
Burkhard Meyer-Sickendiek

Die Stimmung einer Stadt

Urbane Atmosphären in der Lyrik des 20. Jahrhunderts

Mein Aufsatz widmet sich einigen Gedichten des 20. Jahrhunderts, in denen Wahrnehmungserfahrungen in Städten bzw. Großstädten wie etwa Paris, Tübingen, New York, Köln oder Rom formuliert und lyrisch aufbereitet sind. Dabei geht es mir um eine kritische Prüfung des in den Literaturwissenschaften stark dominierenden Verständnisses von Großstadtlyrik. Diese kritische Prüfung vollzieht sich im Folgenden anhand der Kategorie der Stimmung. Mit dieser Kategorie verbindet sich ein in der Forschung zur modernen Großstadtlyrik bisher kaum entwickelter theoretischer Zugriff, der vorab in aller Kürze mit dem Schlagwort *Neue Phänomenologie* zu bezeichnen ist. Ich werde also für einen theoretischen Paradigmenwechsel plädieren und den Vorschlag machen, über Großstadtlyrik neu und anders nachzudenken, als dies die germanistische und vor allem komparatistische Forschung im Grunde bis heute tut. Bisher waren und sind die einschlägigen Arbeiten zu dieser Thematik stark beeinflusst von den Baudelaire-Studien Walter Benjamins, genauer gesagt von der von Benjamin an Baudelaire untersuchten Wahrnehmungskrise als einem vermeintlichen Signum moderner Großstadterfahrung. Bekanntlich sah Benjamin in den Paris-Gedichten Baudelaires eine sogenannte Choc-Erfahrung angelegt, die vor allem in Baudelaires berühmtem Gedicht *A une passante* artikuliert sei.¹ Der Tenor der Forschung zur Großstadtlyrik liegt seither auf der Deutung moderner Lyrik als Ausdruck einer Wahrnehmungskrise, die insbesondere durch die Arbeiten Silvio Viettas geradezu kanonisch wurde.

Vietta prägte in einem grundlegenden Aufsatz aus den 1970er Jahren im Anschluss an Benjamin die Kategorie der »Ich-Dissoziation«², die er als Indiz einer Erfahrungskrise verallgemeinerte, also von der Lyrik Baudelaires löste und auf die expressionistische Lyrik übertrug. Auch in Viettas gemeinsam mit Hans Georg Kemper verfassten Studie zur expressionistischen Großstadtlyrik standen diese Ichdissoziation sowie die dissoziierte Wahrnehmung im Zentrum.³ Im Anschluss an Vietta und Kemper betonte später auch Karl Riha, dass die »Deutsche Großstadtlyrik« durch ein »krisenhaftes Lebensgefühl des Großstadtbewohners«⁴ gekennzeichnet sei, Sabina Becker zählte dann »Reizüberflutung, dissoziierte Wahrnehmung, Temposteigerung, moderne Verkehrstechnik und moderne Kommunikationsmittel« zu den Ursachen einer »veränderten Realitäts- und

Sinneswahrnehmung⁵ in der deutschsprachigen Literatur der Moderne generell. Heinz Brüggemann übertrug diese »Krisen der ästhetischen Erfahrungen«⁶ auf die Großstadtlyrik des 18. und 19. Jahrhunderts, schließlich führte Lothar Müller den Begriff der Indifferenz ein, um anzudeuten, wie das krisengezeichnete moderne Individuum auf die Reizüberflutungen der Großstadt kompensatorisch reagiere.⁷

Inwiefern liefert die *Neue Phänomenologie* eine Alternative zu diesen Wahrnehmungskonzepten? Dies wird deutlich, wenn wir nun den neuphänomenologischen Ansatz Gernot Böhmes hinzuziehen. In seiner Studie zum Begriff der *Anmutungen* betonte Böhme, dass »räumliche Strukturen und Konstellationen« – zu denen eine Großstadt zweifellos gehört – »nicht bloß gesehen und abgeschätzt, sondern auch leiblich gespürt« werden.⁸ Diese spürbare Atmosphäre einer Stadt geht jedoch relativ unbeschadet aus der vermeintlich krisenhaften Reizüberflutung hervor, denn sie resultiert ja aus eben jenem komplexen Zusammenspiel von Geräuschen, Gerüchen, Strukturen, Farben, Symbolen, Zeichen und Formen, das man in der zitierten Forschung als Indiz einer »dissoziierten Wahrnehmung« heranzog.⁹ Das in der Regel synästhetische Erspüren einer urbanen Atmosphäre ist weder Zeichen einer ›Chocabwehr‹ noch Ausdruck einer Dissoziation im Sinne einer psychischen Störung, bei der mentale Prozesse vom Bewusstsein getrennt werden und unabhängig voneinander ablaufen. Vielmehr ist die Atmosphäre bzw. das spezifisch Individuelle einer Stadt ein durchaus alltägliches Phänomen, das sich sowohl vom Touristen wie auch vom Einheimischen wahrnehmen bzw. erschließen lässt. Und wirft man einen Blick auf die hier versammelten Gedichte, dann fällt vor allem deren Prägnanz hinsichtlich der Wahrnehmung bzw. Darstellung solch komplexer Sinnesdaten einer genuin großstädtischen Atmosphäre auf. Allein die diffusen Mischungen aus Geruch, spezifischer Akustik und typischen Lichtverhältnissen sind signifikante Zeichen der jeweiligen Lebensform einer Stadt und werden in lyrischen Texten auch als solche identifizierbar. Gegen den skizzierten Begriff der Dissoziation möchte ich daher zwei Kategorien stellen, die bei der neuphänomenologischen Deutung atmosphärisch geprägter Wahrnehmungsvorgänge im Zentrum stehen: Ingression und Diskrepanz.

Ingression und Diskrepanz: Zwei Leitbegriffe der neuphänomenologischen Stimmungstheorie. – So sehr der literaturwissenschaftlichen Erforschung der Großstadtlyrik ein Verständnis von Stimmungen und Atmosphären fehlt, so sehr fehlt umgekehrt in der Theorie der Stimmung eine Analyse spezifisch großstädtischer Stimmungen bzw. urbaner Atmosphären. In der Geschichte der Kunsttheorie bzw. der Ästhetik war die Begriffsarbeit zur Kategorie der Stimmung bisher weit stärker an der romantischen Landschaftsmalerei orientiert: Seit Carl Gustav Carus gilt als Hauptaufgabe landschaftlicher Kunst die »Darstellung einer gewissen

Stimmung des Gemütslebens durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturerlebens.«¹⁰ Diese Deutung der Stimmung als »gemütsvollem« Landschafts- und Naturerlebnis wurde in der Kunstgeschichte durch Alois Riegl fortgesetzt, der Stimmungen als ästhetische Landschaftsgestaltung begriff, also kategorisch zwischen Landschafts- und Stimmungsmalerei unterschied. Die Stimmungsmalerei mache Einzelercheinungen aus dem Bereich der Natur zum Moment eines harmonischen Ganzen, wie Riegl es am Spätwerk des Jacob van Ruisdael erläuterte. Riegl beschrieb die »Ahnung der Ordnung und Gesetzmäßigkeit über dem Chaos, der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen« als »Stimmung«: »Ihre Elemente sind Ruhe und Fernsicht.«¹¹ Wenn Riegl im Essay *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* dieses stimmungsvolle Zusammenspiel von Ruhe und Fernsicht durch den Zusatz umschrieb, »was in der Nähe erbarmungsloser Kampf, erscheint ihm aus der Ferne friedliches Nebeneinander, Eintracht, Harmonie«,¹² dann ist damit freilich ein Prozess der Distanzierung beschrieben.

