

1955–2005:
Emil Staiger und
Die Kunst der Interpretation heute

Publikationen zur
Zeitschrift für Germanistik
Neue Folge

Band 16



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

1955–2005:
Emil Staiger und
*Die Kunst der
Interpretation* heute

Herausgegeben von

Joachim Rickes
Volker Ladenthin
Michael Baum



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

Herausgegeben von der
Philosophischen Fakultät II / Institut für deutsche Literatur
der Humboldt-Universität zu Berlin

Redaktion:
Prof. Dr. Steffen Martus
(Geschäftsführender Herausgeber)
Dr. Brigitte Peters
<http://www2.hu-berlin.de/zfgerm>
Humboldt-Universität zu Berlin
Philosophische Fakultät II / Institut für deutsche Literatur
Hegelplatz 2, D-10099 Berlin
Tel.: 0049-30-2093 9609 – Fax: 0049-30-2093 9630

Redaktionsschluss: 01.09.2006

Abbildung auf der ersten Umschlagseite:
Programm von Staigers (Mittel-)Seminar
Wintersemester 1952/53, Universität Zürich
Studentische Mitschrift (Karl Pestalozzi)

Bezugsmöglichkeiten und Inseratenverwaltung:
Peter Lang AG
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Moosstrasse 1
CH – 2542 Pieterlen
Tel.: 0041-32-3761717 – Fax: 0041-32-3761727

ISSN 1424-7615
ISBN 978-3-03911-171-8

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2007
Hochfeldstrasse 32, Postfach 746, CH-3000 Bern 9
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Alle Rechte vorbehalten.

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

Printed in Germany

ANDREA POLASCHEGG

Tigersprünge in den hermeneutischen Zirkel oder Gedichte nicht verstehen Gattungspoetische Überlegungen (lange) nach Emil Staiger

Wie die titelgebenden Begriffe ‚Gedichte‘, ‚Verstehen‘ und ‚Sprünge‘ bereits andeuten, befasst sich der vorliegende Beitrag mit dem systematischen Wechselverhältnis von Lyrik und Hermeneutik, wobei der analytische Fokus – die allusive Leihgabe aus Walter Benjamins geschichtsphilosophischem Raubkatzenhaus lässt es durchblicken – auf den Momenten von Diskontinuität und Entzeitlichung¹ beim Eintritt in den Verstehensprozess lyrischer Texte liegt. Bei diesem Unterfangen, unter dem Aspekt des Anfang(en)s die gegenseitige Bedingtheit eines hermeneutischen und eines gattungspoetischen Problemzusammenhangs zu beleuchten, spielen die Arbeiten Emil Staigers eine Doppelrolle. Praktisch betrachtet ist Staiger zunächst einmal Stichwortgeber, denn sowohl in der *Kunst der Interpretation* als auch in *Grundbegriffe der Poetik* hat er einige recht interessante Bemerkungen zum Thema fallen lassen, die sich hervorragend als Sprungbrett in eine Auseinandersetzung mit dem spannungsreichen Verhältnis von Anfängen, Lyrik und Hermeneutik eignen. Gleich zu Beginn seiner *Kunst der Interpretation* ruft Staiger nämlich noch einmal die Funktionsweise des hermeneutischen Zirkels ins Gedächtnis und lässt seinen kurzen Erinnerungsdurchgang in dem von Martin Heidegger entliehenen Kernsatz gipfeln:

Wir haben den Zirkel also nicht zu vermeiden; wir haben uns zu bemühen, richtig in ihn hineinzukommen.²

- 1 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I.2: Abhandlungen, Frankfurt a. M. 21997, S. 691–704, hier S. 701. Allerdings borge ich mir von Benjamin hier die Tigersprung-Metapher einzig als Bild für einen diskontinuierlichen und ent-linearisierten Übergang, ohne die geschichtsphilosophische oder gar die messianisch-materialistische Dimension der Benjamin'schen Begriffsverwendung mit zu übernehmen.
- 2 Emil Staiger: *Die Kunst der Interpretation*. Studien zur deutschen Literaturgeschichte, Zürich 1955, S. 11.

Diese Faustregel appliziert Staiger nun auf den konkreten Prozess der Gedichtlektüre und schreibt die folgenden bemerkenswerten Sätze:

Wir lesen Verse; sie sprechen uns an. Der Wortlaut mag uns faßlich scheinen. Verstanden haben wir ihn noch nicht. Wir wissen noch kaum, was eigentlich dasteht und wie das Ganze zusammenhängt. [...] Zuerst verstehen wir eigentlich nicht.³

In Staigers Überlegungen sind zwei interessante Punkte miteinander verbunden: Da ist zunächst die Vorstellung eines hermeneutischen Zirkels, in den wir – obwohl er nach Heidegger als Struktur des Sinns bereits fundamentalontologisch gegeben ist – dennoch erst hineinkommen müssen. Flankiert wird diese Idee eines notwendigen Einstiegs in den hermeneutischen Zirkel von der Beobachtung, dass sich bei der Erstlektüre von Gedichten Verstehen überhaupt nicht einstellt.

Diese beiden Aspekte sollen aufgenommen und auf den nächsten Seiten zu einer systematischen Frage nach der tatsächlichen Beziehung von literaturwissenschaftlicher Zugangssuche zum literarischen Text und dem lektürebegleitenden Nichtverstehen von Gedichten ausgebaut werden. Mein Beitrag wird diese Frage von einer dezidiert gattungspoetischen Warte aus stellen und den systematischen Blick fest auf die Prozesshaftigkeit von Lektüre und Interpretation richten. Ziel ist es, über eine Reflexion der Aspekte von ‚Anfang‘ und ‚Nichtverstehen‘ die Lyrik als eine Gattung zu konturieren, deren nicht-lineare Kompositionsprinzipien die zeitliche Sukzession von Lektüre und Verstehen unterlaufen. Dabei stehen nicht zuletzt die spezifischen Lektüre- und Interpretationsmodi unter Beobachtung, welche eben diese ‚lyrische‘ Auflösung der Linearität evoziert. Zugegebenermaßen ist eine solch komprimierte Formulierung eine Frechheit. Ich setze sie gleichsam als Exordialformel meiner Ausführungen und gelobe Aufschluss im Folgenden.

Doch noch ist die zweite Rolle nicht zur Sprache gekommen, die Emil Staiger auf den Brettern meiner Überlegungen spielt. Obwohl seine Bemerkungen als Sprungbrett in die Thematik gedient haben, argumentiere ich nämlich weder mit Emil Staiger noch gegen ihn. Vielmehr werden seine Positionen und Interpretationsverfahren Gegenstand der Analyse sein, wozu sie sich vor allem aus zwei Gründen trefflich eignen: Einerseits aktualisiert Staigers Konzept von Lyrik mit seinem oft kritisierten, für den hier zur Verhandlung stehenden Sachverhalt aber höchst dienlichen Anachronismus nämlich nahezu sämtliche Topoi der goethezeitlichen „Erlebnislyrik“, die für die Erfindung der Gattung Lyrik im ausgehenden 18. Jahrhundert so entscheidend gewesen sind.⁴ Weil Stai-

3 Ebenda, S. 12.

4 Vgl. dazu zusammenfassend: Dieter Burdorf: Lyriktheorie. In: H. Fricke (Hrsg.): Real-

ger diese gattungsgeschichtlichen Momente indes unvermittelt auf die Ebene seiner methodologischen Vorannahmen erhebt, kann er sie freilich nicht sehen; um so mehr bekommen die Beobachter zweiter Ordnung, vulgo: Staigers Leser, zu Gesicht. Andererseits verortet sich Emil Staiger mit seiner Methodologie in einem höchst spannungsgeladenen Feld der literaturwissenschaftlichen Hermeneutik. Denn in seiner Idee des hermeneutischen Zirkels, ist – wie zu zeigen sein wird – Schleiermachers von der Werkexegese her kommendes Konzept der unauflösbaren Wechselbeziehung zwischen Teil und Ganzem mit Heideggers lebensweltlich-fundamentalontologischer Konzeption der existenzialen Vorstruktur des Verstehens verschränkt. Diese Verschränkung mag auf theoretischer Ebene so haltlos sein, wie sie will; zusammen mit Staigers zur Methode geronnenem Lyrikkonzept des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts eröffnet sie in jedem Fall die Möglichkeit, konturiert über die Bedingungen des Verstehens lyrischer Texte nachzudenken.

