: Magazin für Literatur und Politik*, Nr. 30/31: *Spielräume des einzelnen. Deutsche Literatur in der Weimarer Republik und im Dritten Reich*. Hrsg. von Walter Delabar, Horst Denkler und Erhard Schütz, Berlin: Weidler Buchverlag, S. 71-104.
- Klessinger, Hanna (2011): *Bekanntnis zur Lyrik. Hans Egon Holthusen, Karl Krolow, Heinz Piontek und die Literaturpolitik der Zeitschrift Merkur in den Jahren 1947 bis 1956*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Knörrich, Otto (1978): *Die deutsche Lyrik seit 1945*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage.
- Kommerell, Max (1930): *Hugo von Hofmannsthal. Eine Rede*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag.
- (1931): *Jugend ohne Goethe*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag.
- (1952): *Dichterische Welterfahrung*. Hrsg. von Hans-Georg Gadamer, Frankfurt am Main: Klostermann.
- (1954): „Nachlese der Gedichte“. In: *Die neue Rundschau* 65, S. 568-573.
- (1957): *Jean Paul*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 3., unveränderte Auflage.
- (1967a): *Briefe und Aufzeichnungen 1919-1944*. Hrsg. von Inge Jens, Olten/Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.
- (1967b): „Das Volkslied und das deutsche Lied“. In: *Dame Dichterin und andere Essays*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Arthur Henkel. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 7-64.
- (1969): „Notizen zu George und Nietzsche“. In: *Essays, Notizen, Poetische Fragmente*. Hrsg. von Inge Jens. Olten und Freiburg i.B.: Walter-Verlag, S. 225-250.
- (1973): *Gedichte, Gespräche, Übertragungen*. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.
- (1985): *Gedanken über Gedichte*. Frankfurt a.M.: Klostermann, 4. Auflage.
- (2004): „Dichtersprache und Sprache des Alltags“. In: *Geschichte der Germanistik* 25/26. Hrsg. von Christoph König, Göttingen: Wallstein, S. 84-86.
- (2009): *Geist und Buchstabe der Dichtung*. Frankfurt a.M.: Klostermann, 6., ergänzte Auflage.
- Kraft, Werner und Lehmann, Wilhelm (2008a): *Briefwechsel 1931-1968: Band 1*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- (2008b): *Briefwechsel 1931-1968: Band 2*. Göttingen: Wallstein Verlag.

- Kramer, Sven (2011): „Lyrik und Gesellschaft“. In: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, S. 200-210.
- Krolow, Karl (1948): „Deutsche Lyrik. Versdichtung in diesen Jahren“. In: *Die Zeit, Ausgabe 20/1948* (<http://www.zeit.de/1948/20/deutsche-lyrik>).
- (1952a): „Not und Chancen des deutschen Gedichtes“. In: *Die Literatur Nr. 3/15. April 1952*, S. 6.
- (1952b): *Die Zeichen der Welt. Neue Gedichte*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- (1954): *Wind und Zeit. Gedichte 1950-1954*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- (1955): „Intellektuelle Heiterkeit“. In: *Akzente 2, Heft 4*. S. 341-346.
- (1956a): „Ansprache anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises“. In: *Akzente 3, Heft 6*. S. 541-547.
- (1956b): *Tage und Nächte. Gedichte*. Düsseldorf-Köln: Eugen Diederichs Verlag.
- (1956c): „Der Lyriker Max Kommerell. Eine Auswahl seiner Gedichte“. In: *Stuttgarter Zeitung, Literaturblatt, Samstag, 14. April 1956*.
- (1959): *Fremde Körper. Neue Gedichte*. Berlin und Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- (1962a): „Die Gegenwärtigkeit des Gedichts in unserer Zeit“. In: *Zeitwende. Die Neue Furche, 33. Jahrgang, Nr. 6*. Hamburg: Hansische Druck- und Verlagshaus, S. 392-400.
- (1962b): *Unsichtbare Hände. Gedichte 1959-1962*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- (1963a): *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*. München: List Verlag.
- (1963b): „Dichtung als Tat des einzelnen. Zum Werk Wilhelm Lehmanns“. In: *Merkur 17, Heft 5, Nr. 183*. S. 486-490.
- (1966): *Landschaften für mich. Neue Gedichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- (1966): „Alles ist überschaubar“. In: *Die Zeit, Ausgabe 13/1966* (<http://www.zeit.de/1966/13/alles-ist-ueberschaubar>).
- (1967): „Traum vom Sinn der Erde“. In: *Gegenwart des Lyrischen. Essays zum Werk Wilhelm Lehmanns*. Hrsg. von Werner Siebert, Güterloh: Sigbert Mohn Verlag, S. 86-90.
- (1968): „Grüner Loden“. In: *Atlas. Zusammengestellt von deutschen Autoren*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 132-137.
- (1971): „Das »absolute Gedicht« und das »lyrische Ich«“. In: *Benn – Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns*. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Peter Uwe Hohendahl. Frankfurt a.M.: Athenäum Verlag, S. 262-265.
- (1973a): „»Sicherheit in der Unsicherheit« – ein Selbst-Interview“. In: *Ein Gedicht entsteht. Selbstdeutungen, Interpretationen, Aufsätze*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 7-11.