Ähnlich war dies in der *Ästhetik* von Theodor Lipps, deren erster Band 1903 und deren zweiter Band 1906 erschienen. Lipps begriff Stimmungen als dasjenige, was »ich in ästhetisch betrachteten Objekten finde«. Aus der ästhetischen Betrachtung entstünden nach Lipps sogenannte Stimmungsgefühle, die jedoch stets ein Doppeltes meinen: »die Stimmung, die für mich in einer Landschaft liegt, und das Stimmungsgefühl angesichts solcher ›Stimmungslandschaft‹.«¹³ Im zweiten Teil seiner *Ästhetik* definierte er diese eigentümliche, dem Raum innewohnende Stimmung entsprechend als sogenannte »Raumseele«, welche in der spezifischen Stimmung eines Raumes gegenwärtig sei. Sie hafte nicht an den einzelnen sichtbaren Formen, sondern würde durch das »unendlich vielgestaltige, unsagbare Hin- und Herweben der Kräfte durch den Raum« hervorgerufen. »Die Stimmung, die im Raum lebt«, ist zwar durch die Gegenstände bestimmt, aber nicht durch ihre Formen, sondern »durch die Weite, wie die Gegenstände im Raum zusammen sind, und sozusagen innerlich Zwiesprache halten, Zwiesprache unter sich oder mit Luft und Licht, in jedem Falle im Raume oder durch ihn hindurch.«¹⁴ Im Anschluss an Lipps prägte daher dessen »Schüler« Moritz Geiger den Begriff der »Stimmungseinfühlung«. Gemeint war damit eine Erlebnisform, die vorliegt, »wenn wir eine Landschaft – sei es in der Darstellung oder in der Natur – als schwermütig oder lieblich bezeichnen«, also eine Form der Einfühlung.¹⁵ Ähnliches fokussierte die Definition Otto F. Bollnows, der die Stimmungen von den intentionalen, d.h. auf konkrete Gegenstände bezogenen Gefühlen unterschied: Jede Freude sei Freude über etwas, jede Hoffnung erhoffe etwas, und jede Liebe liebe etwas. Stimmungen dagegen hätten keinen bestimmten Gegenstand, sondern seien Zuständlichkeiten des menschlichen Daseins und eher diffus auf etwas außer ihnen Liegendes bezogen. Genauer heißt es in Bollnows *Das Wesen der Stimmungen*: »Die Welt ist in der Stimmung

noch nicht gegenständlich geworden, wie nachher in den späteren Formen des Bewusstseins, vor allem im Erkennen, sondern die Stimmungen leben noch ganz in der ungeschiedenen Einheit von Selbst und Welt, beides in einer gemeinsamen Stimmungsfärbung durchwaltend. [...] Die Stimmung kommt also nicht einem isolierten ›Innenleben‹ des Menschen hinzu, sondern der Mensch ist einbezogen in das Ganze der Landschaft, welches wiederum nichts losgelöst Bestehendes ist, sondern in eigentümlicher Weise auf den Menschen zurückbezogen ist.«¹⁶

Erst durch die Lösung der Stimmungskategorie vom Paradigma der Landschaft konnte sich in der theoretischen Diskussion zum Stimmungsbegriff eine grundlegendere Raumerfahrung entfalten. Diese Abstrahierung des Raumbegriffes begann zweifellos mit Martin Heideggers *Sein und Zeit*, d.h. mit der Heidegger'schen Überwindung des cartesianischen Dualismus von *res cogitans* und *res extensa*. Denn wo Descartes die räumliche Erstreckung der Dingwelt von der Bewusstseinswelt kategorisch trennte, trug Heidegger mit seiner Deutung der Stimmung die Räumlichkeitserfahrung in die Bewusstseinswelt ein. Die Weltlichkeit als Form menschlichen Seins sei mehr als ein bloß räumliches Vorkommen im Sinne Descartes': Dies verdeutlicht nach Heidegger die Grunderfahrung von Stimmungen und Befindlichkeiten, die uns das Dasein im Ganzen enthüllen. Diese überkommen den Menschen z.B. in der Langeweile, vor allem aber in der Angst, in der sich dem Menschen die pure Faktizität des sogenannten In-der-Welt-Seins erschließt: »Die tiefe Langeweile, in den Abgründen des Daseins wie ein schweigender Nebel hin- und herziehend, rückt alle Dinge, Menschen und einen selbst mit ihnen in eine merkwürdige Gleichgültigkeit zusammen. Diese Langeweile offenbart das Seiende im Ganzen.«¹⁷

In *Sein und Zeit* perspektiviert Heidegger diese von Kierkegaard übernommenen Stimmungen bzw. Existentialien also zum einen hinsichtlich ihrer Gegenstandslosigkeit – »Daß das Bedrohende nirgends ist, charakterisiert das Wovor der Angst«¹⁸ –, zum anderen hinsichtlich ihres sogenannten »Erschließungscharakters.« Demgemäß habe die analysierte Stimmung der Angst »je schon das In-der-Welt-sein als Ganzes erschlossen und macht ein Sichrichten auf ... allererst möglich.«¹⁹ An die Stelle der Propositionalität des Gefühls tritt so die Existentialität der Stimmung: In der Angst erschließt sich das »Nichts«, durch welches »das Seiende im Ganzen hinfällig« werde, eben diese Erfahrung »bringt das Dasein allererst vor das Seiende als ein solches«. Dass wir dennoch die Angst nur selten erfahren, beweist nach Heidegger nur, dass »uns das Nichts zunächst und zumeist in seiner Ursprünglichkeit verstellt« ist, weil wir uns an das Seiende verlieren.²⁰

Im Anschluss an Martin Heideggers Begriff der Stimmung und unter Rückgriff auf Theodor Lipps Begriff der »Raumseele«²¹ entwickelte Ludwig Binswanger 1955 den Begriff des »gestimmten Raumes«²². Und diese Kategorie Binswangers griff wiederum Hermann Schmitz auf, der Stimmungen zum Grundprinzip sei-

ner Theorie des »Gefühlsraums« entwickelte. Gefühle seien generell »räumlich ergossene Atmosphären«, wobei Schmitz die von Lipps und Geiger theoretisierte Stimmungseinführung im Anschluss an die Leib-Philosophie Merleau-Pontys als »leiblich spürbares Hineingeraten« in solche Atmosphären beschreibt.²³ Solche Atmosphären nennt Schmitz »Halbdinge«,²⁴ Beispiele dafür sind etwa das Licht, die Wärme, der Wind, die Frische, die reißende Schwere beim Sturz oder die Stille, Phänomene also, die im Unterschied zu den Dingen nicht kontinuierlich wahrnehmbar sind, weil sie eine unterbrechbare Dauer haben. Gernot Böhme spricht in Anlehnung an Schmitz dann von »Atmosphären« und nennt als Beispiele dafür etwa die »kleinbürgerliche Atmosphäre« bzw. den »Muff« einer unbekannteren Wohnung, die »zeitlose Stille« eines sonnenbeschiedenen Kirchplatzes, die »gruftige Kühle« eines Kellers, die »Weite des Meeres« oder die »Dichte des Waldes«, aber auch die unterkühlte Atmosphäre eines Empfangs, die kulturelle Atmosphäre etwa der 20er Jahre, die spezifische Atmosphäre der Armut oder die angespannte Atmosphäre sozialer Konflikte. Erlebt werden solche Atmosphären durch einen Vorgang, den Böhme im Anschluss an Schmitz' Kategorie des »eigenleiblichen Spürens«²⁵ mit dem Begriff der »Ingression« charakterisierte: Eine Ingression ist ein »Hineingeraten« in atmosphärische Stimmungen, wie Böhme im Anschluss an die von Schmitz entwickelte Theorie der Leiblichkeit bzw. des »eigenleiblichen Spürens« ausführt: »Als Ingressionserfahrung will ich solche Wahrnehmung bezeichnen, bei denen man ein Etwas wahrnimmt, indem man in es hineingerät. Typisch ist dafür das Betreten eines Raumes, in dem eine gewisse Atmosphäre herrscht. Also beispielsweise Ich betrete einen Saal, in dem eine festliche herrscht oder Ich gehe auf eine Gesprächsgruppe zu, aus der mir eine betretene Atmosphäre entgegenschlägt. Hier ist die Atmosphäre etwas, das zunächst deutlich von mir unterschieden ist. Es hat zwar emotionalen Charakter, es ist eine Stimmung, die aber noch nicht meine ist, sondern vielmehr in einer bestimmten Weise anmutet.«²⁶

Neben diese Ingressionserfahrung kann nun die Erfahrung der Diskrepanz treten, wenn die Stimmung des erlebenden Ichs sich nachhaltig unterscheidet von der atmosphärischen Stimmung des Raumes, in dem sich das Ich bewegt: Denken wir etwa an einen lustigen Spaßvogel inmitten einer Trauergemeinde oder den chronischen Melancholiker auf dem Münchner Oktoberfest.²⁷