I. Hermeneutischer Zirkel und das Anfangsproblem

Wie bereits angemerkt, leiht sich Emil Staiger für seine kurze Darstellung des hermeneutischen Zirkels einen Kernsatz Heideggers aus, dessen Ontologie er kurz zuvor explizit als epistemologischen Hintergrund aufgerufen hatte. Vergleicht man jedoch die argumentativen Kontexte dieses Satzes bei Staiger und Heidegger, dann wird die gänzlich unterschiedliche Stoßrichtung der jeweiligen Argumentation schnell deutlich. Heidegger setzt sich im berühmten § 32 von *Sein und Zeit*,⁵ aus welchem der Satz stammt, mit dem Verhältnis von „Verstehen und Auslegung“ auseinander, wobei er in beiden Sphären eine konsequent prozessual gedachte zirkuläre Struktur ausmacht. In der Sphäre des Verstehens sieht Heidegger die zirkuläre Figur des „immer schon“ an die Größe der „Bewandnisganzheit“ geknüpft. Von ihr her wird im Prozess der Lebensvollzüge das Zuhandene immer schon verstanden, wobei das „innerweltlich Begegnende“ seine „Bewandnis“ wiederum der immer schon vollzogenen Erschließung im Weltverstehen verdankt. Dieser Zirkel wiederholt sich im Prozess der Auslegung, die von Heidegger begriffen wird als

lexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 2, Berlin, New York 2000, S. 502–505; ders.: Einführung in die Gedichtanalyse, Stuttgart, Weimar 1995, S. 3–6. Den größeren poetologiegeschichtlichen Zusammenhang der Erfindung der Gattungstrias beleuchtet Stefan Trappen: Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre, Heidelberg 2001, S. 198–269.

5 Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 171993, S. 148–153.

„ausdrückliches Verstehen“, als Verstehen von etwas *als* etwas.⁶ Ihre zirkuläre Struktur verdankt die Auslegung, die auf der schon verstandenen Bewandnisganzheit aufrucht, dem, was Heidegger „Vorhabe“, „Vorsicht“ und „Vorgriff“ nennt. Die *Vorbabe* fixiert das, woraufhin das Verstandene ausgelegt werden soll, die *Vorsicht* macht das Verstandene durch die Auslegung begreiflich, und im *Vorgriff* schließlich hat sich die Auslegung immer schon für eine bestimmte Begrifflichkeit entschieden.⁷ Auslegung ist somit nach Heidegger niemals voraussetzungslos, sie hängt aber ebenso wenig einem Apriori an. Denn Vorhabe, Vorsicht und Vorgriff stellen für Heidegger keine Setzungen dar, sondern sind Strukturmomente des formal-existenzialen Gerüsts jedes ausdrücklichen Verstehens, also dessen, was er „Sinn“ nennt. „Der ‚Zirkel‘ im Verstehen gehört zur Struktur des Sinnes, welches Phänomen in der existenzialen Verfassung des Daseins, im auslegenden Verstehen verwurzelt ist.“⁸

Die ontologische und durchweg prozesshafte Zirkelhaftigkeit des Verstehens, die sich gerade dadurch auszeichnet, dass es zu ihr kein Außerhalb gibt, weil sich Verstehen und Sinn eben „immer schon“ ereignet haben – um diese Fundamenteinsicht geht es Heidegger in § 32 von *Sein und Zeit*.⁹ Und mit eben dieser Fundamenteinsicht ist nun jener für Staiger so entscheidende Satz Heideggers in keiner Weise vereinbar, der sich im direkten Kontext gelesen als philosophischer Kollateralschaden des rhetorischen Überschwangs erweist. Noch einmal Heidegger:

Aber in diesem Zirkel ein vitiosum sehen und nach Wegen Ausschau halten, ihn zu vermeiden, ja ihn auch nur als unvermeidliche Unvollkommenheit „empfinden“, heißt das Verstehen von Grund aus mißverstehen. [...] Das Entscheidende ist nicht, aus dem Zirkel heraus-, sondern in ihn nach der rechten Weise hineinzukommen. Dieser Zirkel des Verstehens ist nicht ein Kreis, in dem sich eine beliebige Erkenntnisart bewegt, sondern er ist der Ausdruck der existenzialen Vor-Struktur des Daseins selbst.¹⁰

Die Vorstellung, man müsse in die „existenziale Vor-Struktur des Daseins selbst“ allererst hineinkommen – und das auch noch „nach der rechten Weise“ –, ist vor dem Hintergrund der Heidegger’schen Fundamentaleinsicht absurd.¹¹ Dass Heidegger diesen in der Logik seines

6 Vgl. ebenda, S. 148 f.

7 Vgl. ebenda, S. 150 f.

8 Ebenda, S. 153.

9 Eine ebenso konzise wie transparente Zusammenfassung von Heideggers Hermeneutik bietet Werner Kogge: *Verstehen und Fremdheit in der philosophischen Hermeneutik. Heidegger und Gadamer*, Hildesheim u. a. 2001, S. 36–64.

10 Heidegger (wie Anm. 5), S. 153. Herv. i. O.

11 Schon Hans-Georg Gadamer hatte Heideggers Konzept des hermeneutischen Zirkels auf einen Begriff gebracht, der die Absurdität des Gedankens, man müsse in diesen Zirkel in irgend einer Weise hineinkommen, augenfällig macht, wenn er schreibt: „Berücksichtigt man dabei die wahre Weite, die dem Begriff des Verstehens vom Sprach-

Denkens gänzlich widersinnigen Nachsatz dennoch formuliert, lässt sich wohl nur aus der rhetorischen Verlockung erklären, seine antithetische Argumentation auf die antithetische Struktur *eines Satzes* zulaufen zu lassen („Das Entscheidende ist nicht, aus dem Zirkel *heraus-*, sondern in ihn nach der rechten Weise *hineinzukommen.*“); selbst um den Preis der eignen systematischen Inkonsistenz. Doch welche Akzidenzien Heidegger auch immer zur Formulierung dieses Kernsatzes getrieben haben mögen – dass Emil Staiger gerade diesen Satz herausausgreift, könnte keine substanzielleren Gründe haben.

Staigers Erörterung des hermeneutischen Zirkels legt nämlich eine Vorstellung dieses Zirkels zugrunde, die mit der Heidegger'schen recht wenig zu tun hat und fokussiert ein Problem, für das sich Heidegger nicht interessiert. Dem Thema seines Beitrags – *Die Kunst der Interpretation* – entsprechend, beginnt Staiger die erwähnte Passage mit einer Skizze des hermeneutischen Sachverhalts, bei der offenkundig Schleiermacher die Feder geführt hat, unterstützt allerdings von Dilthey, dessen Definition der „Kunst der Interpretation“ als eines „in der persönlichen Virtuosität des Philologen“ begründeten Vermögens¹² Emil Staigers Methodologie, einschließlich seines Konzepts literaturwissenschaftlicher Autorschaft, viel verdankt. Staiger schreibt:

Längst hat uns die Hermeneutik gelehrt, daß wir das Ganze aus dem Einzelnen, das Einzelne aus dem Ganzen verstehen. Das ist der hermeneutische Zirkel, von dem wir heute nicht mehr sagen, daß er an sich „viciosus“ sei.¹³

gebrauch her zukommt, dann weist die Rede von dem hermeneutischen Zirkel in Wahrheit auf die Struktur des In-der-Welt-Seins selber, d. h. auf die Aufhebung der Subjekt-Objektpaltung, die Heideggers transzendentaler Analytik des Daseins zugrunde lag. Wie einer, der sich auf den Gebrauch eines Werkzeuges versteht, dasselbe nicht zum Objekt macht, sondern mit ihm hantiert, so ist auch das Verstehen, in dem das Dasein sich in seinem Sein und in seiner Welt versteht, kein Verhalten zu bestimmten Erkenntnisobjekten, sondern sein In-der-Welt-Sein selber. Damit verwandelt sich die hermeneutische Methodenlehre Dilthey'scher Prägung in eine Hermeneutik der Faktizität, die Heideggers Frage nach dem Sein leitet und die die Hinterfragung des Historismus und Diltheys einschließt.“ (Hans-Georg Gadamer: *Text und Interpretation*. In: Ph. Forget [Hrsg.]: *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte mit Beiträgen von J. Derrida, Ph. Forget, M. Frank, H.-G. Gadamer, J. Greisch und F. Laurelle*, München 1984, S. 24–55, hier S. 25 f.).

12 „Diese Kunst der Interpretation hat sich nun ganz so allmählich, gesetzmäßig und langsam entwickelt, als etwa die der Befragung der Natur im Experiment. Sie entstand und erhält sich in der persönlichen genialen Virtuosität des Philologen. So wird sie auch vorwiegend in persönlicher Berührung mit dem großen Virtuosen der Auslegung oder seinem Werk auf andere übertragen.“ (Wilhelm Dilthey: *Die Entstehung der Hermeneutik* [1900]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5: *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften*, Göttingen 1990, S. 317–338, hier S. 320).