- (1973b): „Literarische Vorbilder“. In: *Ein Gedicht entsteht. Selbstdeutungen, Interpretationen, Aufsätze*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 101-109.
- (1973c): „Nichts weiter als Gedichte. Überlegungen zu einer Beschäftigung“. In: *Ein Gedicht entsteht. Selbstdeutungen, Interpretationen, Aufsätze*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 118-125.
- (1989): *Auf Erden. Frühe Gedichte*. Mit einem Nachwort von Karl Krolow. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Lampart, Fabian (2013): *Nachkriegsmoderne. Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945-1960*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Lamping, Dieter (1989): *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lange, Horst (1933): „Landschaftliche Dichtung“. In: *Der weiße Rabe. Zeitschrift für Vers und Prosa, Jahrgang 2, Heft 5/6*. Berlin: Die Rabenpresse, S. 21-26.
- Lehmann, Wilhelm (1982): *Gesammelte Werke in acht Bänden. Band 1: Sämtliche Gedichte*. Hrsg. von Hans Dieter Schäfer, Stuttgart: Klett-Cotta.
- (1999): *Gesammelte Werke in acht Bänden. Band 8: Autobiographische und vermischte Schriften*. Hrsg. von Verena Kobel-Bänniger, Stuttgart: Klett-Cotta.
- (2006): *Gesammelte Werke in acht Bänden. Band 6: Essays I*. Hrsg. von Wolfgang Menzel nach Vorarbeiten von Reinhard Tgahrt, Stuttgart: Klett-Cotta.
- (2009): *Gesammelte Werke in acht Bänden. Band 7: Essays II*. Hrsg. von Wolfgang Menzel nach Vorarbeiten von Reinhard Tgahrt, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Loerke, Oskar (2010): „Formprobleme der Lyrik“. In: *Sämtliche Gedichte: Band 2*. Hrsg. von Uwe Pörksen und Wolfgang Menzel. Göttingen: Wallstein Verlag, S. 923-940.
- Lösel, F.A.G. (1967): „Friedrich Nietzsche's ‚Venice‘: an interpretation“. In: *Hermathena, No. 105*, S. 60-73.
- Mayer, Mathias (2010): „Nachwort“. In: Friedrich Nietzsche: *Gedichte*. Stuttgart: Reclam, S. 173-186.
- Matt, Peter von (2003): *Öffentliche Verehrung der Luftgeister. Reden zur Literatur*. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- (2008): „Hingerissen und erbittert. Vor hundert Jahren wurde der Germanist Emil Staiger geboren“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 8.2.2008.
- Mattenklott, Gert (1986): „Max Kommerell. Versuch eines Portraits“. In: *Über Max Kommerell. Zwei Vorträge*. Universitätsbibliothek Marburg, S. 11-28.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard (2012a): *Lyrisches Gespür. Vom geheimen Sensorium moderner Poesie*. München: Wilhelm Fink.
- (2012b): „Stimmungen als Gegenstand moderner Lyrik: Zur unabgeholten Problematik einer alten Kontroverse“. In: *Emotionen in Literatur und Film*. Hrsg. von Sandra Poppe, Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 193-217.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard und Reents, Friederike (Hrsg.) (2013): *Stimmung und Methode*. Tübingen: Mohr Siebeck.

- Mitchell, Andrew J. (2010): *Heidegger among the Sculptors: Body, Space, and the Art of Dwelling*. Stanford University Press.
- Morat, Daniel (2007): *Von der Tat zur Gelassenheit. Konservatives Denken bei Martin Heidegger, Ernst Jünger und Friedrich Georg Jünger 1920-1960*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Möller, Andreas (2006): *Aurorafalter und Spiralnebel. Naturwissenschaft und Publizistik bei Martin Raschke 1929-1932*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Müller, Lothar (1996): „Jenseits des Transitorischen: zur Reflexion des Plastischen in der Ästhetik der Moderne“. In: *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Hrsg. von Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 134-160.
- Naumann, Barbara; Strässle, Thomas; Torra-Mattenklott, Caroline (2006): „Einleitung“. In: *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in den Künsten und Wissenschaften*. Zürich: vdf Hochschulverlag AG, S. 7-15.
- Nietzsche, Friedrich (1999a): *Kritische Studienausgabe: Band 3*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, 2., durchgesehene Auflage.
- (1999b): *Kritische Studienausgabe: Band 6*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, 2., durchgesehene Auflage.
- (1999c): *Kritische Studienausgabe: Band 9*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, 2., durchgesehene Auflage.
- Ortega y Gasset, José (1978): „Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst“. In: *Gesammelte Werke: Band 2*. Übersetzt aus der spanischen Originalausgabe von Helene Weyl, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 229-264.
- Parker, Stephen; Davies, Peter und Philpotts, Matthew (2004): *The Modern Restoration. Re-Thinking German Literary History 1930-1960*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Paulus, Rolf (1980): *Lyrik und Poetik Karl Krolows 1940-1970. Produktionsästhetische, poetologische und interpretatorische Hauptaspekte seines "offenen Gedichts". Mit einer bibliographischen Dokumentation der Veröffentlichungen Karl Krolows (Lyrik, Prosa, Aufsätze, Rezensionen, Übersetzungen)*. Bonn: Bouvier Verlag.
- (1983): „Die Lyrik Karl Krolows“. In: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur, Heft 77: Karl Krolow*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik, S. 19-36.
- (2006): „Eintrag: Karl Krolow“. In: *nachschlage.NET/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*.
- Paulus, Rolf und Kolter, Gerhard (1983): *Der Lyriker Karl Krolow. Biographie, Werkentwicklung, Gedichtinterpretation, Bibliographie*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.