*Gegen die »Innerlichkeit«: Lyrische Stimmungen als Erfahrung eines »draußen«. – In der Lyriktheorie sind jene Einsichten in den atmosphärischen Charakter der Stimmungen, wie sie im Anschluss an die Ästhetik Theodor Lipps von dessen Schüler Moritz Geiger sowie dann von Bollnow, Hermann Schmitz und schließlich Gernot Böhme entwickelt und ausdifferenziert wurden, im Grunde bis heute kaum fruchtbar rezipiert worden. Dies hat zu tun mit der enormen Wirkkraft der Hegel'schen *Ästhetik*, die schon in den 1830er Jahren ein ent-*

scheidendes Verdikt über die Stimmungslyrik formulierte: Bei Hegel sind es *innere* Stimmungen, die in seiner Lyriktheorie die »eigentlich lyrische Einheit«²⁸ bilden. Hegel identifizierte Stimmungen also als Ausdruck einer Innerlichkeit: Die »Hauptsache« lyrischer Texte sei »die Auffassungsweise und Empfindung des Subjekts, die freudige oder klagende, mutige oder gedrückte Stimmung, die durch das Ganze hindurchklingt.«²⁹ Dabei ist diese Gleichsetzung von Stimmung und Innerlichkeit erkennbar polemisch, denn spottend äußert er sich über »das ganz leere Lirum-larum, das Singen und Trällern rein um des Singens willen als echt lyrische Befriedigung des Gemüths, dem die Worte mehr oder weniger bloße gleichgültige Vehikel für die Aeußerung der Heiterkeiten und Schmerzen werden.«³⁰

Die Rehabilitierung der Stimmungslyrik, wie sie im 20. Jahrhundert vor allem Max Kommerell und Emil Staiger vornahmen, ist entsprechend kritisch auf die Einflüsse der Hegel'schen Lyriktheorie bezogen. Gegen diese richtete sich Emil Staiger, der die Hegel'schen Begriffe ›Subjekt‹ und ›Objekt‹ durch ein neues Konzept ersetzte. Denn Staiger sah im lyrischen Zustand ein gänzlich Einssein von Ich und Welt bzw. von Innen und Außen, in welchem die beiden Komponenten letztlich ununterscheidbar werden. Um das Zustandekommen dieses Ineinander zu erklären, verknüpfte Staiger die Begriffe ›Stimmung‹ und ›Erinnerung‹: »Erinnerung‹ soll der Name sein für das Fehlen des Abstands zwischen Subjekt und Objekt, für das lyrische Ineinander.«³¹ Dieser so genannte »Lyrische Stil« steht in den *Grundbegriffen* in Kontrast zum »Epischen Stil«, den Staiger als »Vorstellung« definiert, sowie zum »Dramatischen Stil«, den Staiger »Spannung« nennt. Wenn er das Lyrische als »unmittelbares Verlauten von Stimmung« beschreibt, dann äußert sich diese Unmittelbarkeit als Einheit von Bedeutung und Klang im lyrischen Wort: eine These, die gleichfalls an Hofmannsthal's *Gespräch über Gedichte* orientiert ist.³² Und wie bei Hofmannsthal wird die lyrische »Stimmung« als eine Korrespondenz und Kongruenz von »Seele« und »Landschaft«³³ charakterisiert, weshalb »wir [...] nicht den Dingen gegenüber [sind], sondern in ihnen und sie in uns.«³⁴ Wie anders dies gegenüber dem Hegel'schen Verständnis ist, verdeutlicht Staigers These, dass das Ich »im Lyrischen nicht ein ›moi‹ ist«, das sich seiner Identität bewusst bleibt, »sondern ein ›je‹.« Anders gesagt: »Es wäre ebenso richtig und falsch, zu sagen, *es sinkt in die Außenwelt*. Denn ›ich‹ bin im Lyrischen nicht ein ›moi‹, das sich in seiner Identität bewusst bleibt, sondern ein ›je‹, das sich nicht bewahrt, das in jedem Moment des Daseins aufgeht. Hier ist nun der Ort, den fundamentalen Begriff der Stimmung zu erklären. ›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.«³⁵

Etwas anders sah Kommerell in seinen *Gedanken über Gedichte* von 1943 diesen wichtigen Punkt. Denn bei Kommerell ist die »lyrische Stimmung« eines Gedichtes immer auf dreierlei Dinge bezogen: »auf sich selbst«, »auf den Dichter« und »auf den, der es liest oder hört.«³⁶ Dieser wichtige rezeptionsästhetische Aspekt fehlt in Staigers *Grundbegriffen*. Nach Kommerell hingegen entfaltet sich die Stimmung erst in der ästhetischen Erfahrung, also im Realisieren der Schönheit eines Gedichtes, im Zusammenklang der drei Momente Dichter, Gedicht und Leser: »Die Stimmung eines Gedichtes ist also etwas sehr Zusammengesetztes. In ihr war der Dichter gestimmt, ist das Gedicht gestimmt und wird der Leser gestimmt. Daraus erklärt sich, was man mit der Behauptung meint, ein Gedicht sei schön. Es ist dies die Stimmung des Gedichtes. Das Gedicht ist schön, heißt: es ist nichts in dem Gedicht vorhanden, das nicht vollkommen in dieser Stimmung schwänge. Damit ist nicht nur gesagt, dass es den Dichter enthält; es enthält auch den Leser. Wozu nicht nötig ist, dass der Dichter allgemein menschlich oder der Leser dem Dichter ähnlich ist. Sondern das Gedicht hat durch seine Stimmung die Gewalt, den, der es vernimmt, in diese Stimmung hinüberzunehmen.«³⁷

Es ist bis heute nicht einmal ansatzweise geklärt, wie die zitierte Formel Max Kommerells – in der lyrischen Stimmung »war der Dichter gestimmt, ist das Gedicht gestimmt und wird der Leser gestimmt« – genau zu verstehen ist. Haben wir es bei einer Stimmung wirklich mit einem Phänomen zu tun, das in dieser Transformation vom Dichter über das Gedicht hin zum Leser mit sich selbst identisch bleibt? Oder findet eine Transformation bzw. eine Bearbeitung jener Stimmung statt, in der der Dichter war und in der schließlich – über die Lektüre eines Gedichtes – der Leser gestimmt sein wird? Um diese Fragen annähernd zu klären, sollen im Folgenden fünf Gedichte analysiert werden. Dabei ist zu untersuchen, ob die Formel Kommerells – in der Stimmung »war der Dichter gestimmt« und »ist das Gedicht gestimmt« – auch für diese »Großstadtgedichte« hilfreich sein kann. Zu diesen sei vorab gesagt, dass es sich nicht um expressionistische Gedichte handelt. Denn es ist davon auszugehen, dass sich die phänomenologische Analyse urbaner Atmosphären erst mit der Lyrik der Neuen Sachlichkeit entwickelte, als deren Beispiel hier ein Gedicht Erich Kästners fungiert.

Urbane Atmosphären entwerfen: Fünf »Großstadtgedichte« im Vergleich. – Die folgenden fünf Gedichte handeln von Paris, Tübingen, New York, Rom und Köln. An ihnen fällt vor allem die Prägnanz hinsichtlich der Wahrnehmung bzw. Darstellung städtischer bzw. großstädtischer Atmosphären in den Blick. Allein die diffusen Mischungen aus Geruch, spezifischer Akustik und typischen Lichtverhältnissen sind signifikante Zeichen der jeweiligen Lebensform einer Stadt und werden in lyrischen Texten gerade so identifizierbar. Es macht einen Unterschied, ob man sich wie in Harald Hartungs *Rom Via Zucchelli* in einer