13 Staiger (wie Anm. 2), S. 11.

Es ist unschwer zu erkennen, dass dieses – in der Literaturwissenschaft eigentlich verbreitete – Konzept des hermeneutischen Zirkels als unauf löbliche Beziehung von *Ganzem* und *Teil* nicht fundamentalontologisch-prozesshaft von einer Bewandnisganzheit her gedacht ist, sondern die Gesamtheit eines Textes bzw. eines Werks vor Augen hat, der/das verstanden werden will. Dieses Text- oder Werkganze als eines zu denken, das aus dem Zusammenspiel seiner einzelnen Teile besteht, die ihre Bedeutung wiederum nur in Bezug auf das Ganze erlangen, hat jahrhundertelange Tradition und ist als zirkuläre Gedankenfigur zunächst einmal ebenso plausibel wie formschön. Problematisch wird die erkannte Unauflösbarkeit der Beziehung zwischen Einzelem und Gesamtheit allerdings in dem Moment, in dem sie auf den konkreten hermeneutischen Prozess stößt, der stets linear und in zeitlicher Sukzession verläuft; der also womöglich end-los und in diesem Sinne unabschließbar ist, aber gleichwohl notwendig an einem bestimmten Punkt in der Zeit beginnen muss. Hier kollidiert die *konzeptionelle Anfangslosigkeit* der sinn- und einheitsstiftenden Ganze-Teil-Beziehung, die jedem Werk zugesprochen wird, mit dem *faktischen Anfang* eines jeden Verstehensprozesses. Und es ergibt sich jene „zentrale Schwierigkeit der Auslegungskunst“,¹⁴ von der Dilthey gesprochen hat: das Problem nämlich, einen sukzessiven Einstieg in eine geschlossene Einheit zu finden, deren Sinn in simultanen Bezügen geborgen ist, die sich in ihrer Verzeitlichung der Wahrnehmung entziehen.

Schleiermacher hatte diese hermeneutische Aporie bereits aufgezeigt und sie konsequenter als Dilthey in den Parametern zeitlicher Sukzession formuliert. Bei ihm heißt es mit Blick auf das Verstehen einer Rede:

Die Bestätigung des Verständnisses, welches sich am Anfang ergibt, ist vom folgenden zu erwarten. Daraus folgt, daß man den Anfang nicht eher versteht als am Ende.]¹⁵

In dieser und nur in dieser Konzeption des hermeneutischen Zirkels stellt sich also Staigers Problem des „in rechter Weise Hineinkommens“; und es stellt sich, weil die simultane und damit anfangslose Beziehung zwischen dem Werkganzen und seinen Teilen nicht mit der zeitlichen Sukzession des Verstehens von Rede und dessen real gegebenem Anfang in Einklang zu bringen ist. Natürlich weiß Schleiermacher Rat und bietet die Lösung des Problems im selben Atemzug an. Zunächst folgert er aus dem Umstand, dass man den Anfang der Rede erst an ihrem Ende versteht:

dies heißt bei jedem über das gewöhnliche Maß des Gedächtnisses hinausgehenden Complexus, daß die Rede muß Schrift werden.¹⁶

¹⁴ Dilthey (wie Anm. 12), S. 330.

¹⁵ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: Hermeneutik und Kritik, hrsg. u. eingel. v. Manfred Frank, Frankfurt a. M. 1995, S. 97 f.

Das Medium der Schrift ist nach Schleiermacher für die Lösung des hermeneutischen Anfangsproblems aus zwei Gründen konstitutiv: Erstens ermöglicht allein die schriftliche Form der Rede eine wiederholte Lektüre des Anfangs vom Ende her. Und zweitens erlaubt die Flächigkeit beschriebener Textseiten – also der Bildaspekt der Schrift – eine „allgemeine Übersicht“ über den Gegenstand, die sich noch vor Beginn der „genaueren Auslegung“ aus der Sukzession der Lektüre befreit, um das *Ganze* in den Blick zu nehmen und seinen Zusammenhang zu verstehen:

Der Kanon gewinnt nun diese Gestalt: Um das erste genau zu verstehen, muß man schon das Ganze aufgenommen haben. Natürlich nicht, insofern es der Gesamtheit der Einzelheiten gleich ist, sondern als Skelett, Grundriß, wie man es fassen kann mit Übergehung des Einzelnen.¹⁷

Eine solche „kursorische Lesung“, die „der genaueren Auslegung vorangehen“ muss,¹⁸ hatte Schleiermacher in seinen exegetischen Vorlesungen zu Platons *Staat* vorexerziert und bei Dilthey damit Begeisterungstürme ausgelöst.¹⁹ Mit Blick auf Emil Staiger ist nun interessant, dass er zwar das Schleiermacher'sche Problem des Einstiegs in den Zirkel aufnimmt, nicht jedoch dessen Lösungsangebote. Dabei ist für Staigers Interpretationskunst selbstverständlich die Schriftlichkeit von Literatur de facto ebenfalls konstitutiv, weil nur durch sie die Möglichkeit einer interpretationsnotwendigen Zweitlektüre literarischer Werke gegeben ist. Seine Methodologie allerdings fußt auf einem radikal ent-schriftlichten Konzept von Dichtung; von Lyrik zumal, die er durchgängig – metaphorisch und systematisch – als klingende Musik begreift. So bringt er auch den poetischen Charakter des Gedichts auf eine Formel, deren Aussagegehalt gleichsam akustisch in der Odensyntax des Satzes wiederhallt:

An irgendeiner Stelle im Lauf eines gleichgültigen Tages verwandelt das Dasein sich [sic!] in Musik. Das ist die „Gelegenheit“, die Goethe veranlaßt hat, jedes echt lyrische Stück Gelegenheitsdichtung zu nennen.²⁰

Über das ‚Ganze‘ eines auf diese Weise konzeptuell ent-schriftlichten literarischen Kunstwerks aber kann man sich eine Schleiermacher'sche „Übersicht“ nicht verschaffen, muss also das Werk sukzessiv von An-

16 Ebenda.

17 Ebenda.

18 Der vollständige Titel des oben zitierten 23. Abschnitts aus Schleiermachers hermeneutischen Überlegungen lautet: „Auch innerhalb einer einzelnen Schrift kann das Einzelne nur aus dem Ganzen verstanden werden, und es muß deshalb eine kursorische Lesung, um einen Überblick des Ganzen zu erhalten, der genaueren Auslegung vorangehen.“ (Ebenda, S. 97).

19 Dilthey (wie Anm. 12), S. 330.

20 Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik, Zürich ³1956, S. 46.

fang bis Ende durchlaufen, um eine Vorstellung von seiner Totalität gewinnen und erst danach die Bezüge des Einzelnen zu dieser Totalität verstehen zu können. Somit potenziert sich, so will es scheinen, in Staigers *Kunst der Interpretation* das hermeneutische Anfangsproblem, das für Heidegger kein Problem war und das Schleiermacher allein im Medium der Schrift beseitigen konnte. Umso bemerkenswerter ist der Staiger'sche Lösungsansatz. Denn in seiner Darstellung reduziert sich der gesamte spannungsreiche hermeneutische Komplex von Ganzem und Einzelnem, Simultaneität und Sukzession auf einen einzigen Augenblick, den Staiger „Begegnung“ nennt und der auf eigentümliche Weise vor Beginn der Lektüre im eigentlichen Sinne liegt:

Was nehmen wir denn bei der ersten Begegnung mit Dichtungen wahr? Es ist noch nicht der volle Gehalt, den erst ein gründliches Lesen erschließt. Es sind auch nicht nur Einzelheiten, obwohl sich Einzelnes sicher schon einprägt. Es ist ein Geist, der das Ganze beseelt und – wie wir deutlich fühlen [...] – sich rein in den einzelnen Zügen bewährt. „Rhythmus“ nenne ich dieses Gefühl [...]. Fühlt sich unser Herz vom Rhythmus eines Gedichts berührt, [...] so nehmen wir schon im Ganzen seine eigentümliche Schönheit wahr. Diese Wahrnehmung abzuklären zu einer mitteilbaren Erkenntnis und sie im einzelnen nachzuweisen, ist die Aufgabe der Interpretation.²¹

Dass Staiger diesen Erstkontakt des Lesers mit der Dichtung samt des in ihr wesenden „Gefühls“ – Heidegger wird es im anschließenden Briefwechsel mit Staiger über Mörikes *Auf eine Lampe* nicht ohne Ironie das „Vorgefühl“ nennen²² – tatsächlich als konstitutive Größe des hermeneutischen Tuns oder genauer: des hermeneutischen Ereignisses begreift, und zwar funktionsanalog zu Schleiermachers „Übersicht“, stellt er wenig später klar:

Ohne die erste noch vage Begegnung nähme ich überhaupt nichts wahr. Ich sähe die Ordnung des Kunstwerks nicht. Ich wüßte nicht, was bedeutsam ist.²³

Die Verben „sehen“ und „wissen“ sind samt ihrer epistemologischen Implikationen durchaus beim Wort zu nehmen, denn in Staigers Modell ist der hermeneutische Erkenntnisprozess bereits an dieser Stelle abgeschlossen.

