

Max Kommerell

Leben – Werk – Aktualität

Herausgegeben von
Walter Busch und Gerhart Pickerodt



WALLSTEIN VERLAG

Für die großzügige finanzielle Unterstützung
danken Verlag und Herausgeber



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA
Dipartimento di Germanistica e Slavistica

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.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2003

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlag: Basta Werbeagentur, Steffi Riemann

Druck: Hubert & Co, Göttingen

ISBN 3-89244-636-9

EVA GEULEN
New York

Aktualität im Übergang *Kunst und Moderne bei Max Kommerell*

Alle Krisen sind Übergänge.
(J. W. Goethe)

I

»Die moderne Selbstbeschreibungsgeschichte des Kunstsystems von der Romantik über die Avantgarde bis zur Postmoderne läßt sich unter einem Gesichtspunkt zusammenfassen – als Variationen zu einem Thema. Es geht in all diesen Fällen um die Behandlung der Vergangenheit in einem autonom gewordenen Kunstsystem.«¹ Trifft Luhmanns Fazit zu, gebührt den zahlreichen Spielarten des Phänomens »Aktualisierung« ein besonderer Platz in der Literatur- und Kunstgeschichte. In der Moderne gibt es einen Kult des Anachronistischen, einen tiefen Glauben an die Macht und Wichtigkeit des Übergangenen, Vergessenen, Verdrängten oder anders unzeitig Gewordenen.² Auf ihm beruhen die Anstrengungen, die gemacht werden, Vergangenen auf die eine oder andere Weise zu aktueller Bedeutsamkeit zu verhelfen. Autoren wie Freud und Nietzsche, Benjamin und Heidegger stehen für das theoriebildende Potential dieses Gedankens. Aber auch akademische Literaturgeschichtsschreibung lebt vom rhythmischen Wechsel des Vergessens und der Wiederentdeckung. Im Fall Kommerells muß man sich fast wundern, wie lange es gedauert hat, bis es hieß, er sei »perhaps the last greatest personality between the wars who still remains to be discovered«.³ Kommerells habitueller Anachronismus, sein ostentatives Desinteresse an der literarischen Moderne stehen seiner Entdeckung nicht entgegen, sondern verstärken eher den aparten Reiz dieses Autors. Aus einem anderen Grund jedoch kann, was es an

- 1 Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1995. S. 489.
- 2 Natürlich spielt das Vergessen auch vorher eine Rolle, etwa in der platonischen Anamnesis, aber erst seit der Neuzeit wird das Vergessen wahrheitsfähig. Vgl. dazu Harald Weinrich: Lethé. Kunst und Kritik des Vergessens. München 1997; sowie neben vielen anderen Gary Smith u. Hinderk M. Enrich (Hrsg.): Vom Nutzen des Vergessens. Berlin 1996. Anselm Haverkamp u. Renate Lachmann (Hrsg.): Memoria. Vergessen und Erinnern. München 1993.
- 3 Giorgio Agamben: Kommerell, or on Gesture. In: Potentialities, übers. und hrsg. v. Daniel Heller-Roazen. Stanford 1999. S. 77-78, hier: 77.

Kommerell zu entdecken oder wiederzuentdecken geben mag, nicht Gegenstand unreflektierter Aktualisierung sein. Keine Lektüre sollte sich darüber hinwegsetzen, daß die Frage nach der Aktualität von Literatur zu den Konstanten von Kommerells Werk gehört. Ihre Beantwortung involviert regelmäßig den zentralen, bisher aber kaum beachteten Begriff des Übergangs, denn ohne Übergang sind nicht Latenz und Aktualität noch auch deren Wechsel und Dialektik denkbar. Die Rekonstruktion dieses Begriffs und seiner Bedeutung für Kommerells Auffassung von Literatur und Geschichte könnte Anlaß sein, das Spiel von Vergessen und Wiederentdecken nicht einfach weiterzuspielen, sondern Aktualisierungsstrategien selbst aufs Spiel zu setzen, mindestens aber den Sinn für ihre Funktionen und Techniken zu schärfen.

Obwohl es kaum einen Text Kommerells gibt, in dem die Frage nach der Aktualität nicht aufgeworfen würde, erweisen sich drei Essays als besonders ergiebig. Der Aufsatz mit dem Titel »Zur Aktualität in Hölderlins Dichtung« entwickelt in engstem Kontakt mit Hölderlin eine Poetik literarischer Aktualität. In »Schiller als Psychologe« betreibt Kommerell selbst Aktualisierung, indem er Schillers Spielbegriff in eine Psychologie des Traums übersetzt und dabei auch auf die Legitimität seines Verfahrens reflektiert. Neben poetologische Theorie der Aktualität und interpretatorische Aktualisierungspraxis tritt mit Kommerells Studien zu Goethes Alterswerk die Auseinandersetzung mit einem Gegenstand, der zwar im geläufigen Verständnis »moderne Züge« aufweist, aber aus Kommerells Sicht dennoch unzeitgemäß ist. Von diesem Ausnahmefall ist zunächst auszugehen.

Daß der späte Goethe der Literaturgeschichtsschreibung Rätsel aufgibt, haben auch andere Kritiker bemerkt. Es muß jedoch überraschen, daß Kommerell in diesem Punkt mit seinem Antipoden Adorno übereinstimmt. Gemeinsamkeiten und Unterschiede ihrer jeweiligen Goethe-Deutungen lassen erste Schlüsse auf Kommerells eigensinniges Verständnis von Aktualität zu.

II

»Nur durchs Vergessen hindurch, nicht unverwandelt überlebt irgend etwas«,⁴ erklärt Adorno 1959 gegen Ende seiner Interpretationsskizzen zur letzten Szene von Goethes *Faust*. Die betont polemische Folge jäh abbre-

4 Theodor W. Adorno: Zur Schlußszene des *Faust*. In: *Noten zur Literatur*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt a. M. 1997, Bd. II. S. 129-138, hier: 137.

chender und an einem anderen Detail neu einsetzender Deutungsversuche ist programmatischer Gegenentwurf zur eingangs kritisierten »auslegenden(n) Versenkung in überlieferte Texte [...]«. ⁵ Sie wird ersetzt durch die punktuelle Aufhellung vereinzelter Verse und Worte, hektische Schlaglichter gleichsam, die den gegenwärtigen Stand der Dinge mitbeleuchten wollen. Mindestens zwei Strategien der Aktualisierung schließt Adorno allerdings aus. Weder will er Goethes *Faust* den Maßstäben der Gegenwart unterwerfen noch ihn der Vergessenheit rettend entreißen. Am Anfang der Epoche, in welcher der Neologismus »Aktualisierung« zu einem Schlagwort wird, rät Adorno eigentlich dazu, Goethes *Faust* gründlich zu vergessen, denn nur unter dieser Voraussetzung fände er Eingang in den dialektischen Prozeß von Vergessen und Wiederentdecken, dem sich das Drama derzeit (noch) sperre. Das ist der pragmatische, mnemotechnische Hintersinn des emphatischen Schlußsatzes »Hoffnung ist nicht die festgehaltene Erinnerung, sondern die Wiederkunft des Vergessenen«. ⁶ Wenn Vergessen als Leistung eingefordert werden kann, ist Latenz keine unbewegliche Decke mehr, unter der die vergessenen Gegenstände ihrer Erweckung harren, sondern wird aktiv als wirkende Kraft der Verwandlung verstanden. ⁷ Latenz als wirksamer Prozeß weit über das sprichwörtlich »heilsame Vergessen« hinaus prägt für Adorno die formale Struktur des *Faust*: »Ist nicht die epische Gestalt der Dichtung, die sich Tragödie nennt, die des Lebens als eines Verjährens? Wird nicht *Faust* darum gerettet, weil er überhaupt nicht mehr der ist, der den Pakt unterschrieb; hat nicht das Stück in Stücken seine Weisheit daran, wie wenig mit sich selbst identisch der Mensch ist [...]? Die Kraft des Lebens, als eine zum Weiterleben, wird dem Vergessen gleichgesetzt.« ⁸ Dies deckt sich mit Kommerells Deutung; seine Formanalyse wies zuerst nach, daß *Faust* in jedem Akt übergangslos ein anderer ist, ohne daß sein Werdegang oder seine Entwicklung auch nur angedeutet würde: »Was man aber erwarten sollte zu sehen, wie *Faust* selbst durch jedes neue Pensum verändert wird, das bleibt aus.« ⁹ An anderer Stelle: »statt allmählichen Reifens Verwandlungen, Betäubungen, Schlaf, Tod.« ¹⁰ Für Kommerell und Adorno bekundet sich im Schematismus solcher Zäsuren die idiosynkratische, singuläre und folgenlose Modernität von Goethes *Faust*. Dieses Drama entdeckte neue