engen Altstadt mit ihren winkligen, ansteigenden Straßen befindet oder in einem großen öffentlichen Park, wie dies in Erich Kästners *Jardin du Luxembourg* oder Rose Ausländers *Battery Park* der Fall ist. Auch die sich schon im Stadtkern ankündigende Weite eines Hafens mit Mewengeschrei oder gar Delphinen hat auf die erspürte Atmosphäre einer Stadt enorme Wirkkraft, wie das Gedicht Rose Ausländers zeigt, ähnlich wandelt sich die Atmosphäre, wenn man wie in Johannes R. Bechers *Tübingen oder Die Harmonie* einen begehbaren Stadtturm im Zentrum erblickt oder an der Peripherie einer Großstadt wandelt, wie es bei Brinkmanns *Einen jener klassischen* der Fall ist. Selbst die spezifische Bewegungsart des lyrischen Ichs spielt eine Rolle: Man kann die Atmosphäre der Stadt wie Erich Kästner im Sitzen oder wie Harald Hartung im Liegen erspüren, aber auch wie Brinkmann im Gehen. Und schließlich tragen die Bewohner mit ihren Lebensformen zur Atmosphäre einer Stadt bei, wie Gernot Böhme mit Recht betont.³⁸ Harald Hartungs Gedicht sammelt jene von den italienischen Hausfrauen ausgehenden Geräusche und Gerüche, die in den verwinkelten Gassen der römischen Altstadt in die spürende Wahrnehmung des lyrischen Ichs einfließen. Nach Gernot Böhme ergibt sich die Atmosphäre einer Stadt also insgesamt aus der »Art und Weise wie sich das Leben in ihr vollzieht.«³⁹ Dabei habe jede Stadt ein »charakteristisches Eigenleben«⁴⁰, welches sich jedoch häufig nur dem Fremden erschließe: »Atmosphäre [meint] das, was für den Bewohner gerade alltäglich und selbstverständlich ist und das der Einheimische mit seinem Leben ständig mitproduziert, das aber erst dem Fremden als Charakteristikum auffällt.«⁴¹ Wenn wir anhand der vorliegenden fünf Gedichte das leibliche Spüren der Großstadtbewohner mit dem des fremden Touristen vergleichen, dann fällt eines unmittelbar ins Gewicht: Das touristische Sensorium erspürt die Großstadt als eine weit eher »Fügsame Landschaft von Sonne und Luft modelliert«, wie es charakteristisch in Rose Ausländers New York-Gedicht *Battery Park* heißt. Dem ersten Blick in eine Stadt bzw. Großstadt erscheint die Atmosphäre in enger Verbindung mit Klima, Luft und Natur: »Dieser Park liegt dicht beim Paradies./Und die Blumen blühen, als wüßten sie's«, so dichtet Kästner bei seinem Besuch des Pariser *Jardin du Luxembourg*. Es ist also in der Regel ein eher positiver Eindruck, den der touristische Blick registriert, was auch etwa auf die Stimmigkeit der Proportionen zurückzuführen ist: »Des Dunklen nicht zuviel, genügend Helle«, so etwa wirkte Tübingen beim ersten Besuch Johannes R. Bechers. Es ist eine stimmige Korrespondenz: »Zur Brücke spricht die Burg. Die Brücke spricht/Hinab zum Fluß. Ins Dunkel spricht das Licht.« Dass die Stadt hingegen ihre Bewohner auch verängstigen oder anöden kann, dies scheint sich erst dem einheimischen, also von möglicherweise schmerzlichen Erfahrungen geprägten Blick zu erschließen, wie die Gedichte Rose Ausländers über das ambivalente Manhattan und Rolf Dieter Brinkmann über das »abgestorbene« Köln verdeutlichen.

Erich Kästner: *Jardin du Luxembourg* (1929)

Dieser Park liegt dicht beim Paradies.
Und die Blumen blühen, als wüßten sie's.
Kleine Knaben treiben große Reifen.
Kleine Mädchen tragen große Schleifen.
Was sie rufen, läßt sich schwer begreifen.
Denn die Stadt ist fremd. Und heißt Paris.

Alle Leute, auch die ernsten Herrn,
spüren hier: Die Erde ist ein Stern.
Und die Kinder haben hübsche Namen
und sind fast so schön wie auf Reklamen.
Selbst die Steinfiguren, meistens Damen,
lächelten (wenn sie nur dürften) gern.

Lärm und Jubel weht an uns vorbei.
Wie Musik. Und ist doch nur Geschrei.
Bälle hüpfen fort, weil sie erschrecken.
Ein fideles Hündchen läßt sich necken.
Kleine Neger müssen sich verstecken,
und die andern sind die Polizei.

Mütter lesen. Oder träumen sie?
Und sie fahren hoch, wenn jemand schrie.
Schlanke Fräuleins kommen auf den Wegen
und sind jung und blicken sehr verlegen
und benommen auf den Kindersegen.
Und dann fürchten sie sich irgendwie.⁴²

Das Gedicht *Jardin du Luxembourg* stand nicht in der 1928 erschienenen Erstausgabe des Gedichtbandes *Herz auf Taille*, sondern entstand nach Kästners erstem Parisbesuch vom 19. bis zum 29. Mai 1929, wie Sven Hanuschek betonte.⁴³ Das Gedicht erschien also erst in der zweiten Auflage von 1929, wobei es eine der ganzseitigen Zeichnungen Erich Ohsers ersetzte. Deutlich ist hier der Blick eines Touristen angelegt, denn von einem kritischen Durchleuchten der scheinhaften Oberfläche ist in Kästners idyllisierendem Paris-Gedicht kaum etwas zu spüren. Es dominiert die paradiesische Atmosphäre des früher königlichen, zu Zeiten Kästners wohl schon staatlichen Schlossparks im Pariser *Quartier Latin* im 6. Arrondissement. Diese Atmosphäre läßt sich jedoch vor allem an der Oberfläche erkennen: Die blühenden Blumen, die hübschen Kindernamen,

die reklamehaft schönen Kindergesichter, die repräsentativen Standbilder der französischen Königinnen und berühmten Damen Frankreichs, die Geräuschkulisse, die lesenden Mütter und die verlegen blickenden »Fräuleins«: All diese auffallend vordergründigen Anhaltspunkte stützen Kästners Gleichsetzung des *Jardin du Luxembourg* mit einem Paradies bzw. einem Stern. Wie nah Kästner speziell dem hier beschriebenen Pariser Bürgertum ist, verdeutlicht seine auf die sich vor dem zukünftigen Kindersegen fürchtenden »Fräuleins« aus der letzten Gedichtzeile bezogene Anmerkung: »Wenn ich ein junges Mädchen wäre – es ist zur Freude der jungen Mädchen nicht der Fall –, also, ich fürchtete mich wahrscheinlich auch.«⁴⁴

Dieser durchaus identifikatorische Bezug scheitert auch nicht an der Tatsache, dass die im *Jardin* kommunizierte Sprache dem lyrischen Ich offensichtlich unverständlich ist: »Was sie rufen, lässt sich schwer begreifen.« Selbst die für den expressionistischen Blick stets dubiosen »ernsten Herrn« oder die gegen Ende der dritten Strophe angedeuteten Repressalien – »Kleine Neger müssen sich verstecken,/ und die andern sind die Polizei« – fügen sich in den affirmativen Tonfall dieses Gedichtes. Von einer satirischen Entlarvung einer kleinbürgerlichen Mentalität ist hier nichts vorhanden, stattdessen zeugen diese Verse von einer Sentimentalität, die von den idyllisierenden Erscheinungsformen bürgerlichen Lebens sicher nicht weit entfernt ist. Diese fast ohne satirische Brechung formulierte Sympathie für intakte Formen bürgerlichen Familienlebens und sozialer Harmonie zeigt sich auch auf formaler Ebene: Das Gedicht besteht aus vier Strophen zu je sechs Zeilen und ist in einem regelmäßigen, fünfhebigen Trochäus gehalten. In jeder Strophe liegt zunächst ein zweizeiliger Paarreim vor, dann folgt ein dreizeiliger Paarreim, die letzte Zeile reimt sich als umarmender Reim wieder mit den ersten beiden. Nichts also stört hier die Immersion in das bürgerliche Leben der Metropole Paris. Dies wird sich bei den Gedichten Ausländers und Brinkmanns ändern, welche die Atmosphäre der Stadt als eine weit eher ambivalente erfahren. Was das Gedicht Kästners zudem noch nicht leistet, das ist eine Angleichung des atmosphärischen Inhalts an die metrische Form. Dies gelingt hingegen dem nun folgenden Tübingen-Gedicht Johannes R. Bechers.