In der Vorerkenntnis des ersten Gefühls und in dem Nachweis, daß es stimmt, erfüllt sich der hermeneutische Zirkel der Interpretation.²⁴

21 Staiger (wie Anm. 2), S. 13.

22 So schreibt Heidegger am 28.12.1950 an Staiger: „Ihr Vorgefühl findet die Stimmung der Wehmut im Gedicht Mörikes. Ich folge Ihrem Vorgefühl. Doch die Frage bleibt: was wird von der Wehmut be-stimmt?“ (Staiger [wie Anm. 2], S. 47).

23 Staiger (wie Anm. 2), S. 15.

24 Ebenda, S. 18.

Staiger löst also das Anfangsproblem des hermeneutischen Zirkels, indem er den Zirkel auf einen Punkt zusammenschrumpfen lässt, der selbst Anfang und Ende der Interpretation ist und damit – zumindest im Falle der Lyrik – auch: ihr A und O. Denn falsch kann eine Interpretation nur dann sein, wenn das initiale Gefühl des Interpreten bei der ersten Begegnung mit dem literarischen Kunstwerk fehl geht – und das heißt bei Staiger immer: vollständig an der Sache vorbei. Eine solche Fehlinterpretation lässt sich, folgt man Staigers Beispielen, dabei stets auf einen Fehler bei der epochengeschichtlichen Einordnung des Einzelwerks zurückführen.²⁵

Ein gutes, allbekanntes Beispiel ist die Umdeutung älterer Verse in den Stil der Goetheschen Lyrik. Man nimmt die Gedichte von Haller, von Gryphius oder von Hoffmannswaldau zur Hand; man setzt den Rhythmus Goethes voraus und liest ihn in diese Gedichte hinein. Das mag bei oberflächlicher Lektüre auf kurze Strecken gelingen, so wie man auch ein Konzert von Bach im Tonfall Mozarts spielen kann. Auf einmal aber stößt man an; man ist von einer Stelle befremdet; sie fügt sich den Vorgriffen nicht; sie stößt den Leser ab oder lässt ihn kalt. Da versagt die Interpretation.²⁶

Von anderen Möglichkeiten des interpretativen Scheiterns als von solcher Art epochengeschichtlichen Kategorienfehlern im Vorgriff auf den Text, die das gesamte hermeneutische Unterfangen zunichte machen und auch nur im Ganzen korrigierbar sind, weiß Staiger nichts oder zumindest nichts zu berichten. Bin ich als Interpret dagegen „richtig angesprochen“ und – wie es in der *Kunst der Interpretation* weiter zu lesen steht –

hat mein Gefühl mich nicht getäuscht, so wird mir bei jedem Schritt, den ich tue, das Glück der Zustimmung zuteil. Dann fügt sich alles von selber zusammen. Von allen Seiten ruft es: Ja! Jeder Wahrnehmung winkt eine andere zu. [...] Die Interpretation ist evident. Auf solcher Evidenz beruht die Wahrheit unserer Wissenschaft.²⁷

Nun liegt es in der Natur der Evidenz, dass sie nicht diskutabel ist. Vor diesem Hintergrund kann die Resistenz Staigers nicht überraschen, mit welcher er Martin Heideggers stichhaltigen Einwänden gegen seine im

25 „Es kann geschehen“, so heißt es in der *Kunst der Interpretation*, „dass bei genauer historischer und philologischer Prüfung des Textes etwas zum Vorschein kommt, was die erste Begegnung widerlegt“. Staiger illustriert dies am Beispiel seiner fälschlichen literaturhistorischen Zuordnung eines von Brahms vertonten Liedes zur Gruppe alter deutscher Volkslieder, das sich nach Recherche jedoch als eine Spee-Bearbeitung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts entpuppt. Dieses literaturgeschichtliche Wissen kehrt nun das „Gefühl“ bei neuerlicher Lektüre des Gedichts vollständig um: „Nachträglich finde ich nun, bereits die erste Strophe sei viel zu weich und stimmungsvoll für ein altes Volkslied; der süße und linde Wind, der den Klang herüberträgt, streife bereits an die Grenze spätromantischer Weichlichkeit.“ (Staiger [wie Anm. 2], S. 15 f.).

26 Ebenda, S. 19.

27 Ebenda.

Freiburger Vortrag zur *Kunst der Interpretation* präsentierte Deutung von Mörikes *Auf eine Lampe* begegnet. Der kurze Briefwechsel zwischen Heidegger und Staiger führt dabei exemplarisch vor, wie ereignishaft und zugleich zyklisch das hermeneutische Konzept des Letzteren tatsächlich gedacht ist, wie sehr es auf die Macht der Evidenz setzt und wie wenig auf Verifikationsstrategien über Analyse und Argumentation:

Die initiale Einrede Heideggers gegen Staigers Interpretation des Mörike-Gedichts bezieht sich auf die letzten beiden Verse von *Auf eine Lampe*: – „Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?/ Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.“ Im Unterschied zu Staiger liest Heidegger das deutungsentscheidende Verb „scheint“ im letzten Vers nicht als *videtur* (‘es scheint, als ob ...’), sondern als *lucet* (‘aufscheinen’, ‘erscheinen’), und zwar im Sinne von Hegels *Ästhetik* als „sich als sich selbst im Äußern offenbaren“ der Schönheit.²⁸ In Staigers Lektüre bildet das „scheint“ im Sinne von *videtur* den textuellen Anker seiner Gesamtinterpretation des Gedichts, das er als Manifestation einer um ihr Epigonentum wissenden Ästhetik liest, der das Kunstschöne nur mehr als ‚Schein‘ begegnet. In Heideggers Perspektive wird dagegen über das „scheint“ als *lucet* Mörikes *Auf eine Lampe* als poetologischer Text lesbar, der in den letzten beiden Versen seine Ästhetik der Epiphanie selbst performativ zum Vorschein bringt. Dieser Interpretation begegnet Staiger nun mit dem Vorwurf, Heideggers Zugang zum Gedicht sei „scholastisch“,²⁹ nicht ohne zuvor den seiner eigenen Interpretation noch einmal auf den Begriff zu bringen:

Ich gestehe, daß dieser [Heideggers] Brief meine Überzeugung einigermaßen ins Wanken brachte. Nach einiger Zeit zeigte sich aber, daß mein Gefühl für den Klang und den Sinn des Verses sich nicht erschüttern ließ. Und so versuchte ich, dies mein gefühlsmäßiges Verstehen des Verses noch einmal und ausführlicher als im Vortrag mit literaturwissenschaftlichen Mitteln auseinander zu setzen.³⁰

Die „literaturwissenschaftlichen Mittel“, derer Staiger sich in seinen folgenden Ausführungen bedient, stammen nun aber gerade nicht aus dem Bereich der werkimmanenten Interpretation, sondern halten konsequent einen – mehr oder minder diskreten – Abstand zum Text,³¹ was sich im direkten Vergleich mit Heideggers analytischem Verfahren besonders deutlich zeigt: Während der Philosoph mit der „genauere[n] Kennzeichnung des Gedichtes hinsichtlich seines Baus“ und dessen Analyse be-

28 Ebenda, S. 36 f.

29 Ebenda, S. 39.

30 Ebenda, S. 37 f.

31 Vgl. dazu auch den Beitrag von Claudia Stockinger in diesem Band.

ginnt, die er in Staigers Interpretation vermisst hatte,³² um im analytischen Nachvollzug der Komposition des Textes die Bedeutung der letzten beiden Verse herauszuarbeiten und von ihnen her den Gesamttext zu interpretieren, behält Staiger seinen textexternen Beobachterstandpunkt bei und bleibt – wie von ihm selbst angekündigt – bei seinem Vorgefühl einer im Gedicht waltenden „Wehmut“ des späten Dichters, der „sich nicht mehr als Eingeweihter zu fühlen mag“,³³ ohne dieses Vorgefühl analytisch oder argumentativ an den Text rückzubinden. An die Stelle der Argumentation tritt bei Staiger eine Technik der Zitation, die einzelne Sätze und Verse aus anderen Texten präsentiert – aus Mörikes *Im Frühling*,³⁴ Goethes *Faust II*,³⁵ aus einem Brief Mörikes an Vischer³⁶ oder aus Hölderlins Gedichten³⁷ –, um mit ihnen epochen- und stilgeschichtliche Analogien oder Differenzen zu Mörikes *Auf eine Lampe* augenscheinlich werden zu lassen; und zwar in vollem Vertrauen auf die Evidenz des Zitierten. Gerahmt werden diese als selbst-verständlich präsentierten Textstellen von Rekursen auf ein Vorwissen über den epochengeschichtlichen Ort des Werks, das sich als hermeneutischer Vorgriff im Text bestätigt. Entsprechend antwortet Staiger auf Heideggers Lesart des „scheint“ als *lucet*, dies möge zwar eine von Mörike mit angespielte Bedeutungsdimension sein.