5 Adorno: *Faust*, S. 129.

6 Adorno: *Faust*, S. 138.

7 Der Ursprung dieser Vorstellung ist wohl auf Nietzsche zu datieren.

8 Adorno: *Faust*, S. 137.

9 Max Kommerell: *Faust* II. Teil. Zum Verständnis der Form. In: *Geist und Buchstabe der Dichtung*. Frankfurt a. M. 1991. S. 9-47, hier: X.

10 Kommerell: *Faust* II, S. 28.

literarische Möglichkeiten, die aber keine weitere Wirkung gezeitigt haben. Wenn eine Verwirklichung wirkungslos bleibt, ist sie aus dem Bereich der Latenz als der schieren Möglichkeit noch nicht vollends herausgetreten. Aber eine in dieser Weise verwirklichte Möglichkeit hat auch keinen Anspruch darauf, aktual zu heißen, denn dazu würden die in Goethes Fall fehlenden Folgen und Wirkungen gehören. Weil es auf der Schwelle zwischen literarischer Möglichkeit und literarischer Wirklichkeit verharrt, am Übergang von Latenz in Aktualität, verweigert sich Goethes Drama dem Kreislauf von Vergessen und Wiederdentdecken. Adorno nennt das die »ungesellige Moderne«¹¹ von Goethes Alterswerk, und bei Kommerell liest man über den späten Goethe ganz ähnlich: »der Horizont, den er um sich zog, bleibt vorläufig infolge der mangelnden geistigen Familie privat.«¹² Hier liegt also das genaue Gegenteil der Aktualität des Anachronistischen vor, nämlich eine anachronistische Aktualität, eine Aktualität, die nicht an der Zeit ist, weil sie nicht in der Zeit ist. »Er (d. i. *Faust*) ist Vermächtnis und bleibt dabei Hauseigentum. [...] nicht, als ob es führe, in eine Zukunft deute.«¹³

Mit diesem Befund ist aber auch schon die Grenze der Gemeinsamkeiten zwischen Adorno und Kommerell erreicht. Während Kommerell konsequent auf jeden Gegenwartsbezug verzichtet, schlägt Adorno doch noch den Bogen zur Gegenwart. Von der trennt den *Faust* nichts anderes als eben die Möglichkeit, sich im Vergangenen gegenwärtig wiederzufinden. Wenn in »der Anrufung der Mater gloriosa als der Ohnegleichen das Gedächtnis an Gretchens Verse im Zwinger wie über Äonen heraufdämert«, so bedeute dies einen einmaligen »Verstoß gegen die Logik« des Weiterlebens in Intervallen des Vergessens.¹⁴ Wie das Echo von Gretchens Versen den Leser berühre, so müsse sich, phantasiert Adorno, Goethe gefühlt haben, »als er kurz vor seinem Tod auf der Bretterwand des Gickelhahns das Nachtlied wieder las, das er vor einem Menschenalter darauf geschrieben hatte.«¹⁵ Aber was Goethe in Wahrheit und Dichtung noch vergönnt gewesen sei, ist endgültig unmöglich geworden: »Auch jene Hütte ist verbrannt.«¹⁶ Was das »auch« verschweigt, beschreibt den ge-

11 Adorno: *Faust*, S. 132.

12 Kommerell: *Faust II*, S. 11.

13 Kommerell: *Faust II*, S. 10. In der Formulierung verbirgt sich gewiß auch ein kritischer Selbstkommentar, denn in *Der Dichter als Führer* galt die Klassik sehr wohl als die figura der Möglichkeiten, die durch Stefan George aktuell eingelöst und verwirklicht worden seien.

14 Adorno: *Faust*, S. 138.

15 Adorno: *Faust*, S. 138.

16 Adorno: *Faust*, S. 138.

schichtlichen Stand aller Aktualisierungsbemühungen: ihre Zeit ist abgelaufen. Daß Goethes *Faust* seiner Aktualisierung sozusagen von Haus aus widersteht, wird von Adorno folglich in das Emblem der historischen Überholtheit von Aktualisierungsversuchen nach Auschwitz umgedeutet und so mit aktueller Bedeutsamkeit versehen. Die zeitgenössisch-aktuelle, wenngleich negative Bedeutung des *Faust* ist dieses »nicht mehr«.

Auf solche Spekulationen läßt sich Kommerell nicht ein; kein Schimmer von Gegenwart dringt in seinen Essay. Er hält Goethes anachronistischer Aktualität die Treue und gibt sich keine Mühe, jenes beglückende Echo aufzuspüren, aus dem Adorno ex negativo den Funken aktueller Signifikanz schlägt. Das macht seine Deutung härter, unversöhnlicher, wenn man will: moderner. Dahinter stecken jeweils andere Vorentscheidungen über den Zusammenhang, der zwischen literarischen Gebilden und historischen Verläufen besteht – oder auch nicht besteht. Mit dem Gretchen-Echo hat Adorno ein formales Moment gefunden, anhand dessen sich sowohl die Historizität des *Faust* als auch seine gegenwärtige Bedeutung markieren läßt. Sein interpretatorisches Manöver basiert aber auf einer Voraussetzung, deren Gültigkeit die ungesellige Moderne des *Faust* eigentlich in Frage stellt: literarische Form sei auf außerliterarische, historische Zustände beziehbar. (Und auch das negative »nicht mehr möglich« ist ein solcher Bezug.) Genau dieser historische Indikationswert literarischer Formen steht aber mit dem *Faust* auf dem Spiel.

Den Glauben, daß formale, literarische Strukturen mit außerliterarischen, historischen prinzipiell verknüpfbar sind, teilt Kommerell nicht. Aber der überzeitlichen Dauer großer Dichtung huldigt er ebenfalls nicht. Sein Verständnis von »Aktualität« bahnt sich einen Weg quer durch die Alternative von dauernder Gültigkeit großer Dichtung und Literatur als historischem Reflex.