Johannes R. Becher: *Tübingen oder Die Harmonie* (1938)

Könnt ich so dichten, wie hier alles klug
Verteilt ist, jedes steht an seiner Stelle.
Des Dunklen nicht zuviel, genügend Helle,
Die Burg, die Brücke, und der Straße Zug

Zur Burg hinauf: verborgen nicht zuviel
Und sichtbar doch nicht alles. Auch die Wellen

Des Neckars halten Maß: in ihrem Spiel
Erscheint das Meer schon, und zugleich der Quellen

Ursprung ist spürbar. So geordnet ist
Dies alles, einfach, und doch reich gegliedert.
Wie ewiges Gespräch. Darin vermißt

Man keine Stimme. Alles wird erwidert.
Zur Brücke spricht die Burg. Die Brücke spricht
Hinab zum Fluß. Ins Dunkel spricht das Licht.⁴⁵

Was dieses Gedicht in seiner Darstellung einer großstädtischen bzw. städtischen Atmosphäre gegenüber dem Gedicht Kästners auszeichnet, ist die Überführung der wahrgenommenen Atmosphäre in die nicht nur lyrische, sondern speziell metrische Form. Dies wird deutlich mit Blick auf das zentrale Motiv der Harmonie. Sie ist als Kennzeichen der spezifischen Atmosphäre der Neckarstadt Tübingen einerseits am philosophischen Tugendbegriff aus der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles orientiert, demgemäß nur die Mitte zwischen beiden Extremen (mesotes) als richtiges Maß zählt. Auf diesem Konzept der Harmonie basiert dieser Hymnus auf die Stadt Tübingen, denn ähnlich harmonisch sind die Lichtverhältnisse der Stadt – »Des Dunklen nicht zuviel, genügend Helle« –, deren Übersichtlichkeit – »verborgen nicht zuviel/ Und sichtbar doch nicht alles« –, aber auch die Rolle der Natur bzw. des Neckars: Im Spiel der Neckarwellen »erscheint das Meer schon, und zugleich der Quellen/ Ursprung ist spürbar«. Die Harmonie, welche der Sprecher des Gedichtes in Tübingen wahrzunehmen meint, hat also mit der Ausgewogenheit von Hell und Dunkel, der reich gegliederten Ordnung, der klugen Verteilung der Dinge sowie dem Maß, das »die Wellen des Neckar« halten, hat also mit den so überaus stimmigen Proportionen der Stadt zu tun. Das Ende des Gedichtes beobachtet zudem ein weiteres wichtiges Element dieser Harmonie, und zwar die so auffallend stimmige Korrespondenz zwischen diesen wohlproportioniert an ihren Orten sich befindenden Wahrzeichen der Stadt: »Alles wird erwidert./ Zur Brücke spricht die Burg. Die Brücke spricht/ Hinab zum Fluß«.

Diese harmonische Mischung aus klarer Ordnung und stimmiger Korrespondenz soll nun jedoch auch in die Form des Gedichtes eingehen, wie die erste Zeile unmissverständlich betont: »Könnt ich so dichten, wie hier alles klug/ verteilt ist«. Eben dies gelingt auch, und zwar durch einen wunderbaren Kunstgriff Bechers. Zum einen verwendet er die strenge Form des Sonetts, also eine aus 14 metrisch gegliederten Verszeilen bestehende Form, die traditionell in vier kurze Strophen eingeteilt wird: zwei Quartette und zwei sich daran anschließende Terzette. Entspricht diese Sonettform der zu Beginn des Gedichtes

emphatisch beobachteten festen Ordnung, die die Tübinger Sehenswürdigkeiten einnehmen, so lassen sich die durchlaufenden Enjambements zwischen diesen vier Strophen unschwer als Äquivalent der harmonischen Korrespondenzen lesen: »Alles wird erwidert./ Zur Brücke spricht die Burg. Die Brücke spricht/ Hinab zum Fluß« Denn ebenso »sprechen« – durch die jede Strophe mit der nächsten verbindenden Enjambements – die einzelnen vier Strophen des Gedichtes zueinander. Hier ist also eine metrische wie auch strophische Form gefunden, die der urbanen Atmosphäre in ihrer Spezifik kunstvoll nachgebildet wurde! Eine solche Leistung kann in einem Gedicht dann entstehen, wenn es um eine Erfahrung der Ingression geht, bei welcher eine ungebrochen positive Erfahrung einer urbanen Atmosphäre entfaltet wird. Sie kann aber auch – das gilt es nun zu zeigen – dann entwickelt werden, wenn die Großstadt einen eher ambivalenten Eindruck macht, wenn es sich also eher um eine Erfahrung der Diskrepanz handelt, wie die beiden folgenden Gedichte Rose Ausländers und Rolf Dieter Brinkmanns zeigen.

Rose Ausländer: *Battery Park* (1965)

Fügsame Landschaft von Sonne und Luft modelliert
Uferlange Fläche aus Wasser und Land
Der die verankerte Arche im Inselherz spürt,
weiß um das Doppelgesicht dort am Rand

Schiffe und Schatten in Trance die Wasser schlafen
Auf dem hypnotischen Spiegel tanzt ein Delphin
mit atmosphärischen Fischen. Der träumende Hafen
schwebt zu überseeischen Schneebergen hin

Nicht weil die Statue heroisch die Fackel reckt –
taucht in die Taubenruh im ahorngefalteten Licht
Ins Selbstbild vertieft, vom flüssigen Feuer erschreckt,
versinkt der Narziß, vollzieht sich das andre Gesicht⁴⁶

Was dieses Gedicht unterscheidet von den eher »touristischen« Gedichten Kästners und Bechers, das ist der Sinn für die Ambivalenz der repräsentativen Oberfläche einer Großstadt, für deren »Doppelgesicht«. Zugleich aber zeugt das Gedicht von enormer Bereitschaft zur Immersion in eben diese touristische Oberfläche. Diese Unentschlossenheit dürfte sich aus den biographischen Umständen erklären: Rose Ausländer ist zum Zeitpunkt der Niederschrift von *Battery Park* »eine älter werdende, kränkelnde und langsam vereinsamende Emigrantin, noch dazu eine sich zum deutschen Kulturraum rechnende Jüdin«,⁴⁷ wie ihr Biograph

Helmut Braun betont. Sie sei in New York isoliert, »eine Fremde ohne Ziel«⁴⁸ gewesen, was sich nach Braun auch in ihren New Yorker Gedichten zeigt: »sei es, dass sie ihren Tagesablauf in einer Zwangsjacke aus Pflichten schildert, wie in *24 Stunden*, oder aber die Freiheiten und die kleinen Genüsse des Sonntags im Central Park und am Hudson festhält.«⁴⁹ Ausländers New-York-Gedichte seien also Zeichen eines Rückzugs auf Lebensfelder um den Central Park und den Hudson.⁵⁰ Auch der Battery Park, jener 10 Hektar große öffentliche Park an der Südspitze der Insel Manhattan in New York City, gehört in diese beiden von Ausländer bevorzugt besuchten Viertel. Man hat von dort einen Blick auf den Hafen von New York, aber auch die *Statue of Liberty* ist von dort gut zu sehen: Es ist also ein für die touristische Perspektive typisch repräsentativer Ort.

Wie gesagt: Ausländer beobachtet diesen Park mit erkennbar gemischten Gefühlen, wobei es die »verankerte Arche« im Inselherzen – also wohl der Schmelztiegel New York – ist, welcher als ambivalent erfahren wird. Diese Ambivalenz wird im Gedicht durch den Begriff »Doppelgesicht« aus der ersten Zeile der zweiten Strophe benannt, durch welchen die »Fügsame Landschaft« am Hafen als Widerspruch zur »Verankerten Arche« im Stadtherzen markiert wird. Und dennoch ist das Gedicht von einem immersiven Impuls getragen, wird doch in der zweiten Strophe die Wahrnehmung ins Sphärisch-Hypnotische gesteigert: Diese Schiffe und Schatten erscheinen wie in Trance, gleiches gilt für die »hypnotischen Spiegel« auf der Wasseroberfläche und den zu den Schneebergen hinüberschwebenden »träumenden Hafen«. Woran orientiert sich dann aber die Ambivalenz? Grammatikalisch ist die Beantwortung dieser Frage nicht ganz leicht, doch scheint jener Narziss aus der letzten Zeile aus Strophe 3 die *Statue of Liberty* zu sein. »Das andere Gesicht« der Stadt scheint demnach also eng verknüpft mit dem Selbstvollzug der Freiheitsstatue, die sich tief narzisstisch in sich selbst vertieft und so jene eingangs bemerkte Ambivalenz »vollzieht«. Während demnach der »träumende Hafen« – als wahrscheinlicher Nominativ der zweiten Zeile der dritten Strophe – in die »Taubenruhe im ahorngefalteten Licht« eintaucht, ist der Heroismus der repräsentativen Statue eben davon scharf unterschieden, wie das kontrastierende »Nicht weil« zu Beginn der dritten Strophe verdeutlicht. Dass sich diese Erfahrung der Ambivalenz nun wiederum auch in formaler Hinsicht umsetzen lässt, dies verdeutlicht das folgende Gedicht Rolf Dieter Brinkmanns:

Rolf Dieter Brinkmann: *Einen jener klassischen* (1975)