Auf keinen Fall möchte ich aber auf das Potentielle der Aussage verzichten, auf das Unsichere, das Abrücken von der unbedingten Gewissheit, auf das ‚vielleicht‘, das in dem *videtur* liegt. Diese Bedeutung halte ich für dominant. In ihr kommt Mörikes besondere, von ihm selbst tief empfundene Lage, der Unterschied seiner Existenz zu der eines Goethe [...] unübertrefflich zum Ausdruck. Er, der Spätling, kann nur noch vermuten und als möglich bezeichnen; das Wesen ist ihm schon halb verhüllt.³⁸

Einem „Spätling“ wie Mörike *müssen* – so die Staiger’sche Logik des Verhältnisses von Werk und Epoche – Welt, Wissen und Kunst unsicher geworden sein. Von etwas anderem *kann* das Gedicht nicht zeugen, weil es „gegen das Ende jener Spätblüte klassizistischer Dichtung“ entstanden ist, „die diesem ‚Sohn des Horaz und einer feinen Schwäbin‘ beschieden war“, wie Staiger vor Beginn seiner Interpretation des Gedichts festhält.³⁹

Ein solcher epochengeschichtlicher „Vorbegriff“ des Einzeltexts und dessen Verifikation an diesem Einzeltext bilden somit den zyklischen

32 Brief Heideggers v. 28.12.1950. In: Staiger (wie Anm. 2), S. 43 f.

33 Brief Staigers v. 6.1.1951. In: Ebenda, S. 49.

34 Ebenda, S. 34.

35 Ebenda, S. 35.

36 Ebenda, S. 38.

37 Ebenda, S. 40.

38 Ebenda, S. 39.

39 Ebenda, S. 17.

Rahmen von Staigers Interpretationskunst, innerhalb dessen sich dann das Verstehen des literarischen Kunstwerks ereignet. Dies geschieht momenthaft vor Beginn der eigentlichen Lektüre „bei der ersten Begegnung“ mit dem Kunstwerk und seinem „Rhythmus“, in dem sich bereits „im Ganzen seine eigentümliche Schönheit“ erschließt.⁴⁰ Ein hermeneutischer Erkenntnisprozess, eine kontinuierlich oder diskontinuierlich fortschreitende verstehende Arbeit am literarischen Kunstwerk findet also auf keiner der beiden Ebenen von Staigers *Kunst der Interpretation* statt – weder bei der epochengeschichtlichen Einordnung des Kunstwerks, die der Lektüre qua „Vorbegriff“ stets vorgängig ist und sich nur in Gänze verifizieren oder falsifizieren lässt, noch beim Erspüren des „Rhythmus“, das ebenfalls entweder beim ersten Kontakt gelingt oder (für immer) scheitert:

Es ist nicht möglich, sich mit dem Lyrischen eines Gedichts „auseinander-zu-setzen“. Es spricht uns an oder läßt uns kühl.⁴¹

So betrachtet, liegt die Eigenwilligkeit der Staiger'schen Hermeneutik also weit weniger in der zentralen Bedeutung des „Gefühls“, als vielmehr in der radikalen Ent-Zeitlichung des Verstehensprozesses innerhalb seines Modells. Der Umstand, da sich das Verstehen literarischer Kunstwerke in einem zeitlichen Nacheinander vollzieht, das mit einem sukzessiven Lektüreprozess verbunden ist, wird in Staigers Konzept des augenblickshaften Angesprochen-Seins aufgehoben. Staiger streicht also die zeitliche Dimension des Nacheinanders aus seiner hermeneutischen Konzeption heraus und bringt damit nicht allein das Anfangsproblem des hermeneutischen Zirkels zum Verschwinden, sondern letztlich auch den Anfang selbst.

Denn Anfänge sind eo ipso Phänomene der Zeit, der Sukzession und des Nacheinanders. In Simultaneität gibt es sie nicht. Flächen oder Bilder haben keinen Anfang, sondern nur Grenzen, weil es ihnen an jener für eine sinnvolle Rede von „Anfängen“ notwendigen Linearität mangelt, die sprachlichen Äußerungen stets eignet.⁴² In dieser Begrifflichkeit könnte man formulieren: Staiger entlinearisiert das sprachliche Kunstwerk, das bei ihm – wie das Verstehen dieses Kunstwerks – keinen Anfang und kein Ende hat, sondern eine Gesamtgestalt bildet, die momenthaft als Ganzes oder gar nicht verstanden werden kann.

40 Ebenda, S. 11 ff.

41 Ebenda, S. 51.

42 So heißt es schon bei Ferdinand de Saussure über das sprachliche Zeichen: „Das Bezeichnende, als etwas Hörbares, verläuft ausschließlich in der Zeit und hat Eigenschaften, die von der Zeit bestimmt sind: a) es stellt eine Ausdehnung dar, und b) diese Ausdehnung ist messbar in einer einzigen Dimension: es ist eine Linie.“ (Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, hrsg. v. Charles Bally u. Albert Sechehaye, Berlin 1967, S. 82).

Für dieses hermeneutisch gewendete *ut-pictura-poiesis*-Prinzip von besonderer Signifikanz ist der in der *Kunst der Interpretation* mehrfach unternommene Rekurs auf Gustav Beckings Studie *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle* (1928),⁴³ die Staigers Begriff des „Rhythmus“ und – davon abgeleitet – auch seinem „Stil“-Konzept Pate gestanden hat.⁴⁴ Der Musikwissenschaftler Becking hatte den bemerkenswerten Versuch unternommen, das Charakteristische, den „Geist“ eines musikalischen Kunstwerks – in seiner Terminologie: dessen „Rhythmus“ – nicht allein auf den Begriff zu bringen, sondern im Wortsinne ins Bild zu setzen und damit die linearste aller Kunstformen, die Musik, in eine bildhafte Fläche zu transformieren. Dabei ging Becking von der werkästhetischen Annahme aus, dass „in den kleinsten rhythmischen Verläufen [...] der $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ noch als Komplex, als Ganzes mit allen zugehörigen Eigenschaften spürbar ist“, und von der werkästhetischen Annahme, dass „[d]ie ‚geistigen Bänder‘, welche den Tonhaufen zum musikalischen Kunstwerk machen, sich [...] nicht als etwas Akustisches, sondern nur als Geistiges fassen“ lassen.⁴⁵ Auf dieser Grundlage abstrahierte er in einem ersten Schritt von der „akustische[n] Außenseite“ des musikalischen Werks, konzentrierte sich also ganz auf seinen Rhythmus und griff sich aus einem Musikstück – in seinem ersten Beispiel ist es Carl Maria von Webers *Euryanthe* – aus zwei Sätzen jeweils die ersten dreieinhalb Takte heraus. Den Rhythmus dieser anfänglichen „Bruchstücke“ des musikalischen Kunstwerks transformierte Becking schließlich in einem zweiten Schritt nach einem detailliert beschriebenen Verfahren zunächst in Körperbewegungen, auszuführen mit einem Taktstock in der Hand und lockerem Arm, das Hören der Musik begleitend, so dass sich der Rhythmus des Stücks gleichsam unmittelbar in die Arm- und Handbewegungen einschreiben konnte.⁴⁶ Die dabei in die Luft gezeichneten Bewegungsgestalten von Arm, Hand und Taktstock, überführte der Musikwissenschaftler schließlich in einem dritten Schritt in so genannte Schlagfiguren – einfache, je nach Komponist unterschiedlich gerundete, geschlossene oder offene, geometrische Figuren – und bildete aus ihnen ein musikgeschichtliches Tableau, das die charakteristischen „Rhythmen“ deutscher Komponisten von Schütz bis Wagner auf einen Blick sichtbar macht.

43 Gustav Becking: *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Darmstadt 1958 [1928].

44 „‚Rhythmus‘ nenne ich dieses Gefühl, und zwar in dem besonderen Sinn, den Gustav Becking in seinem Buch ‚Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle‘ dargestellt hat.“ (Staiger [wie Anm. 2], S. 13).