III

Kommerells genaue und sensible Rekonstruktion von Hölderlins geschichtsphilosophischer Ästhetik in dem Essay »Das Problem der Aktualität in Hölderlins Dichtung« ist ihrem Gegenstand so treu, daß jeder Hinweis auf dessen Historizität fehlt. Die Frage nach der Aktualität in Hölderlins Dichtung spielt hier so unmerklich wie konsequent hinüber in diejenige von Hölderlins Dichtung. Was vordergründig Umschreibung ist, wird literaturtheoretisches Bekenntnis: »Dies ist ein Versuch, das Verhalten des Dichters zur Zeit allgemein, gewissermaßen noch vor und außer der Dichtung zu beschreiben – ein Versuch, der sichtlich durch Hölderlin bestimmt, ohne ihn nicht gemacht werden konnte, aber

doch den allgemeinen Grund des an ihm Beobachteten erforschen will.«¹⁷ Hölderlins erst in der zweiten Hälfte des Essays zitiertes Werk wird zum Medium von Kommerells eigener poetischer Konstruktion – was man eine Aktualisierung nennen könnte, wenn das geläufige Verständnis von Aktualisierung damit nicht auf den Kopf gestellt würde. Statt nämlich dem vergangenem Hölderlin im Licht der Gegenwart neue Seiten abzugewinnen, versucht Kommerell, Wahrheit und Gültigkeit von Hölderlins Dichtungstheorie nachzuweisen: Aktualisierung als Enthistorisierung. Daß Kommerell sich von Vergangenen so akut beunruhigen läßt, als wäre es gar nicht vergangen, bezeugt die mimetische Dimension seines Textes. So meint man bei der Lektüre des rhythmisch wiederkehrenden »wenn« den Duktus von Hölderlins »Ist der Dichter einmal des Geistes mächtig« förmlich zu spüren. Und entsprechend dialektisch, Hölderlinisch, verfährt die Deutung. Hölderlins Gegensätze werden teils übernommen, teils behutsam modifiziert: Sein und Werden, Dichter und Tagesschriftsteller, Stille und Bewegung, Ursprüngliches und Abgeleitetes, Wandel und Dauer, Volk und Dichter. Aber stets löst sich der Gegensatz dialektisch auf, um in einen weiteren überzugehen, der dann seine eigene Übergängigkeit entfaltet.

Da von Hölderlins Geschichtsphilosophie ausgehend das Verhältnis des Dichters zur Zeit bestimmt werden soll, rückt Kommerell insbesondere einen Gegensatz ins Zentrum, dessen Gültigkeit sowohl theoretisch wie auch verfahrenstechnisch außer Kraft zu setzen er antritt: zwischen dem »vornehmen Abstand« der Dichtung »zu allem Zeitereignis« einerseits und der Vorstellung, der Dichter habe sich in seiner Dichtung direkt mit »den Aufgaben, die [...] ein Zeitalter sich selber stellt« auseinanderzusetzen.¹⁸ Am Ende ergibt sich: »Die populären Verhandlungen darüber, ob der Dichter mit der Zeit oder die Zeit mit dem Dichter zu gehen habe, erledigen sich durch das Gesagte. Ein Stück weit *ist* der Dichter die Zeit; im übrigen gehen sie sich wenig an.«¹⁹ Zwischen jenem Anfang und dieser Schlußfolgerung entfaltet Kommerell die andere Zeit des Dichters. Sie hat mit Dialektik nichts mehr zu tun und auch kaum etwas mit Zeit als chronologischer Sequenz.

Kommerells Schlüsselbegriffe sind Latenz und Aktualität, zunächst verstanden im Sinne von verborgen und offenbar, aber zusehends deutlicher

17 Kommerell: Das Problem der Aktualität in Hölderlins Dichtung. In: Dichteri-sche Welterfahrung, hrsg. v. Hans-Georg Gadamer. Frankfurt a. M. 1952. S. 174-194, hier: 179.

18 Kommerell: Problem der Aktualität, S. 175.

19 Kommerell: Problem der Aktualität, S. 183.

in ihrer kategorialen Bedeutung als Möglichkeit und Wirklichkeit erfaßt.²⁰ »Der Dichter macht Verborgenes offenbar«, aber es gilt zugleich: »die Zeit des Dichters« ist »latent«²¹ (177). Statt Latentes in den Stand einer offenbaren Manifestation zu heben, macht der Dichter Latenz selber sichtbar. Das Verborgene offenbart sich als verborgen. Indem der Dichter »das Geschehen, sofern es verborgen ist oder doch seine Deutung verbirgt, faßlich in einem Zeichen« macht,²² phänomenalisiert er, was sonst nicht sichtbar würde. Da es sich aber um Zeichen handelt, gefundene oder erfundene, doch stets solche, »die den anderen nicht wahrnehmbar oder von ihnen übergangen« werden,²³ wird das dichterisch bezeichnete Geschehen nur in seiner Latenz und zeichenhaft sichtbar. Darin besteht die ergänzende Funktion der Dichtung. Für Hölderlin ergänzt sie den Menschen nicht bloß um seine Möglichkeiten, sondern »ergänzt das Geschehen [...] zum Geschehen schlechthin«.²⁴ Ergänzung ist also nicht additiv oder kompensatorisch zu verstehen, sondern totalisierend. »Ganzes« Geschehen und »ganz« Geschehen wird das Geschehen erst und allein in der Dichtung. Zwischen dem Geschehen und dem Dichter liegt als ihrer beider Matrix das Volk: »Das Geschehen ereilt den Dichter da, wo sein Volk sich ändert.«²⁵ Die auslegende Funktion des Dichters »im Hinblick auf das Schicksal der menschlichen Gemeinschaften«²⁶ ist abermals eine Phänomenalisierung des schlechthin Latenten: »die in ihr [d. i. Gemeinschaft, E. G.] waltenden Kräfte und das Bild, das ihre Möglichkeiten bezeichnet«.²⁷

Die Zeit der Dichtung ist auf diese kritische Übergangszeit zwischen Latenz und Aktualität beschränkt, denn »das Verdeutlichte ist das Ende, wie denn auch der Dichter vor dem Vollendeten verstummt – hier ist das Innerste ganz in die Selbstdarstellung eingegangen und bedarf nicht mehr

20 Die Nähe dieser Problematik zu Heideggers *aletheia* liegt auf der Hand. Es dürfte schwer sein, die Fäden zu entwirren, die Kommerells und Heideggers Hölderlin-Deutungen verknüpft. Erst recht enigmatisch werden Gemeinsamkeiten im Licht des berühmten Briefwechsels mit Heidegger im Erscheinungsjahr des Aufsatzes. Obwohl er von Heideggers Hölderlin-Deutungen 1942 an Heidegger selbst schrieb, daß sie ein »Unglück« sein könnten (Kommerell: Briefe und Aufzeichnungen, S. 403), müssen sie ihn doch so berührt haben, daß er mit Ausnahme der bis 1969 ungedruckten Hölderlin-Gedenkrede weitere Auseinandersetzungen mit Hölderlin gemieden hat. Vgl. Max Kommerell, *Marbacher Magazin*. Bearb. v. Joachim W. Storck, 34 (1985), S. 86 f.

21 Kommerell: *Problem der Aktualität*, S. 177.

22 Kommerell: *Problem der Aktualität*, S. 180.

23 Kommerell: *Problem der Aktualität*, S. 181.

24 Kommerell: *Problem der Aktualität*, S. 180.

25 Kommerell: *Problem der Aktualität*, S. 179.

26 Kommerell: *Problem der Aktualität*, S. 180.

27 Kommerell: *Problem der Aktualität*, S. 180.

des Dichters zu seiner Sichtbarkeit«. ²⁸ Dichtung ist mit Hölderlin für Kommerell, was Erfüllung und Vollendung widerstehend als Übergang überdauert. Nur unter dieser Bedingung ist ein Werk, wie es in einem der Faust-Essays heißt, »unerschöpflich«. ²⁹ An dem Punkt, wo das Mögliche erschöpfend wirklich geworden ist, hört die Dichtung auf, Dichtung zu sein.

Vor dem Hintergrund dieser Poetik kann man vermuten, warum der späte Goethe so wichtig für Kommerell wurde. Goethes Folgenlosigkeit – »Jugend ohne Goethe« in einem ganz anderen Sinn – ist die wirkungsgeschichtliche Probe auf sein literaturtheoretisches Credo. Daß dagegen Hölderlins Werk, obwohl es Kommerell hier die poetologischen Vorgaben liefert, die Grenzen des dichterischen Übergangsbereichs übertreten werden, läßt sich nicht zuletzt seiner Wirkungsgeschichte entnehmen. ³⁰ Sie beginnt emphatisch als Aktualisierung. Die (Wieder-)Entdeckung von Hölderlins lange verschollenem Werk durch den George-Kreis ist das Gegenstück zu Goethes anachronistisch bleibender Aktualität. Hinzu kommt, daß der frühe Kommerell einmal selbst (im *Dichter als Führer*) davon überzeugt gewesen ist, daß ein Stefan George die Verwirklichung und aktualisierende Einlösung Hölderlinscher Möglichkeiten sei. Schließlich war zum Entstehungszeitpunkt dieses Essays der bizarre Fall eingetreten, daß ein Philosoph glaubte, Hölderlins Dichtung sei die Aktualisierung, die dichterische Erfüllung und Vollendung seiner eigenen Philosophie. ³¹ All diesen Formen der Aktualisierung von Literatur hält Kommerell sein Verständnis des Dichterischen am Übergang von Latenz in Aktualität entgegen.