Einen jener klassischen

schwarzen Tangos in Köln, Ende des
Monats August, da der Sommer schon

ganz verstaubt ist, kurz nach Laden
Schluß aus der offenen Tür einer

dunklen Wirtschaft, die einem
Griechen gehört, hören, ist beinahe

ein Wunder: für einen Moment eine
Überraschung, für einen Moment

Aufatmen, für einen Moment
eine Pause in dieser Straße,

die niemand liebt und atemlos
macht, beim Hindurchgehen. Ich

schrub das schnell auf, bevor
der Moment in der verfluchten

dunstigen Abgestorbenheit Kölns
wieder erlosch.⁵¹

Wir haben es hier mit dem vielleicht bekanntesten Gedicht aus Rolf Dieter Brinkmanns Gedichtband *Westwärts 1&2* von 1975 zu tun. Und es wird schnell ersichtlich, dass der hier beschriebene Tango vor dem Hintergrund der noch im *Vorwort* des Bandes entfalteten monotonen Rhythmik des Alltäglichen heraussticht, also im Sinne einer Ingression, eines Hineingeratens erspürt wird. Brinkmanns Gedicht hält eine plötzliche, augenblickshafte Überraschung fest, die bezeichnenderweise als »Pause« beschrieben wird, also als ein »die dunstige Abgestorbenheit« der Stadt Köln kontrastierender Reiz. Dieser »snap-shot«⁵² ist nicht aus der »Innerlichkeit« des lyrischen Ichs gewonnen, wenngleich er eine Stimmung erfasst. Vielmehr stellt er eine Art Hineingeraten in eine plötzliche, für das lyrische Ich überraschende Atmosphäre des Exotischen dar, die sich in Form eines Tangos manifestiert. Was Brinkmann nun gegenüber Rose Ausländer anders macht, ist die rhythmische Unterstützung eben dieser ambivalenten Erfahrung. Denn eben jener herausstechende Moment, der fast an ein Wunder grenzt, ist im Gedicht durch die anaphorische Häufung »für einen Moment« fast suggestiv beschworen. Ist also das Gedicht in den ersten drei Strophen durch einen prosaischen Tonfall gekennzeichnet, der auf sämtliche Formen lyrischer Rede wie etwa Reim, Metrum, Metapher oder Symbol verzichtet, also ganz dem poetischen Programm der Alltagslyrik der 1970er Jahre folgt, so beginnt mit dem Doppelpunkt in Strophe vier ein durch die Anapher ausgelöster rhythmischer

Bruch, der punktgenau mit dem inhaltlichen Wandel des Atmosphärischen von Monotonie zu plötzlicher Exotik übereinstimmt. Er reicht bis zum Ende der fünften Strophe, sodass das Gedicht in den letzten drei Strophen wieder in den prosaischen Sound seines Anfangs zurückfällt. Dies aber entspricht präzise der zeitlichen Ausdehnung dieser äußerst flüchtigen Epiphanie.

Harald Hartung: *Rom Via Zucchelli* (1979)

Ferragosto und fast voller Mond: wie
braun die Nacht ist in ihren fleischlichen
Höhlungen! Die gelben Lampen Urin
Katzenschatten vibrierende Gitter
Wir spüren die trocknen Spinnweben im
Treppenhaus, Duft von Mörtel und Marmor

Nebenan die Signora gießt spät noch
ihre Topfpflanzen auf dem Balkon, das
tropft die halbe Nacht, ersehnter Regen
in Halbschlaf und Schweiß, Gespräche Musik
ein Telefon, die Seufzer einer Frau
und irgendwann ist es ganz still, warum

ich weiß nicht fällt mir jetzt mein Vater ein
Wie wach ich bin, die Augen suchen ihn
an dieser Decke, wo sich Schatten leicht
bewegen, obwohl es still ist. Er kam
nicht weit, seine Reisen waren der Krieg
Jetzt, denk ich, ist er angekommen, hier⁵³

Auch das Gedicht Harald Hartungs widmet sich der abseitigen Kehrseite einer durchaus repräsentativen Szenerie: Der Ort dieses Gedichtes, die Via Zucchelli, liegt im Stadtzentrum von Rom, in der Gegend von Piazza Barberini, Piazza di Spagna, Via Tritone und dem Quirinale. Ganz in der Nähe liegt der Trevi-Brunnen, den man aus Fellinis *La Dolce Vita* kennt, ähnlich nah liegen die Trinità dei Monti und die Piazza di Spagna als exklusivste Gegenden Roms. Wir haben es also durchaus mit einem touristisch geprägten Ausschnitt zu tun, und dennoch wird dieser in seiner Alltäglichkeit geschildert. Dies verdeutlicht auch die zeitliche Situierung des Gedichtes: Mit Ferragosto wird in Italien jener Feiertag bezeichnet, der auf den 15. August fällt. Dieser gilt in Italien als der heißeste Tag des Sommers und wird als »Wendepunkt des Sommers« entsprechend gefeiert. Dennoch aber setzt das Gedicht nach dieser Fixierung eines Feiertages

durchaus irritierend ein: Die Nacht ist braun und von fleischlichen Höhlungen geprägt, womit auf die Enge der Gassen und Häuserfronten Roms angespielt sein dürfte. Und auch die römische Signora wird beim alltäglichen Blumengießen festgehalten, nicht etwa wie bei Kästner im feiertäglichen Freizeitverhalten. Die mit dem Titel verknüpften Erwartungen eines touristischen Blickes werden also systematisch verweigert, und gerade Hartungs Orientierung am Alltag verhindert jenen feierlich-immersiven Rausch, den etwa Kästners *Jardin du Luxembourg* emphatisch artikuliert.

Insofern also ist dieses Gedicht zwar tief eingetaucht in die Atmosphäre dieser römischen Nacht, wie die phantastischen Ingredienzien der ersten Strophe verdeutlichen: gelbe Lampen, Katzenschatten und Urin eröffnen die ersten Zeilen. Wenn Hartung jedoch in der zweiten Strophe eine greifbar-plastische Alltagsatmosphäre folgen lässt, dann dürfte dies auch aus der Abgrenzung von der konventionalisierten Wahrnehmung herrühren. Das erst in der letzten Strophe sichtbare lyrische Ich wirkt wie ein Interrailer, der sich zwar erstmals in dieser Stadt bewegt, aber dennoch gleich in deren Hinterhöfen und Seitengassen Platz nimmt. Dies verdeutlicht auch die Erinnerungssequenz aus der dritten Strophe, die ganz eintaucht in die Erinnerung des vom Krieg geprägten Vaters. Wenn dieser jetzt und hier angekommen ist, dann dürfte damit wohl auch auf den versöhnlichen Effekt dieser Erinnerung an den 1947 aus dem Kriege heimgekehrten Vater angespielt sein: Angekommen ist er im Gedächtnis des Sohnes.

Schlussfolgerungen. – Mein Plädoyer für eine theoretische Neuorientierung der Erforschung von Großstadtlyrik operiert mit einem durchaus umstrittenen Begriff. Denn kaum eine Kategorie aus der Tradition der Lyrik ist in der poetologischen Theoriebildung so kritisiert worden wie der Begriff der Stimmung. Ein knapper Überblick über die vielleicht wichtigsten Essays der vergangenen vierzig Jahre macht dies schnell deutlich. Erste Einwände formulierte bekanntlich schon Walther Killy, der in *Elemente der Lyrik* von 1972 die romantische Stimmungslyrik zwar auf die Entdeckung vermischter Empfindungen im 18. Jahrhundert zurückführte, dieses Genre jedoch spätestens in der Lyrik von Storm und Löns als verbraucht ansah,⁵⁴ da »Stimmungspoesie [...] wie keine andere zur Trivialität« neige.⁵⁵ Noch weniger Kredit genossen lyrische Stimmungen in Jürgen Links 1981 entstandenem Essay *Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes*. Eine am Begriff der Stimmung orientierte Lyriktheorie gerate »zunehmend in völligen Widerspruch vor allem zu den an moderner Lyrik erfahrbaren Tatsachen«, betone »die moderne Lyrik doch gerade das Gemachte ihres Produkts, zerstört sie doch die ›Stimmung‹ und ›Einfühlung‹.«⁵⁶ Bezog sich Link mit dieser Kritik auf Emil Staigers *Grundbegriffe der Poetik*, so richtete Karl Otto Conrady sich ähnlich unmissverständlich gegen Bruno Markwardts These, Lyrik müsse man als »Gefühlsausdruck einer ichbezogenen Stimmung« verstehen:

»Ganze Bestände europäischer Dichtung, die wir inzwischen selbstverständlich der Dichtung zuordnen, können damit nicht erfasst und begriffen werden.«⁵⁷ Auch Dieter Lamping betonte in seiner maßgeblichen Studie *Moderne Lyrik* von 1989, die Lyrik der Moderne weiche von der »Erlebnis- und Stimmungslyrik« des 18. und 19. Jahrhunderts ab, indem sie »neuartige, zunächst betont nicht-realistische, verfremdende Darstellungsweisen« verwende.⁵⁸