- Pestalozzi, Karl (1970): *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*. Berlin: Walter de Gruyter.
- (2007): „Einzelinterpretation und literaturwissenschaftliche Synthese bei Emil Staiger“. In: *1955-2005: Emil Staiger und Die Kunst der Interpretation heute*. Hrsg. von Joachim Rickes, Volker Ladenthin und Michael Baum, Bern: Peter Lang, S. 13-30.
- Popper, Leo (1987): „Die Bildhauerei, Rodin und Maillol“. In: *Schwere und Abstraktion. Versuche*. Hrsg. von Philippe Despoix und Lothar Müller, übersetzt aus dem Ungarischen von Anna Gara-Bak. Berlin: Brinkmann & Bose, S. 63-71.
- Raschke, Martin (1963): *Hinweis auf Martin Raschke*. Ausgewählt, herausgegeben und mit Nachwort versehen von Dieter Hoffmann. Heidelberg/Darmstadt: Verlag Lambert Schneider.
- Rauch, Maya und Volke, Werner (1992): „»Anruf und Gegenruf«. Briefe und Dokumente zur Edition der »Nachlese der Gedichte« Hugo von Hofmannsthals von Heinrich Zimmer, Max Mell, Max Kommerell und Karl Wolfskehl“. In: *Hofmannsthal-Blätter Heft 41/42 (1991/1992)*, S. 5-49.
- Rickes, Joachim; Ladenthin, Volker und Baum, Michael (Hrsg.) (2007): *1955-2005: Emil Staiger und Die Kunst der Interpretation heute*. Bern: Peter Lang
- Rickes, Joachim (2008): „Emil Staiger und die gegenwärtige Germanistik. Ein Diskussionsbeitrag zu Staigers 100. Geburtstag“. In: *Wirrendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre, 58. Jahrgang, Heft 1*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 143-155.
- (Hg.) (2009): *Bewundert viel – und viel gescholten. Der Germanist Emil Staiger*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Rübel, Dietmar (2005): „Plastizität. Fließende Formen und flexible Materialien in der Plastik um 1900“. In: *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*. Hrsg. von Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott. Freiburg i.Br./Berlin: Rombach Verlag, S. 283-306.
- Rümmler, Artur (1972): *Die Entwicklung der Metaphorik in der Lyrik Karl Krolows (1942-1962). Die Beziehung zu deutschen, französischen und spanischen Lyrikern*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Salm, Peter (1970): *Drei Richtungen der Literaturwissenschaft. Scherer – Walzel – Staiger*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Schäfer, Hans Dieter (1968): *Wilhelm Lehmann. Studien zu seinem Leben und Werk*. Kiel: Dissertation.
- (1974): „Naturdichtung und Neue Sachlichkeit“. In: *Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik*. Hrsg. von Wolfgang Rothe, Stuttgart: Reclam, S. 359-381.
- (2009): *Das gespaltene Bewußtsein. Vom Dritten Reich bis zu den langen Fünfziger Jahren*. Göttingen: Wallstein Verlag, erweiterte Neuauflage.
- Scheffel, Michael (1969): *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen: Stauffenberg.

- Scheffel, Michael (2002): ‚Wunder und Sachlichkeit‘. Martin Raschke und der ‚magische Realismus‘ einer um 1930 jungen Generation“. In: *Martin Raschke (1905-1943). Leben und Werk*. Hrsg. von Wilhelm Haefs und Walter Schmitz. Dresden: w.e.b. Universitätsverlag, S. 59-77.
- Schiller, Friedrich (1984): „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“. In: *Werke in drei Bänden: Band 2*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt. Hrsg. von Herbert Göpfert, S. 445-520.
- Schlaffer, Heinz (1979): „Die Methode von Max Kommerells ‚Jean Paul‘. Mit drei Exkursen zu gegenwärtigen Interpretationstheorien“. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 14*, S. 22-50.
- (2003): „Emil Staigers *Grundbegriffe der Poetik*“. In: *Monatshefte, Vol. 95, No. 1.*, S. 1-5.
- Schölles, Manuel (2011): „Die Kunst im Werk. Gestalt – Stimmung – Ton“. In: *Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar*. Hrsg. von David Espinet und Tobias Keiling, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, S. 95-109.
- Schütt, Julian (1997): *Germanistik und Politik. Schweizer Literaturwissenschaft in der Zeit des Nationalsozialismus*. Zürich: Chronos Verlag, 2. Auflage.
- Scrase, David A. (1972): *The Dialectic in W. Lehmann's Nature Imagery*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms.
- (2011): *Wilhelm Lehmann. Biographie*. Göttingen: Wallstein Verlag, Übertragung aus dem Englischen von Michael Lehmann.
- Simmel, Georg (1993a): „Venedig“. In: *Gesamtausgabe Band 8: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Hrsg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 258-263.
- (1993b): „Florenz“. In: *Gesamtausgabe Band 8: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Hrsg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 69-73.
- (1995): „Aesthetik der Schwere“. In: *Gesamtausgabe Band 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 43-48.
- (2001): „Philosophie der Landschaft“. In: *Gesamtausgabe Band 12: Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918*. Hrsg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 471-482.
- Sorg, Bernhard (1984): *Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Spitzer, Leo (1942a): „Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics“. In: *Philosophy and Phenomenological Research, Vol. 3, No. 1 (Sep., 1942)*, S. 1-42.
- (1942b): „Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics“. In: *Philosophy and Phenomenological Research, Vol. 3, No. 2 (Dec., 1942)*, S. 169-218.