Wo Literatur auf die Zwischenzeit des Übergangs aus einem »nicht mehr« (der latenten Latenz) in ein »noch nicht« (der vollendeten Aktua-

mit

28 Kommerell: Problem der Aktualität, S. 181.

29 Kommerell: Faust II, S. 12.

30 Vgl. auch die kritische Briefäußerung Kommerells: »Ich bin der letzte, der leugnete, daß die bezüglichen Gedichte Hölderlins sprachliche Schätze sind, aber sind sie nicht, wenn man davon absieht, arge und nur bei uns mögliche Greuel? Goethe hätte sich lieber in den Ärmel geschneuzt als so etwas gemacht.« Kommerell: Briefe und Aufzeichnungen, hrsg. v. Inge Jens, Freiburg i. Br. 1967. S. 452.

31 Das ist der Kern von Kommerells Brief an Heidegger: »Wie kommt es, daß der Philosoph [...] zu einer Gründung, einem durchgängig gedeuteten Sein gelangt, die nicht sein eigenes sind, und die ihm plötzlich fast noch eigener scheinen als alles was er gedacht hat [...] daß dieser Philosoph [...] in diesem Dichter sich selbst enthalten scheint, und, durch eine Art erhabenen Selbstmordes, in dem Augenblick, wo sein letztes Wissen zeichenlos wird, in der dichterischen Kunde die lückenlosen Zeichen findet, Zeichen, die er übernehmen darf, und die ihn, wo er dies nicht kann, ermächtigen zu neuen, eigenen Zeichen.« Zitiert nach: Kommerell: Marbacher Magazin, S. 90.

lität) verpflichtet wird, spielt chronologische Abfolge keine Rolle mehr. Es fällt, schreibt Kommerell »auch der Unterschied gegenwärtig-vergangen hin«³² und veranschaulicht dies anhand eines Vergleichs von poetischer Übergangszeit und historischem Zeitverlauf. Das gewöhnliche Bewußtsein unterscheide die gesicherte Entwicklung der katholischen Kirche von ihrer Krise zur Zeit der Glaubenskämpfe des 15. und 16. Jahrhunderts. »Es ist aber ein Betrachten möglich, dem sich die gesicherte Dauer zur Krise verhält wie das Verborgensein zum Hervortreten.«³³ In der Krise tritt nicht nur die vorher latente Bedrohung zutage, sondern in ihr erscheinen auch neue Möglichkeiten, hier die »Kräfte« genannt: »die das Gewirke einer Gemeinschaft webenden Kräfte gestehen sich in der Krise ein, die Krise ist die Sichtbarkeit der Kräfte.«³⁴ Deshalb ist, was dem historischen Bewußtsein Untergang und Verfall scheint, dem »von innen« begreifenden Dichter ein Anfang: »Das nur von innen Begreifbare ist der Anfang, das Verdeutlichte ist das Ende.«³⁵ Dichten ist ein Sichtbarmachen oder Sichtbarwerden der Verborgenheit, bevor das Verborgene zur akuten und d. h. abgeschlossenen Bedeutung geronnen ist. Der entscheidende Satz lautet: »Der Dichter ist der Dichter des Übergangs, zumeist dessen, was an einem Übergang ein Anfang ist.« Spätestens hier enthüllt sich eine gewisse Äquivokation im Begriff des Übergangs. Einerseits phänomenalisiert der Dichter das Anfängliche und Möglichkeiten Verheißende von Krisen (etwa derjenigen der katholischen Kirche im 15. Jahrhundert), andererseits ist aber Dichten selbst ein Krisengeschäft, stets bedroht; entweder in der Latenz zu verharren oder den Übergang übertretend, Aktualität zu werden. »So steht der Dichter mitten inne in den Umbildungen, über die ihm fundamentale Aussagen zustehen.«³⁶ Der Dichter steht mitten inne heißt zunächst, daß er in der Mitte der Umbildungen steht, am Übergang zwischen dem, was noch nicht und was nicht mehr ist. Aber die doppeldeutige Formulierung »mitten inne« heißt zugleich auch: Der Dichter hält inne, hält an, zögert, stockt und unterbricht den Prozeß des Übergangs. In nichts anderem als diesem Einstand von Übergehen und Innehalten, von Wandel und Dauer im Übergang besteht für Kommerell die Aktualität von Dichtung. Ihre Aktualität ist der Übergang, und aktuell ist sie im Paradox des währenden Übergangs. Nur Dichtung, die im

32 Kommerell: Problem der Aktualität, S. 181.

33 Kommerell: Problem der Aktualität, S. 181.

34 Kommerell: Problem der Aktualität, S. 181.

35 Da man sehr weit ausholen müßte und der Vergleich von Heideggers und Kommerells Hölderlinlektüren nicht das Anliegen ist, sei auf Heideggers Vorstellung vom »anderen Anfang« nur verwiesen.

36 Kommerell: Problem der Aktualität, S. 181.

Übergang steht und selbst Übergang vollzieht,³⁷ überdauert und sorgt damit dafür, daß möglich bleibt, was Hölderlin (gegen Goethes Dauer im Wechsel) »Werden im Vergehen« nennt. Das ist, in groben Zügen, Kommerells durch und durch an Hölderlin geschultes Verständnis von Literatur. In näheren Bezug zur Zeit der Moderne gesetzt, modifiziert und konkretisiert wird es in Kommerells Schilleraufsatz.

Obwohl im gleichen Zeitraum entstanden, scheint »Schiller als Psychologe« ein Text von ganz anderer Machart und anderem Verfahren. Hier scheitert einfühlsame Mimikry. Schillers Aktualität muß mit Hilfe von Übersetzungen erst mühsam hergestellt werden. Kommerells Bedürfnis, sein immanentes Verfahren plötzlich mit Psychologie anzureichern, scheint von geschärftem Geschichtsbewußtsein zu zeugen und Resultat einer mindestens indirekten Auseinandersetzung mit der Moderne zu sein. Tatsächlich gilt dieser Text üblicherweise als Kommerells »modernster« und ist dies auch, freilich nicht in einem affirmativen, sondern zunächst in einem eminent kritischen Sinn. Recht besehen geht es Schiller hier nicht viel besser als Jean Paul. Wie letzterer für Kommerell die Auflösung der Kunst in der Moderne symbolisierte, führt auch hier eine direkte Linie von Schiller zu einer verzerrten Dichtung als »Rausch der