Zweifellos haben diese Vorbehalte ihren berechtigten Anhaltspunkt im Unbehagen gegenüber der essentialistischen Lyriktheorie Emil Staigers. Wir haben jedoch schon zu Beginn darauf verwiesen, dass dieses kritische Verständnis von »Stimmungslyrik« oftmals weniger an Staigers *Grundbegriffen* denn vielmehr an der *Ästhetik* Georg Friedrich Wilhelm Hegels orientiert ist. Wir erkennen dies relativ schnell an der fast alle zitierten Vorbehalte kennzeichnenden engen Verschränkung von Stimmung und Innerlichkeit. Denn eben dies erhob nicht die Poetik Staigers, sondern Hegels *Ästhetik* kritisch zum Kennzeichen romantischer Lyrik: Innerlichkeit gehöre zum Empfinden von Stimmungen, welche nach Hegel die »eigentlich lyrische Einheit«⁵⁹ bilden: »Das lyrische Gedicht erhält dadurch eine vom Epos ganz unterschiedene Einheit, die Innerlichkeit nämlich der Stimmung oder Reflexion, die sich in sich selber ergeht, sich in der Außenwelt widerspiegelt, sich schildert, beschreibt oder sich sonst mit irgendeinem Gegenstande beschäftigt und in diesem subjektiven Interesse das Recht behält, beinahe wo es will anzufangen und abzubereiten.«⁶⁰

Nun wäre es falsch, in Staigers *Grundbegriffen* die Fortsetzung der Hegel'schen *Ästhetik* zu sehen. Hegels Begriff der Stimmung hat mit demjenigen Staigers nichts gemein, im Gegenteil. Mit seinem Begriff der Innerlichkeit meinte Hegel nämlich »die Auffassungsweise und Empfindung des Subjekts, die freudige oder klagende, mutige oder gedrückte Stimmung, die durch das Ganze hindurchklingt«: Dies sei die »Hauptsache«⁶¹ der Lyrik. Staiger hingegen bezog sich mit seinem Begriff der Stimmungslyrik gerade nicht auf die Kategorie der Innerlichkeit, sondern distanzierte diese ganz unmissverständlich: »Ursprünglich«, so heißt es in den *Grundbegriffen der Poetik*, »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.«⁶² Wir kennen den Grund dieser nachdrücklichen Korrektur: Diese hat wesentlich damit zu tun, dass Staiger seine Poetik an der Existenzphilosophie Martin Heideggers sowie an Hugo von Hofmannsthals *Das Gespräch über Gedichte* von 1903 orientierte. Die zentrale Passage, auf welche Staiger Bezug nahm, spricht der Protagonist Gabriel aus Hofmannsthals *Gespräch über Gedichte* aus: »Sind nicht die Gefühle, die Halbgefühle, alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft, mit einem Hauch? Eine gewisse Bewegung, mit der du von einem hohen Wagen abspringst; eine schwüle

sternlose Sommernacht; der Geruch feuchter Steine in einer Hausflur; das Gefühl eisigen Wassers, das aus einem Laufbrunnen über deine Hände sprüht: an ein paar tausend solcher Erdendinge ist dein ganzer innerer Besitz geknüpft, alle deine Aufschwünge, alle deine Sehnsucht, alle deine Trunkenheiten.«⁶³

Verfolgt man die Entwicklungsgeschichte der Lyriktheorie seit Hugo Friedrich und vor allem Dieter Lamping, dann wird freilich deutlich, dass sich nicht der Stimmungsbegriff Hugo von Hofmannsthals bzw. in der Folge Emil Staigers, sondern derjenige Georg Friedrich Wilhelm Hegels durchgesetzt hat. Und zwar in doppelter Hinsicht: Zum einen affirmativ, wenn etwa Gero von Wilpert noch in der siebten Auflage seines *Sachwörterbuchs der Literatur* betont, Lyrik sei »unmittelbare Gestaltung innerseelischer Vorgänge im Dichter«,⁶⁴ vor allem aber kritisch, wenn etwa – stellvertretend für zahlreiche Lyrikdefinitionen – Rudolf Brandmeyer in Dieter Lampings *Handbuch der literarischen Gattungen* von 2009 schreibt: »Ältere Versuche, die Lyrik ausgehend von ihrem romantischen Verständnis als eine Gattung der subjektiven Ich-Aussage zu definieren, gelten heute als untauglich, weil sie nicht in der Lage sind, der Fülle des Überlieferten gerecht zu werden.«⁶⁵ Damit reformulierte Brandmeyer die These Dieter Lampings, nach welcher ein »Begriff des Lyrischen, der an klassischen und romantischen Gedichten gewonnen wurde« – das Beispiel ist auch hier die Lyrik-Theorie Emil Staigers –, »für eine Beschreibung der modernen Lyrik kaum etwas hergibt.«⁶⁶

Ich habe dagegen am Beispiel von Stadtyrik des letzten Jahrhunderts zu zeigen versucht, dass sich diese durchaus am Leitbegriff der Stimmung erfassen lässt. Stimmungsliryk ist also keineswegs auf die romantische Landschafts- und Naturerfahrung beschränkt, sondern lässt sich als Kategorie auch auf Gedichte des 20. Jahrhunderts beziehen, zu deren Motivik etwa die urbane Erfahrung zählt. Was in einer bestimmten Stimmung erfahren wird, ist daher besser zu verstehen, wenn wir uns an der *Neuen Phänomenologie* bzw. der *Neuen Ästhetik* orientieren, die den Gedanken der Stimmungslandschaft durch den einer situativ erlebbaren Atmosphäre ersetzt haben. Hermann Schmitz selbst lieferte dazu die entscheidende Vorlage, wenn er in seinem grundlegenden Werk *Der unerschöpfliche Gegenstand* »Dichtung als schonende Explikation von Situationen« definierte. Zum Verständnis dieser Formel sind zweierlei Prämissen wichtig. Zum einen der Schmitz'sche Begriff der Situation: »Eine Situation ist, ganz abstrakt gesprochen, eine absolut oder relativ chaotisch-mannigfaltige Ganzheit, zu der mindestens Sachverhalte gehören. Absolut chaotisch-mannigfaltig ist sie, wenn innerhalb des Mannigfaltigen gar keine Verhältnisse der Identität und Verschiedenheit bestehen; wenn darin solche sich mit chaotischen Verhältnissen (Unentschiedenheit hinsichtlich Identität und Verschiedenheit) mischen, nenne ich das Mannigfaltige relativ chaotisch.«⁶⁷ Zum zweiten wichtig ist der Schmitz'sche Begriff der Dichtung: »Dichtung ist eine geschickte Sparsamkeit der

Rede. Der Dichter hebt aus der vielsagenden chaotisch-mannigfaltigen Ganzheit der Situation einige Sachverhalte, Programme und Probleme so vorsichtig und sparsam hervor, dass das Ganze der Situation ungebrochen durchschimmert.«⁶⁸

Freilich darf man die essentialistischen Obertöne dieser Definition nicht reduplizieren. Man muss jedoch den Stellenwert von Situationen gerade für moderne und postmoderne Gedichte im Blick haben: Denken wir allein an die Entdeckung des Alltags in der »nach-Celan'schen Lyrik« etwa bei Walter Helmut Fritz, Nikolas Born, Jürgen Becker, Harald Hartung, Ludwig Greve, Karin Kibus, Rolf-Dieter Brinkmann oder Peter Handke.⁶⁹ Zu denken ist aber auch an die situative Atmosphäre eines Raumes oder die spezifische Atmosphäre einer Stadt, wie wir sie zuvor entwickelten. Wir können festhalten: Wie Goethe im berühmten Gedicht *Ein Gleiches* die Ruhe über den Illmenauer Wäldern erspürte, so spürte Erich Kästner etwa im *Jardin du Luxembourg* in Paris: »Die Erde ist ein Stern«. Und wie etwa Rainer Maria Rilke die melancholische Atmosphäre eines Pavillons in seinem berühmten Gedicht *Der Pavillon* erspürte, so erspürte Rolf Dieter Brinkmann die »dunstige Abgestorbenheit« der Stadt Köln. Die Kategorie der Stimmungslyrik lässt sich also dann auf lyrische Texte des 20. und 21. Jahrhunderts beziehen, wenn wir sie vom alten Paradigma der Landschaft und der Naturerfahrung lösen und stattdessen – mit Hilfe der Neuen Phänomenologie – auf situative Stimmungen bzw. auf atmosphärisch geprägte Räume und Orte beziehen. Dann aber kann sie sogar dazu dienen, moderne und postmoderne Lyrik neu und anders zu lesen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1/2, Frankfurt/Main 1974, 613ff.
- 2 Silvio Vietta, *Großstadtswahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 48/1974, 354–373.
- 3 Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper, *Expressionismus*, München 1997 (1. Auflage 1975), 30ff., 171ff., 187ff.
- 4 Karl Riha, *Deutsche Großstadtlyrik. Eine Einführung*, München-Zürich 1983, 18.
- 5 Sabina Becker, *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*, St. Ingbert 1993, 160.
- 6 Heinz Brüggemann, »Aber schickt keinen Poeten nach London!«. *Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Texte und Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 1985, 19.
- 7 Lothar Müller, *Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel*, in: Klaus Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg 1988, 14–36.
- 8 Gernot Böhme, *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern 1998, 60.
- 9 Vgl. Heinz Brüggemann, *Diskurs des Urbanismus und literarische Figuration der Sinne*