- (1944): „Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word “Stimmung”: Part 1“. In: *Traditio, Vol. 2 (1944)*, S. 409-464.
- (1945): „Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word “Stimmung”: Part 2“. In: *Traditio, Vol. 3 (1945)*, S. 307-364.
- (1963): *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word “Stimmung”*. Ed. Anna Granville Hatcher. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Staiger, Emil (1941): „Der Lampenschirm aus den drei Taschentüchern“. In: *Neue Zürcher Zeitung 1.1.1941, Nr. 4*.
- (1945): „Versuch über den Begriff des Schönen“. In: *Trivium. Schweizerische Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Stilkritik, Jahrgang 3*. Zürich: Atlantis Verlag, S. 185-197.
- (1947): „Deutsche Romantik in Dichtung und Musik“. In: *Musik und Dichtung*. Zürich: Atlantis Verlag, S. 67-92.
- (1957): „Clemens Brentano „Die Abendwinde wehen““. In: *Gestaltprobleme der Dichtung*. Hrsg. von Richard Alewyn, Hans-Egon Hass und Clemens Heselhaus. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, S. 181-192.
- (1961a): *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. Zürich: Atlantis Verlag, 3., unveränderte Auflage.
- (1961b): „Das Problem des Stilwandels“. In: *Euphorion 55, Heft 3*, S. 225-241.
- Staiger, Emil (1961c): „Jean Paul: «Titan». Vorstudien zu einer Auslegung“. In: *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert*. Zürich: Atlantis Verlag, 4. Auflage.
- (1963): „Ludwig Tieck und der Ursprung der deutschen Romantik“. In: *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*. Zürich: Atlantis Verlag, S. 175-204.
- (1966): „Lyrik und lyrisch“. In: *Zur Lyrik-Diskussion*. Hrsg. von Reinhold Grimm, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, S. 75-82.
- (1976): *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- (1978): *Grundbegriffe der Poetik*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 4. Auflage.
- Stockinger, Claudia (2007): „Lektüre? ‘Stil’? Zur Aktualität der Werkimmanenz“. In: *1955-2005: Emil Staiger und Die Kunst der Interpretation heute*. Hrsg. von Joachim Rickes, Volker Ladenthin und Michael Baum. Bern: Peter Lang, S. 61-85.
- Storck, Joachim W. (1993): „Hermeneutischer Disput. Max Kommerells Auseinandersetzung mit Martin Heideggers Hölderlin-Interpretation“. In: *Literaturgeschichte als Profession. Festschrift für Dietrich Jöns*. Hrsg. Hartmut Laufhütte. Tübingen, S. 319-343.

- Streim, Gregor (2008): *Das Ende des Anthropozentrismus. Anthropologie und Geschichtskritik der deutschen Literatur zwischen 1930 und 1950*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Thomä, Dieter (1990): *Die Zeit des Selbst und die Zeit danach. Zur Kritik der Textgeschichte Martin Heideggers 1910-1976*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Torra-Mattenklott, Caroline (2006): „Wasserspiel und Federball. Hugo von Hofmannsthals Poetik des Leichten“. In: *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in den Künsten und Wissenschaften*. Zürich: vdf Hochschulverlag AG, S. 203-226.
- Usinger, Fritz (1952): „Wahrheit und Wirklichkeit. Zu Essaybänden von Hans Egon Holthusen und Max Kommerell“. In: *Deutsche Rundschau* 78. Hrsg. von Julius Rodenberg, Bruno Hake, Rudolf Pechel, Jürgen und Peter Pechel, S. 482-487.
- Völker, Ludwig (1990): „Einleitung“. In: *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Ludwig Völker, Stuttgart: Reclam, S. 7-25.
- Weber, Christian (2011): *Max Kommerell. Eine intellektuelle Biographie*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Weichelt, Matthias (2003): „Gedicht, Symbol und Augenblick. Zu Max Kommerells lyriktheoretischen Überlegungen“. In: *Max Kommerell. Leben – Werk – Aktualität*. Hrsg. von Walter Busch und Gerhart Pickerodt, Göttingen: Wallstein Verlag, S. 162-193.
- (2006): *Gewaltsame Horizontbildungen. Max Kommerells lyriktheoretischer Ansatz und die Krisen der Moderne*. Heidelberg: Winter.
- Weimar, Klaus (2003): „Literaturwissenschaftliche Konzeption und politisches Engagement. Eine Fallstudie über Emil Ermatinger und Emil Staiger“. In: *Literaturwissenschaft und Nationalsozialismus*. Hrsg. von Holger Dainat und Lutz Danneberg. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 271-286.
- Wellbery, David E. (2003): „Stimmung“. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden: Bd. 5*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 703-733.
- Wellek, René (1967): „Genre theory, the Lyric, and „Erlebnis““. In: *Festschrift für Richard Alenyn*. Hrsg. von Herbert Singer und Benno von Wiese. Köln: Böhlau-Verlag.
- Wögerbauer, Werner (2000): „Emil Staiger (1908-1987)“. In: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts*. Hrsg. von Christoph König, Hans-Harald Müller und Werner Röcke. Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 239-249.
- (2004): „Der Briefwechsel zwischen Martin Heidegger und Emil Staiger“. In: *Geschichte der Germanistik 25/26*. Hrsg. von Christoph König. Göttingen: Wallstein Verlag, S. 34-79.