37 Im Begriff des Übergangs ist sein selbst teils übergängiges, teils angrenzendes Verhältnis zu anderen Begriffen beschlossen. Im Hölderlin-Aufsatz wird Übergängigkeit im Kontrast und Kontakt zu Gegensätzen wie Sein und Werden oder Möglichkeit und Wirklichkeit entwickelt. In anderen Zusammenhängen taucht Übergang kontrastiv zu »Entwicklung« oder »Charakter« auf. Zu den Grenzbegriffen, die sich um den Übergang gruppieren, gehört neben »Ergänzung« gewiß auch »Verwandlung«, deren Bedeutung für Kommerell von Gadamer, Mattenklott, Henkel und Heißenbüttel herausgestellt worden ist. Wenn Verwandlung »die wunderbarste Möglichkeit der Veränderung« bezeichnet, dann ist Übergang ihr Vollzug. Im Aspekt des Übergangs als Vollzug gehört auch der Begriff der Gebärde und des Gestus in den näheren Umkreis dessen, was Kommerell an Literatur als Übergang erfaßt, denn auch die Geste ist ein Übergang, ein Werden und Gebären. Zum Problem der Geste bei Kommerell vgl. Paul Fleming: *The Crisis of Art: Max Kommerell and Jean Paul's Gestures*. In: *MLN* 115 (2000). S. 519-543; Giorgio Agamben: *Kommerell, o del gesto*. In: *Il poeta e l'indicibile*. Genova 1991, S. XI ff.; Walter Busch: *Zum Konzept der Sprachgebärde im Werk Max Kommerells*. In: *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne*, hrsg. v. Isolde Schiffermüller. Innsbruck, Wien, München 2001. S. 103-134. Aufschlußreich und reizvoll wäre der Vergleich zwischen Kommerells Gesten, insbesondere der Möglichkeit einer falschen Geste, wie sie in *Schiller als Psychologe* erläutert wird, und der Interpretation der Geste, die Jean-Luc Nancy im Zusammenhang mit Hegels These vom Ende der Kunst anhand eines Passus aus Hegels *Phänomenologie* vorgelegt hat. Vgl. Nancy: *Die Musen*, übers. v. Gisela Febel u. Jutta Legueil 1999. S. 67-85.

Wahrheit«.³⁸ Die Ersetzung von Schillers ästhetischen durch psychologische Termini hat nämlich keineswegs den Zweck, obsoleete Begriffe mit einem moderneren, zeitgemäßerem Sinn zu erfüllen. Umgekehrt hat es Kommerell darauf abgesehen, die Gefährdung einer sich mißverstehenden modernen Literatur zu betonen: »Die wesentliche Gefahr der Dichtung ist jetzt Psychologie zu werden.«³⁹ Schiller wird nicht modernisiert, sondern die Moderne seit Schiller steht auf dem Prüfstand. Der Vergleich des Spiels mit dem Traum lehre auch, »daß die Wirklichkeit der Kunst inzwischen immer geheimnisvoller, drohender, zuchtloser geworden ist.«⁴⁰ Solche Kunst – und Schillers eigene »voll Übergang und Gefahr des Übergangs«⁴¹ gehört dazu – ist nicht nur in ihrem Kunstcharakter bedroht, sondern sie ist ihrerseits bedrohlich. Der Kontext legt nahe, daß es sich bei dieser Bedrohung um den im Idealismus, bei Schelling, geborenen, bei Schiller und Hölderlin weiterentwickelten und »in dem jungen Nietzsche zu Ende« gedachten Traum einer absoluten Kunst handelt, die ihre Differenz zur Wirklichkeit aufhebt. Dieser »dionysische Taumel der romantischen Kunstphilosophie«⁴² macht aus der Kunst in Kommerells Augen einen »Rausch der Wahrheit«. Der Traum ist eine Vorstufe des Rausches, denn auch der Berauschte träumt, aber im Unterschied zum Träumer weiß er nichts mehr vom Unterschied zwischen Wachen und Träumen. In solcher Kunst wird aus dem »Spiel« ein »umgekehrter Fasching«. Kunst als verkehrte Welt und karnevaleske Gegenwelt des Möglichen wird selbst verkehrt, wenn die Kunst sich an die Stelle der Wirklichkeit setzt. Als ehemaliger George-Schüler ist Kommerell für die verabsolutierenden Tendenzen moderner Kunst besonders empfindlich. Gilt sein sonst schweigender Protest gegen die Moderne dieser Gefahr einer Selbstüberhebung der Kunst, hat man ihn auch heute noch ernst zu nehmen. Die fatalen Konsequenzen einer sich selbst verabsolutierenden Kunst, die sich verwirklichen möchte als Wirklichkeit oder Staat, sind sattem bekannt.⁴³

Solche Gefahr droht der Kunst nach Kommerell aber prinzipiell im Horizont der Modernität, denn Rausch der Wahrheit und umgekehrter

38 Max Kommerell: Schiller als Psychologe. In: Geist und Buchstabe der Dichtung, S. 175-242, hier: 208.

39 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 175.

40 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 205.

41 Kommerell: Schiller als Gestalter des handelnden Menschen. In: Geist und Buchstabe der Dichtung, S. 132-172, hier: 133.

42 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 201.

43 Ausführlicheres zu dieser Bedeutung eines »Endes der Kunst« in meiner Einleitung zu: Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel. Frankfurt a. M. 2002.

Fasching wird die Kunst, wenn sich die moderne Zerrissenheit radikalisiert: »Wenn der Mensch nicht mehr weiß, was er ist, und, um bürgerlich brauchbar zu bleiben, sich gegen die Wahrheit seines Inneren wendet; wenn er durch die Schmalheit des Erlebnisses nicht nur verarmt, sondern durch dessen mörderische Gleichartigkeit entstellt wird.«⁴⁴ Daß Kunst von dieser unheilvollen Modernität sozusagen automatisch mitvergiftet würde, ist einer der enigmatischsten Momente dieses Textes, der doch an anderen Stellen emphatisch für die Kunst als heilendes Mittel gegen die Übel der Modernität plädiert. Wäre nur moderne »zuchtlose« Kunst giftig, eine andere, weniger moderne Kunst dagegen nicht? Aber liegt es nicht in der Logik des »Pharmakons«,⁴⁵ stets Gift und Heilmittel zugleich zu sein? Und müßte man hier nicht auf eine geheime Komplizenschaft von Kunst und Moderne schließen?

Kommerell scheint deren Verhältnis aber anders darstellen zu wollen. »Modernität ist die Entzweigung mit sich selbst. Der ästhetische Zustand ist die Aussöhnung des Menschen mit sich selbst.«⁴⁶ Ebenso unmißverständlich heißt es in »Schiller als Gestalter des menschlichen Handelns«: »Die großen Fortschritte des Kulturbewußtseins sind damit erkaufte, daß das Verhältnis des Geistigen und des Natürlichen im Menschen falsch geworden ist. Nur die Kunst bringt dies ins Reine.«⁴⁷ Die Kunst macht ein »Dasein zweiten Grades« möglich, indem sie das reale Ich um seine Möglichkeiten bereichert und den »neueren Menschen« so in den »Besitz des Ganzen« setzt, das ihm »durch das feindliche Auseinandertreten des Vielen in der Seele« versagt ist.⁴⁸ Die Kunst auf ein moderne Defizite kompensierendes Therapeutikum des modernen Menschen zu reduzieren kann kaum im Interesse eines Autors liegen, der im selben Aufsatz schreibt, Dichtung »sei die allerletzte Bedingung für das Atmen der Seele.«⁴⁹ Tatsächlich ist es im Schiller-Aufsatz allein die Kunst, die überhaupt Veränderungen bewirken kann. Dieser Exklusivitätsanspruch der Kunst als Agentin von Veränderung ist die radikale Einsicht Schillers. Kommerell teilt sie. Aber die unvermeidliche Kehrseite solcher Emphase ist die Selbstüberhebung der Kunst. Das bedeutet, daß Kommerells eigener Dichtungsbegriff prinzipiell genau der Problematik ausgesetzt ist, die ihm in Jean Paul, in der Moderne seit der Romantik entgegentritt.

44 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 207.

45 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 196.

46 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 194.

47 Kommerell: Schiller als Gestalter, S. 172.

48 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 194.

49 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 207.