45 Becking (wie Anm. 43), S. 8.

46 Ebenda, S. 20–22.

Historische Tab

(Die Kurven können nur andeutungsweise,

Der vorklassische Rhythmus in Deutschland					
Typus	Barock (kursorisch)		Aufklärung		
	Generation von 1580	Generation von 1680	Rokoko	Rationalismus	Sturm und Drang
I		 Arm! Die Abstriche barock aus-höhlend Händel			
II	 Schulter! starr Schütz	 Arm! Gebunden schwingend Telemann	 Hand! Frei schaukelnd Hasse	 Ohne Schnörkel. Schlicht Ph.E. Bach	
III	 Schulter! starr M. Franck	 Arm! Die Abstriche barock aus-höhlend J. Seb. Bach		 Nicht aus-höhlend. Spröde Gluck	 Ex-plosionen Stamitz

(Abb. 1): Gustav Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Darmstadt 1958, Abbildungsteil o. S.

elle der Schlagfiguren.

(die Anweisungen nur unvollständig gegeben werden.)

Der klassische Rhythmus in Deutschland						
Klassik			Romantik			Wagner
1. Klassiker	2. Klassiker	3. Klassiker	1. Generation	2. Generation	3. Generation	
 Herzhaft abwärts Haydn	 Selbstver- ständig ab- wärts. Sorg- fältig getönt Mozart			 Führen und Schwingen Schubert		
		 Tief abwärts zwingen Beethoven	 Herziehen und Wegschieben Hoffmann	 Links und rechts ausschwingen Weber	 Herziehen und Wegschieben Schumann	
					 Überfein Mendelssohn	 Flackriger Druck Wagner

Staiger bezieht sich direkt auf Beckings Schlagfiguren als Möglichkeit zur Symbolisierung des „Stils“, der „eigentümliche[n] Schönheit“ und „schwebende[n] Einheit“ eines individuellen Kunstwerks,⁴⁷ die sich mit Worten nicht ausdrücken ließen. Doch weit interessanter als diese offene Bezugnahme ist die konzeptuelle Analogie zwischen den Unternehmungen Beckings und Staigers, die beide eine konzeptionelle Entzeitlichung linearer Kunstformen unternehmen und im Anfang des Kunstwerks sein werk-konstituierendes ‚Ganzes‘ eingekörpert sehen. Gerade im Lichte von Beckings offenkundiger Transformation einer anfänglichen, sukzessiven Klangfolge in eine bereits entzeitlichte Bewegungsgestalt und von dort in die simultane Fläche der gemalten Schlagfigur, die mit ihrer Linearität auch alle Anfänglichkeit verloren hat und statt dessen synekdochal das Werkganze im Bild repräsentiert, zeichnet sich Staigers *Kunst der Interpretation* deutlich als hermeneutisches Konzept der Simultaneität ab, obwohl es durchweg in und mit dem linearen Medium der Literatur operiert und nicht auf bildhafte Darstellungen zurückgreift.

II. Lyrik als nichtlineare Gattung

Von eben diesem ästhetischen Blickpunkt aus aber wird sichtbar, wie konsequent Emil Staiger seine literaturwissenschaftliche Methodologie von der Lyrik her entwickelt. Allein vor dem Hintergrund und am Beispiel der goethezeitlichen Lyrik nämlich konnte es ihm gelingen, trotz seines gegenständlichen und darstellerischen Verbleibs im linearen Medium der Sprache gleichwohl der Entlinearisierung und Entzeitlichung von Literatur und Verstehen Plausibilität zu verleihen – eine Plausibilität, die sich vor dem Erfahrungshintergrund der generellen Prozesshaftigkeit und Zeitgebundenheit von Lektüre und Verstehen literarischer Texte keineswegs unmittelbar einstellt. Denn diese Gattung, so will ich abschließend darstellen, tendiert tatsächlich zur Auflösung von Linearität in die Fläche und von Sukzession in Simultaneität. Wie eingangs bemerkt, kann Staiger diesen Umstand selbstverständlich nicht sehen, weil er entscheidende Aspekte der Gattung von der Gegenstandsebene auf die Ebene seiner methodologischen Vorannahmen übernommen hat; um so größer ist das Erkenntnisversprechen einer symptomatischen Staiger-Lektüre in dieser Sache.

Staigers Gattungskonzept schreibt sich – trotz seines phänomenologischen Aromas – deutlich von Goethes morphologischer Naturformenlehre her, wie dieser sie in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Ver-*

47 Staiger (wie Anm. 2), S. 19.

ständniß des West-östlichen Divans entwickelt hatte.⁴⁸ In Goethes Modell werden Gattungen bekanntlich als „wesentliche Form[e]n“⁴⁹ begriffen, die als *generative Prinzipien* die mannigfaltigen Oberflächengestalten der Dichtung, ihre „äußeren zufälligen Formen“⁵⁰ hervorbringen. Als Alternative zu den überkommenen Gattungsbegriffen, die Goethe zu Beginn seiner kurzen Ausführungen in alphabetischer Reihenfolge von „Allegorie“ bis „Satyre“ auflistet und deren Kontingenz damit rhetorisch effektiv in Szene setzt, etabliert er jene berühmt gewordene Trias der „Naturformen“, die – einzeln oder im Zusammenspiel – die vielfältigen Formen der Dichtung bewirken und somit den Status „nothwendige[r] Uranfänge“⁵¹ einer jeden poetischen Gestalt innehaben. Als *Weisen* der Dichtung sind die Naturformen selbst weder definier- noch darstellbar, sondern können *sich* allein *zeigen* – und zwar an Beispielen, die das Lyrische, Epische oder Dramatische unmittelbar evident werden lassen. Mit Blick auf die sichtliche Nähe dieser Naturformendidaxe des Augenscheins zu den visuellen Darstellungsprinzipien der Goethe’schen Farbenlehre, habe ich andernorts von Goethes Gattungspoetik als von einer morphologisch gedachten, „deiktischen Poetik“ gesprochen, weil sich hier die Annahme unsichtbarer Formprinzipien mit dem Fingerzeig auf Beispiele idealer poetischer Realisation dieser Formprinzipien verbindet.⁵² An eben diese morphologisch-deiktische Gattungspoetik schließt nun Emil Staiger an und führt sie im Sinne Goethes über Goethe hinaus. Auch Staiger setzt eine Gattungstrias in der – für morphologische Konzepte signifikanten – adjektivischen Modalform „episch, lyrisch, dramatisch“ und nimmt sie als *Grundbegriffe der Poetik*⁵³ an. Auch er geht von der Unmöglichkeit aus, ein lyrisches Gedicht, ein Epos oder ein Drama zu definieren und setzt stattdessen auf ein deiktisches Verfahren, das die Gattungsmodi an Exempeln sichtbar werden lässt. Staiger zufolge – und hier geht er über Goethe hinaus – müssen diese Beispiele allerdings nicht einmal notwendig dichterischer Natur sein, um die „ideale Bedeutung“ der jeweiligen Gattung augenfällig zu machen. Die „ideale Bedeutung ‚lyrisch‘“ etwa könne man

48 Johann Wolfgang Goethe: *West-östlicher Divan*, hrsg. v. Hendrik Birus (ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. Abt., Bd. 3/1), Frankfurt a. M. 1994, S. 206–208 (fortan zitiert: FA).

49 Ebenda, S. 206.

50 Ebenda, S. 207.

51 Ebenda.

52 Andrea Polaschegg: *Unwesentliche Formen? Die Ghazal-Dichtungen August von Platen und Friedrich Rückerts: Orientalisierende Lyrik und hermeneutische Poetik*. In: St. Martus, St. Scherer, C. Stockinger (Hrsg.): *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*, Bern u. a. 2005, S. 271–294, hier S. 277.