Dansk resume

Det lyriske Stof i den Moderne Restaurations Tidsalder.

Den stofflige stemnings teori og poetik i Max Kommerells, Emil Staigers, Wilhelm Lehmanns og Karl Krolows værker (1930-1965)

Udgangspunktet for min ph.d.-afhandling er spørgsmålet om, hvordan materialitet og stof kan undersøges, forstås og begrebsliggøres i studiet af litteratur og frem for alt af det lyriske digt. Det metodiske grundstandpunkt er, at for at besvare dette spørgsmål, må der vælges et tilgangsbegreb, som kan reflektere spørgsmålet om materialitet uden samtidig at gentage den i den nutidige litteraturforskning stadigt herskende stof-form-dikotomi. Hertil blev begrebet stemning valgt, der begrebshistorisk lader sig fundere hinsides en subjekt-objekt-tænkning. Særligt for det lyriske digt har stemningsbegrebet vist sig – i det mindste siden Hegel – at have en lang og også problematisk levetid.

Følgelig beskæftiger min ph.d.-afhandling sig med stemningsteorier formuleret af Max Kommerell og Emil Staiger omkring 1945. Hvad der særligt udmærker disse teorier er nemlig, at de – i et samtidigt opgør med den hegelianske inderlighedstradition – forsøger at grunde stemning i en særlig stofforståelse, en stofontologi. Her lader sig en vigtig korrektur til receptionen af Kommerells og Staigers stemningsteorier stadfæste: de er ikke en gentagelse af den subjektivistiske stemningsteori. I stedet er stemning et udvendiggørelsesbegreb – bl.a. påvirket af stemningsbegreber hos Nietzsche, Hofmannsthal og Heidegger – hvilket medfører en udkrængning af et ellers eksklusivt subjekt, der følgelig er udleveret til sit materiel-stofflige korrelat. I forhold til det lyriske digt viser det sig, at særligt luftige og atmosfæriske stoffer bestemmer dette korrelat. For lyrikken – således Kommerell og Staiger – viser stoffet sig derfor at besidde en iboende selvoverskridende dynamik, dvs. en luftiggørende og

atmosfæriserende væremåde. Med andre ord: en lyrisk stofontologi. For i særlig grad at eksemplificere denne blev Nietzsches berømte Venedig-digt (1888) nærmere analyseret, hvorved det lyriske stof fremstod som musisk-sitrende.

Begrebsliggørelsen af dette stoflige stemningsbegreb udfolder sig således mellem en fænomenologisk position, der binder subjektet til det stoflige, og en romantisk-idealistisk position, der forflygtiger stofbundetheden. I samtidigheden af disse positioner opstår følgelig et stof, der er ustabil, labilt, atmosfærisk, svævende og let – dvs. et lyrisk stof. Til at uddybe denne den lyriske stemnings særlige stoflighed blev Kommerells og Staigers læsninger af tyske forfattere fra særligt omkring 1800 og 1900 inddraget: Goethe, Jean Paul og Hofmannsthal (hos Kommerell) samt Brentano og Tieck (hos Staiger). Gennem analyser af deres respektive læsninger blev det tydeligt, at de begge analyserer stofligt – dvs. i overensstemmelse med deres stemningsbegreber. Kommerell opdagede fx ved Jean Paul, at ting viser sig som luftige 'ikke-mere-ting' ("Nicht-mehr-Dinge") og Staiger erkendte ved Brentano, at ting bliver til skum og luftbobler ("Schaum der Dinge"). Fælles for læsningerne er, at det stoflige ikke mere anses for fast, solidt og troværdigt, men flydende og i sidste ende grundløst svævende og atmosfærisk. Samlet set kortlægger læsningerne en luftånd-tradition med historiske knudepunkter i den tidlige romantik og omkring århundredskiftet.