Kommerells Antwort auf die Frage, wie Kunst verändern kann, lautet nun eben nicht, wie es der Gegensatz Krankheit und Heilung erwarten läßt, daß die Kunst mögliche Totalitäten schafft, wo solche realiter fehlen, oder daß sie versöhnt, was im modernen Menschen auseinanderfällt. Bei Schiller wie bei Hölderlin besteht das Wesen der Kunst im Übergang von Latenz in Aktualität. Schillers Spiel ist »Metapher für [...] die unendliche Bestimmbarkeit bei freier Selbsttätigkeit, und ferner für die Unendlichkeit des Wollens und Tuns, in die dieses Spiel in leichtestem Übergang entläßt«. ⁵⁰ Dichter in Kommerells emphatischem Sinn ist Schiller, weil seine Phantasie in »Gebärden, Bewegungen und Übergängen« denkt, ⁵¹ weil bei ihm alles »beweglich bis zur Verwandlung in sein Gegenteil« ist. Sogar »den Übergang zwischen Verbrechern und Idealisten« läßt er zu. ⁵²

Daß Übergängigkeit nicht auf Harmonisierung oder Versöhnung von Möglichkeiten und Wirklichkeiten abzielt, sondern wesentlich krisenhaft gedacht wird, bezeugt die Assoziation von Übergang und Gefahr. Schillers Dramen »stehn im Zwielficht seiner Seele, voll Übergangs und Gefahr des Übergangs«. ⁵³ Gefahr ist dem Übergang wesentlich. Als Übergang verstanden, ist Dichtung stets einer doppelten Gefahr ausgesetzt, einerseits den Übergang nicht zu schaffen und ganz Latenz zu bleiben, andererseits über den Übergang hinaus- und in etwas wie Vollendung, Wirklichkeit, Psychologie oder Staat überzugehen. Ein Übergang ist also nur dann ein Übergang, wenn er gefährlich und gefährdet ist. Dieser krisenologische Aspekt von Kommerells Verständnis der Dichtung als Übergang ist seine moderne Dimension. Modernität ist für Kommerell nämlich nichts anderes als »Krise, Merkmal eines vielversprechenden Wesens in seinem bedrohlichsten Punkt«, ⁵⁴ krisenhafte, bedrohte Existenz auf der Kippe zwischen zwei Extremen: »Zwei Arten des Verfalls, als Kennzeichen der Modernität, sind denkbar; der Geist erleidet auf moralischem Gebiet die Befehle der Sinnlichkeit, indem er sein freies Handeln an den ihn besitzenden Gegenstand verliert; oder er verliert, gegenstandslos auf sich selbst bezogen, mit der Existenz auch die Form.« ⁵⁵ Was die Logik des Pharmakons vermuten ließ, bestätigt sich hier: Krankheit und Heilmittel sind partiell gleichen Wesens. Modernität einerseits und Kunst andererseits zeichnen sich beide durch krisenhafte Übergängigkeit aus. In diesem einen Punkt sind sie selbst übergänglich. Wenn die Moderne ein krisenhaftes

50 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 198 ff.

51 Kommerell: Schiller als Gestalter, S. 139.

52 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 184.

53 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 135.

54 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 194.

55 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 198.

Werden ist, der moderne Mensch ein »Märtyrer des Werdens«,⁵⁶ so gilt von der Kunst gleichermaßen, daß sie zwielichtig zwittrigen und krisenhaften Wesens ist: »zu wunschlos, um Leben zu heißen, zu dämonisch, um für Schein zu gelten.«⁵⁷ Im Zeichen des krisenhaften Übergangs sind Modernität und Kunst für Kommerell potentiell analog. Daraus folgt, daß für Kommerell alle Kunst insofern modern ist, als es ohne Modernität gar keine Kunst gäbe. Diese Moderne ist freilich so alt wie die Kunst. Diese Einsicht findet Kommerell bei Schiller: »Es war das Genie Schillers, die dauernden Symptome ergreifen, die nicht Übergänge innerhalb der Krise sind, sondern erst mit ihr selbst weichen werden.«⁵⁸ Schiller ist uns Gegenwart, aber »Gegenwart ist hier nicht eine Minute, sondern eine Epoche.«⁵⁹ In der Faust-Interpretation mutmaßt Kommerell sogar, daß sich der »neuzeitliche Mensch auf dem vielleicht Jahrtausende währenden Übergang von einer magischen Stufe zur geistigen Freiheit befindet.«⁶⁰ Ist Modernität dauerhafte Krise, so ist das Wesen der Kunst als Übergang die krisenhafte Dauer.

Insbesondere deutlich wird Kommerells Verständnis der Moderne als einer perennierenden Krisis dort, wo er sein eigenes Verfahren rechtfertigt und sich die Aktualitätsfrage als hermeneutisches Problem stellt. Auf die Frage, wie sich die Gegenwart der Auslegung zur Vergangenheit ihrer Gegenstände verhält, antwortet Kommerell: »Der Philologe hat zwei Möglichkeiten: geschichtstreue Auslegung [...] oder gewaltsame Umdeutung ohne alle falsche Scham – pecca fortiter.«⁶¹ Obwohl seine Übersetzung von Spiel in Traum letzteres zu praktizieren scheint, insistiert Kommerell: »Dennoch bekennt sich dieser Versuch zur Objektivität, und zwar zu der des Problems. Es hat seine eigene Mitte, in die wir uns setzen müssen, absehend soweit wir es können von Schillers Bedingtheit und von der unsrigen.«⁶² Dabei ist das objektive Problem keineswegs immun gegen seinen geschichtlichen Wandel, denn »[...] aus der wechselnden Begriffssprache können die Verwandlungen des Problems abgelesen werden.«⁶³ Die falsche Alternative zwischen historistisch verbrämter und offen aneig-

56 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 195.

57 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 207.

58 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 204-205.

59 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 204. An anderer Stelle heißt es sogar: »Der gegenwärtige Mensch, wie Schiller ihn einkreist, im Ansatz schon mit dem Christentum« (S. 192).

60 Kommerell: Faust II, S. 87.

61 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 202-203.

62 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 203.

63 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 203.

nender Deutung wird in eine andere Spannung überführt und in ein anderes abgewandelt, daß sich nämlich ein Problem nicht bloß trotz, sondern gerade in seinen Verwandlungen treu zu bleiben vermag. Die Alternative wird nicht länger von außen an den literarhistorischen Gegenstand herangetragen, sondern ihre Übergängigkeit wird in ihm selbst aufgezeigt. »Ein Erfassen dieser Gedanken [Schillers, E. G.], deren Genialität nicht irgendein Ewiges, sondern Zeitbewegtheit ist, muß von der Krise, die sie behandeln, ausgehen. Das heißt hier »objektiv.«⁶⁴ Die Frage lautet nicht mehr, wie sich der Auslegende zu seinem Gegenstand verhält, sondern wie sich Dauer und Wandel in der Krise verhalten. Folglich ist die Mitte des Problems, die zu besetzen Kommerell fordert, kein statischer Mittelpunkt, kein mittlerer Weg zwischen Extremen, sondern die Mitte des Problems, und damit das objektive Problem ist der Übergang zwischen Dauer und Wandel. Und dies allein entscheidet nach Kommerell über die Aktualität von Schillers ästhetischer Theorie und Praxis: »Ist Schiller wirklich der säkulare Mensch, in dem die Unruhe eines anhebenden Zeitalters dichterisch fiebert, so besteht das von ihm gesehene Problem unabhängig von ihm fort, eine Turandot für viele Freier.«⁶⁵ Nicht zufällig alludiert Kommerells Fieber-Metapher das Krankheitsmotiv, denn auf den Begriff der akuten Krisis will er auch hier hinaus: »Gesetzt wir läsen bei Paracelsus Vorschriften einer Seuche zu begegnen [...].«⁶⁶ Bei dem detailliert ausgeführten Vergleich des Problems mit einer Seuche geht es nicht nur um die Veranschaulichung verschiedener, das Verhältnis von literarischer Form und geschichtlicher Distanz je anders proportionierender Interpretationsmodelle, sondern vor allem um den Nachweis, daß sie alle »Sinn, Gestalt und Verwandtschaft erst in bezug auf jenes mit sich selbst gleiche Übel« haben.⁶⁷ Es bleibt sich hier aber nichts gleich außer eben die Krise selbst. Von Schillers in Übergängen denkender Phantasie erkannt und gestaltet, dauert die Krise fort.