- in der Moderne, in: *Der Sinn der Sinne*, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Konzeption: Uta Brandes, Göttingen 1998, 362–400.
- 10 Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei. Geschrieben in den Jahren 1815 bis 1824*, hg. von Kurt Gerstenberg, Dresden o. J. [1927], 38.
- 11 Alois Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, Wien 1986, 28.
- 12 Insgesamt lautet der Introitus aus Riegls Aufsatz wie folgt: »Auf einsamem Alpengipfel habe ich mich niedergelassen. Steil senkt sich da Erdreich unmittelbar zu meinen Füßen, so daß kein Ding vor mir in greifbarer Nähe bleibt und die Organe meines Tastsinns reizen könnte. Dem Auge allein bleibt die Berichterstattung überlassen und von Vielem und Mannigfaltigem hat es zu berichten. [...] Am Rande des Gehölzes weiden Kühe; keinen Augenblick halten sie still, wie ich weiß, aber jetzt sind es nur winzige weiße Punkte, die ihre Existenz verkünden. Hebe ich aber den Blick nach der Felsmauer gegenüber, so trifft er vor allem den Wasserfall, der über haushohe Wände herabstäubt und vor dessen zornigem Donner kein Laut bestehen kann; so sah ich und hörte ich ihn kürzlich in der Nähe, und scheue Ehrfurcht empfand ich damals vor der ungeheuren Kraft, jetzt aber wirkt er nur ein versöhnend helles Silberband durch das dunkle Geschroff. [...] Indem ich nun das Ganze überschauere – überall Zeugen rastlosen Lebens, unendlicher Kraft und unaufhörlicher Bewegung, tausendfältigen Werdens und Vergehens, und doch eine vereinigende Ruhe darüber ausgegossen, aus der auch nicht eine Regung dissonierend hervorbricht –, so erwacht in mir ein unaussprechliches Gefühl der Beseeligung, Beruhigung, Harmonie.« (ebd., 27).
- 13 Theodor Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, Bd. 1, Leipzig 1903, 222.
- 14 Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Bd. II, Hamburg und Leipzig 1906, 188ff.
- 15 Moritz Geiger, *Zum Problem der Stimmungseinfühlung*, in: *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, München 1976, 18–59, hier 20.
- 16 Otto F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, Frankfurt/Main 1956, 24f.
- 17 Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, Frankfurt/Main 1998, 33.
- 18 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1929, 186.
- 19 Ebd., 137.
- 20 Ähnlich argumentiert Jean-Paul Sartre: »In der Angst ängstigt sich die Freiheit vor sich selbst, insofern sie immer von nichts weder angestachelt noch behindert wird. [...] Die Angst ist ja die Erkenntnis einer Möglichkeit als meiner Möglichkeit, d.h., sie konstituiert sich, wenn das Bewußtsein sich durch das Nichts von seinem Wesen abgeschnitten oder eben durch seine Freiheit von der Zukunft getrennt sieht.« Vgl. Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, hg. und übersetzt von Traugott König, Reinbek bei Hamburg 1991, 102.
- 21 Theodor Lipps, *Ästhetik*, 196ff.
- 22 Ludwig Binswanger, *Das Raumproblem in der Psychopathologie*, in: ders., *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, Bd. II: *Zur Problematik der psychiatrischen Forschung und zum Problem der Psychiatrie*, Bern 1955, 195ff.
- 23 Hermann Schmitz, *Der Gefühlsraum* (= System der Philosophie, Band 3, Teil 2), Bonn 1969, 369.
- 24 Zum Begriff der Halbdinge vgl. Hermann Schmitz, *System der Philosophie*, Band 3: *Der Raum*, Teil 5: *Die Wahrnehmung*, Bonn 1989, §245.
- 25 Hermann Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*, Bonn 2007, 115ff.

- 26 Gernot Böhme, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001, 46f.
- 27 Ebd., 47.
- 28 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: ders., *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 15, Frankfurt/Main 1970, 421.
- 29 Ebd., 422.
- 30 Ebd., 421.
- 31 Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1966, 62.
- 32 Ebd., 63 f.
- 33 Ebd., 69.
- 34 Ebd., 61.
- 35 Ebd.
- 36 Max Kommerell, *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt/Main 1985, 21.
- 37 Ebd., 25.
- 38 Ebd., 66.
- 39 Ebd., 55.
- 40 Ebd., 53.
- 41 Ebd., 55.
- 42 Erich Kästner, *Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke*, Zürich 1936, 68.
- 43 Sven Hanschek, *Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners*, München-Wien 1999, 141.
- 44 Erich Kästner, *Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke*, 68.
- 45 Johannes R. Becher, *Lyrik, Prosa, Dokumente*, Wiesbaden 1965, 103.
- 46 Rose Ausländer, *Gesammelte Gedichte*, Köln 1977, 26.
- 47 Helmut Braun, *Ich bin fünftausend Jahre jung. Rose Ausländer: Zu ihrer Biographie*, Stuttgart 1999, 89.
- 48 Ebd., 90.
- 49 Ebd.
- 50 »Riverside Park, Columbus Avenue, Metropolitan Opera, Hudson, Battery Park, Freiheitsstatue, Bowling Green, alles was an Landschaft, Fluß, Straßen, Gebäuden benannt wird, gehört in ihre beiden Viertel oder ist von dort wie das Empire State Building gut zu sehen.«, vgl. ebd.
- 51 Rolf Dieter Brinkmann, *Westwärts I&2*, Reinbek bei Hamburg 2005, 35.
- 52 Der Begriff des »snap-shot« stammt aus der berühmten *Notiz* von Brinkmanns Band *Die Piloten*, vgl. dazu: *Alltagslyrik und Neue Subjektivität*, hg. von Hans Heino Ewers, Stuttgart 1982, 94.
- 53 Harald Hartung, *Aktennotiz meines Engels: Gedichte 1957-2004*, Göttingen 2005, 145.
- 54 Walter Killy, *Stimmung*, in: ders., *Elemente der Lyrik*, München 1972, 114-128.
- 55 Ebd., 120.
- 56 Jürgen Link, *Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes*, in: *Literaturwissenschaft. Grundkurs 1*, hg. von Helmut Brackert u.a., Reinbek bei Hamburg 1981, 192-219, hier 195.
- 57 Karl O. Conrady, *Kleines Plädoyer für Neutralität der Begriffe Lyrik und Gedicht*, in: *Brücken schlagen ... »Weit draußen auf eigenen Füßen«*, Festschrift für Fernand Hoffmann, hg. von Joseph Kohnen u.a., Frankfurt/Main 1994, 35-57.
- 58 Dieter Lamping, *Moderne Lyrik. Eine Einführung*, Göttingen 1989, 10.
- 59 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, 421.

- 60 Ebd.
61 Ebd., 422.
62 Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 61.
63 Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, Frankfurt/Main 1979, 497.
64 Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989, 347.
65 Rudolf Brandmeyer, *Lyrik*, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hg. von Dieter Lamping, Stuttgart 2009, 485-497, hier 485.
66 Dieter Lamping, *Das lyrische Gedicht. Definitionen zur Theorie und Geschichte der Gattung*, Göttingen 1993, 135.
67 Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, 65.
68 Ebd., 73.
69 Vgl. dazu grundlegend: Burkhard Meyer-Sickendiek, *Lyrisches Gespür. Vom geheimen Sensorium moderner Poesie*, München 2012.