Som kontrast til dette lyriske stof blev Heideggers begreb om 'jorden' ("Erde") taget med i betragtningerne, således som det udvikles i det berømte kunstværkforedrag fra midten af 1930erne, som både Kommerell og Staiger overværede. I et opgør med den metafysiske forståelse af stof udkaster Heidegger en forståelse af stof som 'jord', dvs. som en dynamik i materien, der trækker sig tilbage og undviger menneskelig brug. Gennem denne kontrast blev det klart, at om end de alle tre deler et ønske om at komme hinsides den traditionelle stof-form-dikotomi, hvor stof anvises en passiv og sekundær rolle, så findes løsningen i to modsatrettede materielle ontologier: Heideggers 'jord' er lukket og tilbagetrukket, den finder sit klareste udtryk i den tunge sten. Kommerells og Staigers stof er selvoverskridende og -udvidende, det finder sit klareste udtryk i den

lette luft. I sidste ende betegner Heideggers 'jord' en endelighed og begrænsning, hvorimod det lyriske stof er overskridelse og den momentane forflygtigelse og let-gørelse af bundthedens tyngde. Digtningen og lyrikken tildeles herigennem tilsyneladende to modsatrettede roller. Det blev yderligere vist, at dette forhold – sten og tyngde kontra luft og lethed – i særlig grad spillede en rolle omkring år 1900 i refleksionen over kunst, således som det bl.a. ses hos Georg Simmel. Dette havde en vigtig indflydelse på både Kommerell og Staiger i deres formulering af lyrikkens stoflighed.

Den af Staiger og Kommerell her udfoldede teori om den stoflige stemning begrænser sig dog ikke kun til det germanistiske område og til undersøgelserne af tidligere epokers digtere. Den tid, hvori Kommerell og Staiger skriver, som kaldes den moderne restauration (1930-1965), er præget af en krisebevidsthed, som bl.a. kan genfindes i forståelsen af digtnings forhold til verden, til stof. En hovedtendens i denne periode er således en søgning mod stabilitet som modsvar til krisen. Kommerells og Staigers lyriske stofforhold reflekterer sin tid ved at vise hvordan lyrikkens forhold til verden i sit væsen er kriseram, opløst og usikkert. Heideggers 'jord' kan også siges at være en reaktion på denne krisetilstand, idet der herigennem forsøges at stabilisere verdensforholdet ved at udpege et område, hvortil verden ikke har adgang.

Den stoflige stemningsteori viser sig dog at vække resonans i samtidens naturlyriske poetik og lyrik hos Wilhelm Lehmann og Karl Krolow. Hvad der binder disse fire sammen er den fælles insisteren på lyrikkens stofbundethed, som trods dens forflygtigende transformation aldrig opløses fuldstændig. Lyrikken bliver ikke forvist til immaterialitetens område. Denne efter min overbevisning afgørende stofontologiske eller saglige vending i lyrikteori, poetik og lyrik finder sted i løbet af 1920'erne, afspejles tilsyneladende i det stofbundne stemningsbegreb samt i de naturlyriske poetikker.

Lehmann spiller her en historisk central rolle, idet han i efterkrigstiden fremfører et poetologisk sagligheds- eller bundhedsprogram, hvis rødder ligger i den saglig-ontologiske vending omkring 1930. Hans program er bl.a. vendt mod en forståelse af moderne lyrik som afstofliggjort og verdensløs, således

som det fx kommer til udtryk i Hugo Friedrichs studie over den moderne lyrik fra 1956. Lehmann formede direkte en såkaldt 'Lehmann-skole' bygget på ideen om at al digtnings grundlag er nær og saglig betragtning af verdens fænomener og påvirkede derigennem flere af den tyske efterkrigstidslyriks største navne såsom Günter Eich, Peter Huchel og Karl Krolow. Overleveringen af denne stofbundethed til den næste lyriske generation er af afgørende betydning og kan i særlig grad spores hos Krolow, hvis poetik dannes i et opgør med Lehmanns. Lehmanns poetik er dog ikke kun – og her lader sig endnu en vigtig korrektur erkende – knyttet til saglighed, men også lethed, det svævende og det luftige. Ofte har sagligheden skygget for det faktum, at Lehmanns poetik i al sin saglige grund stræber mod lethed og frem for alt omfavner klimatiske fænomener som vind, hede og duft. På den måde formulerer Lehmanns saglig-lette poetik en genuin stemningspoetik.

Det er dog frem for alt Krolow, der lader det lyriske stof ankomme til den tyske efterkrigstidslyrik. Med påvirkningen fra Lehmann og dennes formidling af den stoflige vending omkring 1930, står også stofforholdet i centrum af Krolows poetologiske overvejelser. Men modsat Lehmanns nære troskab over for verdens fænomener, er Krolows forhold til verden i højere grad præget af irritation og usikkerhed. Således er hans stofforhold i stedet styret af distance og abstraktion, men samtidig en lyst til lethed, det svævende, det næsten stofløse – altså i sidste ende det minimal-stoflige. Der kan på denne baggrund laves endnu en korrektur, idet en dominerende – af Hugo Friedrich fremført – læsning af Krolows digte ser disse som afstøffgjorte eller dematerialiserede. Hermed overses desværre i hvor høj grad Krolow arver Lehmanns stofbundethed, men på den måde, at han stiliserer den på ny, dvs. som distanceret, abstraheret og minimaliseret stof. Dette for Krolow helt særlige stof blev eksemplificeret med en analyse af digtet "Pappellaub" (1946), hvorved stoffet viste sig som 'uvægt' ("Ungewicht"). Ikke stofløshed, men en minimal eller 'uvægtig' stofontologi grunder Krolows digte og poetik.