Der verkappte Übergang zwischen der »Krise unserer Zeit«⁶⁸ und dem krisenhaften Übergangswesen der Dichtung ist das legitimierende Moment für Kommerells Übersetzung von Schillers Spielbegriff in den Traumbegriff. Was wie Umdeutung aussieht, gründet im gleichbleibenden Begriff der dauerhaften Krise. Sie ist das »sich selbst gleiche Übel«.

Freilich ist eine auf Dauer gestellte Moderne so wenig mehr Moderne, wie ein auf Dauer gestellter Übergang eigentlich noch Übergang heißen

64 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 204.

65 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 203.

66 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 205.

67 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 205.

68 Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 203.

darf. Kein Zweifel kann sein, daß Kommerells Stillstellung der Krise in der Dauer auch den Zweck hat, die Reichweite von Übergängen und Krisen gleichsam einzuhegen und sein eigenes Dichtungsverständnis gegen die radikaleren Krisen zu schützen, die er seit der Romantik aufziehen sah. »Voll Übergang und Gefahr des Übergangs« ist Literatur für Kommerell gewiß, aber in diesem Gefährdet-Sein nicht gefährdet, sondern wesentlich sie selbst dort und zu Hause. Während es folglich nicht darum gehen kann, mit Hilfe einer latenten Komplizenschaft von Kunst und Moderne dem konservativen Kommerell listig seine Modernität doch noch abzugewinnen, sollte man sich andererseits auch nicht um die Provokation bringen, die seine Überlegungen für den geläufigen Begriff literarischer Moderne bedeuten. Will man deren formale und historische Spezifität gegen Kommerells *longue durée* moderner Kunst verteidigen – und das muß man tun –, kann man sich jedenfalls nicht auf Krisen als Signatur alles Modernen mehr berufen, sondern hätte sich auf andere Kriterien zu besinnen. Läßt man sich von Kommerells oft verblüffend »modernen« Interpretationen vermeintlich vormoderner Literatur akut beunruhigen, sieht man sich gezwungen, ein negativistisches Modernerverständnis kritisch auf seine Voraussetzungen zu befragen. Kommerells Poetik des Übergangs liegt jedenfalls quer zu Gegensätzen wie Klassik und Moderne, organisches und fragmentarisches, geschlossenes und offenes Kunstwerk.

Außerdem sollte man nicht übersehen, welchen Spielraum an Bewegung und Dynamik Kommerells Stillstellung der Krise in Permanenz eröffnet. Die Kehrseite der Angewiesenheit des Übergangs auf Dauer ist die Angewiesenheit der Dauer auf Übergänge. Hier kommt entscheidend der Formbegriff ins Spiel. Form ist im Sinne von Kommerells Übergangspoetik keine feste Größe, sondern stets Formverlauf, Vollzug und Verzeitlichung. Der Dichter »erzählt als Vorgang in der Zeit, was als fertiges Ergebnis allem Leben zugrunde liegt«. ⁶⁹ Freilich unterliegt auch diese entgrenzende Dynamisierung der Form (von einer Ausnahme abgesehen) limitierenden Einschränkungen. Auf den Punkt gebracht werden sie verspielt-ernsthaft in einem Brief Kommerells vom 4.3.1940 an Jutta Gadamer, die Tochter des Philosophen. Sie hatte jene Szene aus Kommerells »Kasperle wird Einsiedler« illustriert, in der der Prinz in das Krokodil Biribi verzaubert wird: »Du hast Dir eine schwere Aufgabe gestellt: eine Verwandlung zu malen. Man kann entweder den Schon-Biribi oder den Noch-Prinzen zeigen, aber schwer den Prinzen im *Übergang* zum Biribi. Ein Biribi-Kopf auf einem Prinzenrumpf wäre auch unbefriedigend für

69 Kommerell: Faust II, S. 43.

einen geläuterten Geschmack.«⁷⁰ Seit Lessing hat Literatur in solchen Fällen bekanntlich andere Lizenzen als die Malerei, aber das Problem stellt sich für Kommerell auch in der Dichtung. Wie kann ein Übergang erscheinen und dauern, ohne zu weit zu gehen und sich, zum Beispiel in einer monströsen Mischung, aufzuheben? Als Extremform des Übergangs wäre Mischung die Aufhebung des Kunstcharakters *in* der Kunst (im Unterschied zur Aufhebung des Kunstcharakters durch ihren Übergang in nicht-literarische Wirklichkeiten). Der Übergang ist für Kommerell auf ein Darstellungsprinzip angewiesen, das selbst nicht übergänglich ist. Erst im Übergang an eine literarische Form bewährt sich für Kommerell der Übergangscharakter von Literatur.⁷¹

Paul Fleming hat in seinem Beitrag überzeugend nachgewiesen, daß Kommerells Literaturbegriff vor allem gattungspoetologisch fundiert ist. Die literarische Gattung ist eine Form, die sich nicht trotz, sondern in ihren Wandlungen treu bleibt. Da jedes Gedicht, jeder Roman anders und doch vom gleichen Geschlecht ist, erhält sich die Gattung als Abwandlung. Dabei ist der Roman im Vergleich zum Epos oder Drama eine von Grund auf problematische Gattung, deren formale Einheit prinzipiell von Auflösung bedroht ist (eine Auffassung, die Kommerell u. a. mit dem frühen Lukács teilt).⁷² Jean Pauls Romane sind für Kommerell das exemplarische Dokument dieser Auflösung, monströse Mischgebilde, in denen der labile Übergang in die Auflösung aller Form umgeschlagen ist. Grillparzer ist das Gegenbeispiel, denn auch seine Dramen vermischen (Barockes, Klassizistisches, Volkstümliches), aber er kennt, so Kommerell, »das Geheimnis der Mischung«. ⁷³ Indem die Elemente ihre Integrität

70 Zitiert nach dem Einleitungs-Essay von Helmut Heißenbüttel zu: Max Kommerell. Gedichte, Gespräche, Übertragungen, hrsg. v. Helmut Heißenbüttel, Olten und Freiburg i. Br. 1973. S. 7-44, hier: 31-32.

71 Kommerells Formbegriff erinnert (neben vielem anderem mehr) entschieden an Hegel, dessen Potential für eine literarische Formgeschichte zuerst von Wolfgang Preisendanz erkannt wurde. Das Hegelsche Pendant zu Kommerells »geläutertem Geschmack« ist der Begriff der »Gediegenheit«. Vgl. Wolfgang Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. München 1976. S. 118 ff., 309 ff. Ausführlicheres über diesen Zusammenhang in meinem Aufsatz: Wiederholte Spiegelungen: Formgeschichte und Moderne bei Kommerell und Preisendanz. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 76 (2002), H. 2. S. 271-284.

72 Vor Dostojewskijs Romanen, in denen Lukács das für den Roman charakteristische »Transzendieren zur Epopöe« eingelöst glaubt, sind alle Romane in ihrer Form »von einem lyrisch-psychologischen Zersetzungsprozeß« bedroht. Lukács: Die Theorie des Romans. Darmstadt u. Neuwied 1979. S. 156.

73 Kommerell: Grillparzer: Ein Dichter der Treue. In: Dichterische Welterfahrung, S. 7-22, hier: 9.

so bewahren wie Prinz und Krokodil im Übergang, bleibt die Integrität der Form erhalten. Demgegenüber besteht das Faszinosum von Kommerells Faustlektüren darin, daß sie einerseits die große und einzige Ausnahme vom Prinzip der Gattungspoetik bilden, daß aber diese Ausnahme paradox die Geltung der Gattung nicht aufhebt, sondern bestätigt. In der Deutung des *Faust* ist die Verzeitlichung und Entgrenzung der literarischen Form so radikal geworden, daß es scheint, als erhöbe Kommerell tendenziell Einspruch gegen seinen Versuch, die Übergangszeit in ihrer Verpflichtung auf eine dauernde Form stillzustellen.