53 Staiger (wie Anm. 20), S. 7.

vor einer Landschaft erfahren haben, was episch ist, etwa vor einem Flüchtlingsstrom; den Sinn von ‚dramatisch‘ prägt mir vielleicht ein Wortwechsel ein.⁵⁴

Bereits in dieser Wahl der Exempel zeigt sich der kategoriale Unterschied, den Staiger zwischen Epischem und Dramatischen einerseits und dem Lyrischen auf der anderen Seite macht. Bereits Goethe hatte einen solchen Unterschied markiert, indem er bei seinen Bestimmungen der drei Naturformen – „die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde“⁵⁵ – das Lyrische mit dem Partizip Passiv aus der ansonsten aktivischen und zeitlich gerichteten Trias heraushob. Staiger geht auch hier einen Schritt weiter. Denn anders als dem Flüchtlingsstrom oder Wortwechsel eignet der Landschaft nichts Prozesshaftes und keine Sukzession; zumal dann nicht, wenn sie – wie Staiger das hier evoziert – „vor“ einem liegt. Und damit wird das Lyrische gleich zu Beginn der *Poetischen Grundbegriffe* als dezidiert nicht-lineares, ent-zeitlichtes poetisches Prinzip figuriert. Diesem Lyrik-Konzept verleiht Staiger dann im Kapitel „Lyrischer Stil: Erinnerung“ schärfere Konturen,⁵⁶ und zwar zunächst im Rückgriff auf exakt jene Merkmale, mit denen in den poetologischen Diskussionen des 18. Jahrhunderts die Ode als Dichtung der „beau désordre“ bestimmt und damit die Gattung Lyrik letztlich erfunden worden ist. So heißt es schon in Gottscheds *Versuch einer kritischen Dichtkunst* über die Ode:

Nur ist noch zu merken, daß man in Oden keine gar zu genaue Ordnung der Zeiten und Örter beobachten müsse. Dieses sieht einer Geschichte zu ähnlich und macht eine Ode zu matt. Auch hüte man sich darinnen vor gar zu trocken Vernunftschlüssen, die einem Weltweisen besser anstehen als einem Dichter, der gleichsam Orakelsprüche vorbringt, die er nicht beweisen darf, weil sie aus einer höhern Eingebung kommen. Daher kleiden alle die Bindewörter, *denn, weil, darum, daher, hernach* u. dgl. eine Ode sehr schlecht; und man pflegt zu sagen, daß eine schöne Unordnung in der Ode die Probe der höchsten Kunst sei. Boileau schreibt: „Chez elle un beau désordre est un effet de l’art.“⁵⁷

„Unordentlich“ ist die Ode, weil sie sich durch das Fehlen sichtbarer Verkettungsprinzipien ihrer Elemente auszeichnet: Sie folgt weder der Ordnung der Zeit, in welcher – so Mendelssohn und ganz ähnlich Herder⁵⁸ – „die Begriffe so aufeinander folgen wie die Begebenheiten außer uns“, noch orientiert sie sich an der Ordnung der Vernunft, in der „un-

54 Ebenda, S. 9.

55 Goethe FA I 3.1 (wie Anm. 48), S. 206.

56 Staiger (wie Anm. 20), S. 13–82.

57 Johann Christoph Gottsched: Von den poetischen Nachahmungen. In: Ders.: Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen, 4., verm. Aufl., Leipzig 1751 (Nachdr. Darmstadt 1962), S. 144–146.

58 Johann Gottfried Herder: Von der Ode. In: Ders.: Werke in zehn Bänden, Bd. 1: Frühe Schriften 1764–1772, hrsg. v. Ulrich Gaier, Frankfurt a. M. 1985, S. 57–100.

sere Begriffe schlußförmig aufeinander folgen“, noch richtet sie sich beschreibend an der Anordnung der Dinge im Raum aus.⁵⁹ In der sprachlichen Gestalt der Ode schlägt sich das Fehlen dieser Ordnungen neben ihrer tendenziell aufgelösten Syntax besonders in der Absenz dessen nieder, was Mendelssohn „Mittelbegriffe“, Gottsched „Bindewörter“ nennt: *denn, weil, sodann, danach, daber* lauten die Wörter, die eine Ode nicht trägt, will sie denn lyrisch bleiben.

Wenn Staiger also auf die fehlenden „logischen Fugen“⁶⁰ im Gedicht hinweist, davon spricht, in der Lyrik sei „der Zusammenhang, den wir sonst von einer sprachlichen Äußerung erwarten, [...] manchmal nur ungenau und oft genug überhaupt nicht ausgeprägt“,⁶¹ und wenn er schließlich die Verantwortung für den mangelnden lyrischen Charakter von Hebbels *Lied* dem Gebrauch kausaler und finaler Konjunktionen zuschreibt,⁶² dann mobilisiert er tatsächlich das gesamte Merkmalarsenal der „beau désordre“; und zwar sichtlich über die ästhetikgeschichtliche Vermittlung Friedrich Theodor Vischers. Explizite Erwähnung findet Vischer in Staigers *Grundbegriffe der Poetik* zwar nicht, und auch in der *Kunst der Interpretation* wird er nur als Freund Mörikes erwähnt,⁶³ doch Staigers Insistieren auf der konstitutiven Bedeutung des Zufalls für die Produktions- und Rezeptionsästhetik der Lyrik⁶⁴ – für die Poetologen des 18. Jahrhunderts ein ebenso absurder Gedanke wie noch für Hegels *Ästhetik* – legt beredtes Zeugnis vom Einfluss der *Ästhetik oder Wissenschaft vom Schönen* Friedrich Theodor Vischers auf sein gattungspoetisches Denken ab. So heißt es bei Vischer:

Die Gelegenheit ist der Zufall des Anlasses, der die Phantasie absichtslos in Bewegung setzt. Alles ästhetische Erfinden ist zufällig, aber in keinem Gebiete betont sich der Begriff der Zufälligkeit so wie im lyrischen, eben weil der außer aller Berechnung liegende Ausgangspunkt als solcher in der Situation premiirt und erhalten wird.⁶⁵

59 Moses Mendelssohn: Gedanken von dem Wesen der Ode. In: Friedrich Niolai/ Gotthold Ephraim Lessing/ Moses Mendelssohn: Briefe die neueste Literatur betreffend, Bd. 3, Berlin 1764 (Neudr. Hildesheim 1974), S. 149–153 [275. Brief].

60 Staiger (wie Anm. 20), S. 44.

61 Ebenda, S. 36.

62 „Die Schuld an dem frostigen Eindruck [von Hebbels Lied, A. P.] tragen vor allem die scheinbar harmlosen Wörtlein ‚doch‘, ‚ja‘, ‚nein‘, ‚denn‘. Fallen sie weg, so nähern sich diese belehrenden Verse schon eher dem Lied. [...] Nicht gegen alle Konjunktionen sind Lieder gleich empfindlich. Am unangenehmsten scheinen die kausalen und finalen zu wirken.“ In: Ebenda, S. 38.

63 Staiger (wie Anm. 2), S. 38 ff.

64 Staiger (wie Anm. 20), S. 79.

65 Friedrich Theodor Vischer: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, hrsg. v. Robert Vischer, Bd. 6, München 1923, § 886, S. 210.

Staiger nimmt diese Gedankenfigur auf und treibt sie insofern auf die Spitze, als er von dem gattungsbestimmenden Moment des Zufälligen aus jede Form der Kausalität aus dem Lyrischen dispensiert:

Der lyrische Dichter leistet nichts. Drum, wenn der Epiker fleißig, der Dramatiker gar verbissen sein muß, darf er so träge sein wie Mörike oder so willenlos wie Brentano. Episches will nämlich gesammelt, Dramatisches will erzwungen sein. Lyrisches aber wird eingegeben. [...] Wir haben gesehen, daß die lyrische Stimmung selbst grundlos ist und daß sie keiner Begründung bedarf. Eben deshalb aber legt sie auch in den Hörern keinen Grund und stiftet keine Tradition. [...] Man kann nicht reifen an reiner Lyrik, weil sie durchaus zufällig ist.⁶⁶

Diese vollständige Absenz jeder Art von Zusammenhängen – logischer, syntaktischer, zeitlicher, pragmatischer, rhetorischer oder kausaler – macht nun aber die Lyrik zu einer Gattung, deren einzige konsequente Linearität in der Abfolge ihrer Wörter und Verse besteht, während alle anderen Gesetze des Nacheinanders nicht greifen und statt ihrer die synchron-simultane „Stimmung“ waltet, die „jenes Ineinander charakterisiert, das keiner Zusammenhänge bedarf“.⁶⁷ Die Konsequenz dieser Aufhebung aller Ordnung in der Lyrik hat Jean Paul ins Bild gesetzt, wenn er – den Begriff „Empfindung“ an die Stelle von Staigers „Stimmung“ setzend – schreibt:

In der eigentlichen Lyrischen Dichtkunst waltet die Begebenheit nur als Gegenwart, und die Zukunft nur als Empfindung. [...] Die Empfindung *fliegt ohne alle historische Weg-Linie zwischen Ende, Anfang und Mitte umher*, nur von ihrer Überspannung und Ermattung wechselnd getrieben; daher sie z. B. vielleicht am Ende einer Ode von ihrem geschichtlichen Anfange an noch stärker ergriffen sein kann als anfangs derselben.⁶⁸

Die Ordnung von Anfang, Mitte und Ende sind im lyrischen Gedicht also aufgelöst. Daher dürfen Gedichte auch, wie Staiger anmerkt, „entgegen allem vernünftigen Brauch“ mit Konjunktionen beginnen.⁶⁹ Leisten kann sich Lyrik dieses Chaos allerdings nur – da stimmt Staiger mit den Poetologen des 18. Jahrhunderts und mit Vischer völlig überein – aufgrund ihrer Kürze, und das meint ihren geringen Textumfang ebenso wie die Kürze der zur Lektüre notwendigen Zeit; ein Merkmal, das diese Gattung von ihrer Erfindung Mitte des 18. Jahrhunderts an assoziativ so eng an den „Augenblick“ gebunden hat.⁷⁰

66 Staiger (Anm. 20), S. 78 f.

67 Ebenda, S. 76.

68 Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. In: Ders.: Werke, hrsg. v. Norbert Miller, I. Abt., Bd. 5: Vorschule der Ästhetik, Levana oder Erziehlehre, Politische Schriften. Lizenzausgabe Frankfurt a. M. 1996, XIII. Programm: Über die Lyra, § 75, S. 272 f.