Alt i alt tegner min ph.d.-afhandling et kort over forskellige stofontologier i den moderne restaurations tidsalder: den lyriske stofontologi (Kommerell, Staiger, Lehmann, Krolow), den lukkede

jordontologi (Heidegger) og den reduktiv-dematerialiserede stofontologi (Hugo Friedrich). Den stoflige stemningsteori og -poetik danner i denne epoke en kontinuitet, der løber fra slutningen af 20erne og ind i efterkrigstiden og som gennem en særegen historisk genese og teoretisk konfiguration giver et bud på, hvordan lyrikkens stoflighed kan forstås og begrebsliggøres. Den foreliggende ph.d.-afhandling har derfor ydet et nærmere historisk studie af en afgrænset periodes optagethed af materiel-ontologiske spørgsmål frem for alt ift. lyrik, men også til digtning generelt samt til andre kunstart såsom billedhugning og musik. På baggrund af dette studie har det i sidste ende også været mit ønske at udpege teoretiske muligheder for at arbejde med materialitet i litteraturvidenskaben – bl.a. gennem Staigers ontologiske stilbegreb – uden derved at geråde ud i den traditionelle stof-form-dikotomis apori.

English summery

Lyrical Matter in the Age of the Modern Restoration.

Theory and Poetics of material 'Stimmung' in the Works of Max Kommerell, Emil Staiger, Wilhelm Lehmann and Karl Krolow (1930-1965)

The point of departure for my dissertation is the question of how matter can be understood and conceptualized in the study of literature and especially in the study of the lyrical poem. My methodical position is built upon the notion that to answer this question meaningfully, that is, without repeating a still dominating metaphysical dichotomy between matter and form, a specific conceptual approach must be selected. I have chosen the concept of 'Stimmung', which in its basic conceptual history seems to reach beyond the subject-object-divide. Especially regarding the lyrical poem the concept of 'Stimmung' has had – at least since Hegel – a long although problematic life.

Accordingly, I have concerned myself with the theories of 'Stimmung' formulated by Max Kommerell and Emil Staiger around 1945. What especially distinguish these theories is that they – through a break with the Hegelian tradition of interiority – try to ground 'Stimmung' in a specific understanding of matter, a material ontology. An important revision of the reception of Kommerell and Staiger here becomes visible: they do not in fact repeat the subjectivist notion of 'Stimmung'. Instead 'Stimmung' is a concept of externalization, of exteriority – as influenced by Nietzsche, Hofmannsthal and Heidegger – and thus the otherwise exclusive-interiority of the subject is turned inside out, it is intrinsically bound together with its material correlate. In regard to the lyrical poem this externalized correlate of the subject is especially characterized by aerial and atmospheric matter. That is, according to Kommerell and Staiger matter in the poem holds an inherent self-transgressive dynamic, a certain aerialized and atmospherized mode of being.

This lyrical ontology of matter was exemplified through Nietzsche's famous Venice-poem (1888), where matter appeared as vibrant music.

The conceptualization of this material concept of 'Stimmung' thus unfolds itself through a phenomenological position, which binds the subject to matter, and a romantic-idealistic position, which dissipates and volatilizes the boundedness. In the simultaneity of these two positions a certain kind of matter appears, which is unstable, labile, atmospheric, light – in other words, a lyrical matter. To clarify this – for the lyrical 'Stimmung' – characteristic matter I included Kommerell's and Staiger's readings of German authors from especially around 1800 and 1900: Goethe, Jean Paul and Hofmannsthal (Kommerell) as well as Brentano and Tieck (Staiger). Through careful analysis of their respective readings it became clear that their mode of reading was basically material – that is, in concordance with their concepts of 'Stimmung'. Kommerell for instance discovered in the novels of Jean Paul that things there show themselves as 'no-longer-things' ("Nicht-mehr-Dinge") and Staiger realized that in Brentano's lyrical poems things become foam and air bubbles ("Schaum der Dinge"). What unites the different readings is then that matter no longer is seen as firm, solid and reliable, but as liquid or rather as a groundless, hovering, aerial matter. Thus, Kommerell and Staiger are able through their readings to map a specific tradition of 'Luftgeister' with historical centers in early romanticism and around the turn of the century.

As a contrast to the notion of lyrical matter, Heidegger's concept of 'earth' ("Erde") was taken into account, as it was developed in the famous lecture on the work of art from around the mid-1930s – both Kommerell and Staiger did in fact attend these lectures. Through a break with the metaphysical understanding of matter, Heidegger presents a notion of matter as 'earth', that is, as a dynamic, which withdraws and evades human use. It became very clear through this contrast that although all three thinkers share a common wish to overcome the form-matter-dichotomy, where matter is seen as passive and only in relation to form, the solution to this problem resulted in to different ontologies of matter: Heidegger's 'earth' is closed and withdrawn

and finds its clearest example in the heavy stone. Kommerell's and Staiger's matter is self-transgressive and -expanding and finds its clearest example in the light air. In the end, Heidegger's 'earth' defines finitude and limitation, whereas the lyrical matter tries to overstep and instigate a momentary volatilization and light-making of the heavy boundedness. Literature and poetry are hereby assigned two very different conflicting roles. It was furthermore shown that this relation – stone and heaviness contra air and lightness – played a significant role around 1900, as for instance in the works of Georg Simmel, which had an important influence on the grasping of the lyrical matter for both Kommerell and Staiger.

The theory of material 'Stimmung' developed by Kommerell and Staiger does in fact not only limit itself to the area of German studies. The age of the Modern Restoration (1930-1965), in which Kommerell and Staiger wrote, was permeated by crisis. This state of crisis could among other things be located in the relation of literature to the world, to matter. Thus there was a tendency to seek out stability as a direct response to the crisis. The lyrical relation to matter as depicted by Kommerell and Staiger does in fact reflect its own times, in that it shows how the relation of poetry to the world in its essence is crisis-ridden, dissolved and insecure. Heidegger's 'earth' could also be said to react to this state of crisis, as he tries to stabilize the relation to the world by pointing out an area to which the world has no access.

The material 'Stimmung' does however also resound in the contemporary nature poetry and poetics of Wilhelm Lehmann and Karl Krolow. What binds the four of them together is the common insistence on the boundedness of poetry, which despite its transformation never wholly dissolves. Lyrical poetry is not deported to the confined area of immateriality. This – according to my research – crucial material-ontological turn within the theory of poetry, poetics and lyrical poetry, which takes place during the 1920s, is apparently reflected in the concept of the bounded 'Stimmung' as well as in the poetics of nature poetry.

Lehmann here plays a significant historical role, as he during the postwar years launches a poetic program of 'Sachlichkeit', which had its roots in the ontological turn around 1930. His

program of 'Sachlichkeit' criticizes among other things an understanding of modern poetry as dematerialized and with no relation to the actual world – as it for instance can be found in the popular study on modern poetry by Hugo Friedrich from 1956. Lehmann then downright formed a 'Lehmann-school' build upon the idea that the foundation of all poetry is to be located in a near and 'sachliche' encounter with the concrete phenomena of the world. Through his poetic program he in fact influenced many of the leading postwar poets such as Günter Eich, Peter Huchel and Karl Krolow. The handing over of the 'Sachlichkeit' or the boundedness of poetry to the next generation of poets is of crucial importance and can especially be located in the poetry of Krolow, whose poetics is even formulated through a break with Lehmann. The poetics of Lehmann is however – and an important clarification is here realized – not only tied to 'Sachlichkeit', but also to lightness, hovering and the aerial. Because of the ferociousness with which Lehmann contended his program of 'Sachlichkeit', it is often neglected that his poetics does in fact strive towards lightness. Thus his poems are filled with climatic phenomena such as wind, heat and fragrance. Only in this way can Lehmann's poetics of bounded lightness be termed a poetics of 'Stimmung'.

It is above all Krolow, who lets the lyrical matter enter the poetry of the German postwar years. With the influence of Lehmann and his passing on of the material-ontological turn around 1930, the relation to matter is also to be found at the core of Krolow's poetological reflections. But contrary to Lehmann's faith in an accurate and near relation to the world, Krolow's relationship is much more marked by irritation, insecurity and a wish for distance and abstraction. Thus his relation to matter is governed by distance, but at the same time by a desire for lightness and hovering, for something almost entirely immaterial – a certain minimal matter. Here another revision is offered: the reception of Krolow is dominated by Hugo Friedrich and his dematerialized notion of modern poetry. Krolow's poems are however not dematerialized. Friedrich crudely disregards how Krolow inherits the 'Sachlichkeit' of Lehmann and how he stylizes this boundedness anew according to his minimal matter. This for Krolow distinctive

matter was exemplified with a fairly early poem “Pappellaub” (1946), which shows matter as ‘unweight’ (“Ungewicht”). Not an immaterial, but a minimal or ‘unweighty’ ontology of matter grounds Krolow’s poems and poetics.

My dissertation then tries to draw an overall map of the different ontologies of matter in the age of the Modern Restoration: the lyrical ontology of matter (Kommerell, Staiger, Lehmann and Krolow), the withdrawn ontology of earth (Heidegger) and the reductive-dematerialized ontology of matter (Hugo Friedrich). The theory and poetics of material ‘Stimmung’ constitute a continuity, which runs from the end of the 1920s and continues into the postwar years. With its defining historical emergence and theoretical configuration it in fact offers a way of thinking and understanding the matter of the lyrical poem. Hence my dissertation has presented a study of a specific historic period and its preoccupation with material-ontological questions especially regarding lyrical poetry, but also in regard to other forms of art such as sculpture and music. On the background of this study, I have in the end wished to point out theoretical possibilities for a way of working with materiality in literature – as for instance with the ontological concept of style by Staiger – without getting stuck in the aporia of the traditional dichotomy of matter and form.