69 Staiger (wie Anm. 20), S. 46.

70 Ebenda, S. 81.

Vor diesem Hintergrund gewinnt Staigers Beobachtung des Nichtverstehens von Gedichten bei Erstlektüre – sein mystisches Kommunikationskonzept des „Angesprochen-Seins“ einmal außen vor gelassen – an gattungstheoretischer Signifikanz: Denn wenn der zeitlichen Sukzession der Lektüre von Gedichten keine lineare Ordnung des Textes selbst korrespondiert – weder eine temporale noch eine logische noch eine kausale –, dann kann der Verstehensprozess tatsächlich nicht gleichzeitig mit dem Prozess der Lektüre stattfinden, so wie es vor allem beim Lesevorgang von Erzählliteratur geschieht, dann fallen Leseprozess und hermeneutischer Prozess auseinander und die Erstlektüre findet in einem Raum statt, in dem sich Verstehen nicht ereignet. So erklärt sich jenes eigentümliche hermeneutische Luftanhalten, welches das erste Lesen von Gedichten auszeichnet und dessen Erfahrung womöglich die Verantwortung trägt für den traditionsreichen gattungspoetischen Topos von der Unverständlichkeit und Unsagbarkeit der Lyrik.⁷¹ Zugleich aber weist dieses hermeneutische Luftanhalten, das erfahrbare Nichtverstehen lyrischer Texte bei Erstlektüre, die Kürze dieser Texte einmal mehr als Ermöglichungsgrund ihrer „beau désordre“ aus: Nur in höchst übersichtlichen Textkorpora, nur in einer sehr kurz getakteten Lesezeit, kann dieses lektürebegleitende Nichtverstehen kommensurabel bleiben. Auf diesen Umstand scheint Staiger abzustellen, wenn er darauf hinweist, dass sich die „Idee des Lyrischen nie ausschließlich realisieren“ lasse,⁷² sondern stets andere Gattungsmodi – und das heißt in diesem Zusammenhang: Aspekte von Linearität – die lyrische Unordnung flankieren.

Mit den hermeneutischen Parametern Schleiermachers gefasst, der eine „Übersicht“ über den „Grundriß“ des Textes vor dem Beginn der Lektüre zur Bedingung gemacht hatte, aus der groben Kenntnis des Ganzen im sukzessiven Durchlauf das Einzelne in seiner Bedeutung verstehen zu können, leistet bei Gedichten diese Übersicht also das erste Lesen, das im strengen Sinne keine Lektüre ist. Erst wenn dieses sukzessive Durchlaufen des nicht-linearen Texts stattgefunden hat, kann der hermeneutische Prozess beginnen, der sich bei Lyrik – wie bei keiner anderen Gattung – auch ästhetisch in der Fläche bewegt. Denn ihre konstitutive Kürze im zwischen Linearität und Gestalthaftigkeit schillernden Medium der Schrift⁷³ macht Gedichte – sie mögen so „musikalisch“ kom-

71 Einen guten Überblick über die bemerkenswerte Konstanz dieses Topos im Laufe der Poetologiegeschichte bietet nach wie vor die Anthologie: Ludwig Völker (Hrsg.): Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, Stuttgart 1990.

72 Staiger (wie Anm. 20), S. 77.

73 Zur Gestalthaftigkeit und zum raumorganisierenden Charakter der Schrift – bislang gerne als „bildliche“ Dimension der Schrift begriffen – vgl. cursorisch in dem Band Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer (Hrsg.): Schrift. Kulturtechnik zwi-

poniert sein, wie sie wollen – eben zu Literatur *auf einen Blick*.⁷⁴ Dadurch ermöglichen Gedichte stets den Überblick über ihren gesamten Text, wobei ihre textraumstrukturierende Versstruktur⁷⁵ das optische Vor- und Zurückspringen im Schriftbild, das Verweilen beim Einzelvers, das Wechseln zur übernächsten Strophe und damit eine Zweit-, Dritt- und Viertlektüre erlaubt, die selbst nicht einmal notwendig an die Linearität der Wortabfolge gebunden ist.

Freilich entgeht Staiger der für das Verstehen der „beau désordre“ so konstitutive schriftmediale Eigensinn der Lyrik, weil sich seine Vorstellung vom „Lyrischen“, wie bereits erwähnt, im Paradigma der Musik bewegt; trotz seiner Rekurse auf Beckings Konzept der visuell realisierten Schlagfiguren. Und natürlich kann er die interessante Beobachtung, dass wir Gedichte beim ersten Lesen nicht verstehen, hermeneutisch nicht fruchtbar machen, weil er – in seiner durchgängigen Neigung, aus Eigenschaften von Dichtung methodologische Dogmen abzuleiten – dieses Nichtverstehen mit dem Postulat eines unmittelbaren Angesprochen-Seins flankiert und beides zur Leitlinie der literaturwissenschaftlichen Interpretation macht.

Die Idee des Lyrischen schließt alle rhetorische Wirkung aus [...]. Wer in der gleichen Stimmung ist, besitzt einen Schlüssel, der mehr erschließt, als geordnete Anschauung und folgerichtiges Denken. [...] Doch eben weil uns lyrische Dichtung so unmittelbar erschlossen ist, bereitet die mittelbare, diskursive Erkenntnis Schwierigkeiten. Das heißt: Es ist leicht, ein Gedicht zu erfassen, genauer: es ist weder leicht noch schwer, sondern es macht sich von selbst.⁷⁶

Entsprechend wenig Spielraum besitzt eine literaturwissenschaftliche Hermeneutik in Staigers mimetischer Methodologie, die als systematischer Ansatz selbstverständlich bestenfalls von wissenschaftsgeschichtlichem Interesse sein kann, auch wenn sich an sie momentan die eine oder ande-

schen Auge, Hand und Maschine, München 2005 die Beiträge: Gernot Grube, Werner Kogge: Zur Einleitung. Was ist Schrift? (S. 9–22, bes. S. 14); Sybille Krämer: ‚Operationsraum Schrift‘. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift (S. 23–57, bes. S. 28 f., 36 ff., 48 ff.). Ausführlich dazu die Beiträge von Sabine Groß: Schrift-Bild. Die Zeit des Augen-Blicks. In: G. Ch. Tholen u. a. (Hrsg.): Zeit-Zeichen, Weinheim 1990, S. 231–246; dies.: Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß, Darmstadt 1994, bes. S. 231–246.

74 Zum besonderen Potential des visuell wahrnehmbaren Textraums in der Lyrik, allerdings mit historischem Fokus auf der klassischen Moderne, vgl. Klaus Schenk: Medienpoesie. Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift, Stuttgart, Weimar 2000.

75 Auch für Dieter Lamping ist der Vers einer der beiden gattungskonstitutiven Merkmale der Lyrik, wobei er allerdings das raumorganisierende Vermögen des Verses nicht schrifttheoretisch reflektiert. Vgl. ders.: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung, Göttingen 1989, bes. S. 28–54.

76 Staiger (wie Anm. 20), S. 49.

re Sehnsucht nach einer fötalen Existenz im warmen Mutterleib einer vorwissenschaftlichen Germanistik knüpfen mag.

Behält man dagegen die Tendenz von Lyrik im Blick, immer da, wo sie tatsächlich weder rhetorisch noch narrativ funktioniert – und nur von diesem Segment der real existierenden Lyrik sind meine Überlegungen ausgegangen –, die Linearität der Wortabfolge zu unterlaufen und auf verschiedenen Ebenen Sukzession in Simultaneität aufzulösen, dann könnte sich die Frage, wie man eigentlich in den hermeneutischen Zirkel hineinkommt, als eine wirklich interessante Frage (lange) nach Emil Staiger erweisen. Und es ließe sich zugleich das recht uninspirierte Paradigma des Narrativen, in dem sich die Literaturwissenschaft nun schon seit geraumer Zeit bewegt, mit einer gattungspoetischen Perspektive erweitern, die nicht in die Staiger'schen Aporien zurückfällt.