IV

Zum Sonderstatus des *Faust* für Kommerell gehört, daß Übergang zwar auch in anderen Deutungen gelegentlich Thema ist,⁷⁴ aber hier ganz entschieden dominiert. Diesem »Weltenspiel der Verweltlichung« geht es in all seinen Aspekten und eigentlich für all seine Figuren nur um das eine: den Übergang – von Substanz in Geist, Geist in Substanz, Leben in Tod (Faust) und Tod in Leben (Helena). Sogar die Spannung in Kommerells eigenem Übergangsbegriff, zwischen dauernder Gestalt und krisenhaftem Werden, hat mit Hades und den Müttern Platz in diesem Drama gefunden. Aber obwohl (oder vielleicht auch weil) der Übergang zum beherrschenden Thema wird, gilt von Kommerells Deutung, was er selbst an den unvermittelt schroffen Formwechseln des Dramas erkennt: »Das Gesetz, das zunächst gebrochen scheint, ist aufgehoben und ein anderes gilt statt seiner.«⁷⁵ Kommerells Gesetz des Übergangs setzt bei Goethe aus. Metamorphose nicht als »das Gesetz unmerklicher Überleitung, sondern dem jähren, gestaltloseren Element des Innersten angepaßt, wie Goethe selbst Krise als unerläßliche Bedingung seiner wiederholten Jugend erfuhr.«⁷⁶ Beim späten Goethe wird die Spannung von Kommerells Form zwischen fester Gestalt und krisenhaftem Werden zu einem Schauplatz (das Reich der Mütter vs. Hades).

Wenn sich im Werk Jean Pauls der Roman in seiner Vermischung mit anderen Gattungen für Kommerell problematisch zersetzt, so ist der

74 Bei Schiller der Gegensatz von jung und alt: »Wie vollzog Schiller [...] diesen Übergang, wie gestaltete er diesen Gegensatz?« (Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 142); in der *Jungfrau von Orleans* der »Übergang einer geistigen Kraft in Tausende« (Kommerell: Schiller als Psychologe, S. 163); bei Grillparzer »der Übergang der Herrschaft von der Natur an den Geist« (Kommerell: Grillparzer, S. 17); Sein und Werden bei Hölderlin (Kommerell: Problem der Aktualität, S. 175).

75 Kommerell: *Faust II*, S. 29.

76 Kommerell: *Faust II*, S. 68.

Faust um nichts weniger monströs: »als Ganzes wohl das ungeheuerlichste Corpus der dramatischen Literatur«.77 Vom III. Akt heißt es, er sei »ein Mischgebilde entlegener, weise bezogener Stile«.78 An Mischformen fehlt es ebensowenig wie an dämonisch-zwitterhaften Mischfiguren. Mit der Reihenbildung entwickelt Goethe eine »neue Form«,79 die mit den formalen Kriterien des Dramas nichts mehr gemein hat. In all diesen Hinsichten weist die Form des Faust ein dem literarischen Übergang eigentlich abträgliches Maß an Un- und Mischform auf.

So dynamisch, entgrenzt und wandlungsfähig wird literarische Form hier erfaßt, daß sie durchlässig wird für ihr Gegenteil. Form geht in Formlosigkeit über. Das ist die Pointe der Interpretation: Fausts ahistorisches Durchlaufen der Stationen, dieser Werdegang ohne Werden, kommt in einer Form zum Ausdruck, die Übergang vollzieht, indem sie ihn ausläßt. Der Übergang wird übergangen. Krisis der Form wird selbst Form. Zu Ende gedacht, mündet das in die Möglichkeit, Kommerells Übergangs-Begriff in der Frage zuzuspitzen, ob nicht eigentlich jede Form ihre Krise ist, die als modern beschworene »Formkrise« das Sichtbarwerden der latenten Krisis einer jeden Form. Solchen Spekulationen verweigert sich Kommerell, trotz der wilden Stilmischungen und obwohl das Episodische des Faust, seine Zäsuren und die Reihenbildung die Form des Dramas zersetzen. Aber wenn für Goethe gilt, daß alle Krisen Übergänge sind, kann Zersetzung und Krisis der dramatischen Form nicht das letzte Wort sein. Es ist durchaus denkbar, daß Kommerell hinter dem Zerfall der dramatischen Form die verwandelte Wiederkunft einer vergessenen literarischen Ur-Gattung dämmern sah. Das »verweltlichte Weltenspiel«, das Verweltlichung in Gestalt von Wiederbelebungen des Vergangenen vollzieht, könnte ihm ein werdendes Epos gewesen sein.

Unzweideutiger beruhigt sich die Dynamik der Form-Sprünge, Form-Krisen und Form-Mischungen an einem anderen Ort. In Goethe als Person werden alle riskanten Übergänge bei einer überdauernden Instanz rückversichert. Das formale Prinzip der Gattung wird ersetzt durch die Person als eine Gattung *sui generis*: »ein vielmals Verwandelter blickt, im Genuß seiner Gleichheit mit sich selbst, auf seine Verwandlungen zurück.«80 Daß der unförmig-formlose Faust doch noch und sogar allerhöchste Kunst ist, garantiert allein Goethe, nicht als Autor, sondern als Person. Seine betont unindividuelle Sprache des Sprichworts und der

77 Kommerell: Faust II, S. 14.

78 Kommerell: Faust II, S. 63.

79 Kommerell: Faust II, S. 41.

80 Kommerell: Faust II, S. 13.

Bonmots ist dichterisch nur aus einem Grund. »Im Stil der Person, die [...] mit Bewußtsein und Behagen jede Aussage stempelt und aus der öffentlichen Grammatik eine Art Grammatik des Hauses macht.«⁸¹

In seinem Buch über Jean Paul schließt Kommerell von den Mischformen seiner literarischen Produktion auf den Autor zurück, der selbst »gemischt« sei.⁸² Goethes vermeintliche Einheit und Ganzheit setzt sich aber gerade nicht in ein innerlich ganzes oder einheitlichen Werk um. Einheit und formale Integrität des *Faust* sind extraliterarischer Natur, denn einzig die Autorsignatur »Goethe« stempelt das »ungeheuerlichste Corpus« zur großen Dichtung. Als Gegenbeispiel zu seinem eigenen Urteil über Jean Pauls Romane zeigen Kommerells Goethe-Interpretationen, daß und wie Formverlust Formstiftung sein kann. Damit wird denkbar, was Kommerell nicht zulassen will, daß Form nicht die Dauer ist, an der ein Übergang erscheinen kann, sondern daß Form selbst ein Übergang ist. Form ist immer Krisis der Form, und auch Krisis der Form ist Form. Diese Möglichkeit zeichnet sich in den Goethe-Essays von Kommerell immerhin ab. Die Konsequenzen, die sich daraus für seinen Literaturbegriff ergeben könnten, hat Kommerell nicht gezogen. Dennoch: Statt Kommerells Dichtungsbegriff und seine Deutungsverfahren ihr »nicht mehr möglich« vorzuhalten, kann man sich auch von bloß möglichen Konsequenzen beunruhigen lassen, die seine Überlegungen für die Identifikation der Moderne mit Krisis, Formlosigkeit oder Anti-Form haben könnten.

Wenn es bei Kommerell insgeheim auch positive Ansätze zu einem anderen Verständnis von Moderne geben sollte, so stecken sie in der exzentrischen *Faust*lektüre. Adorno aktualisiert den *Faust*, indem er dessen vermeintlich vormodernen formalen Momente dem stetig anwachsenden Haufen tabuisierter Traditionen zuschlägt, die man irgendwann wiederentdecken kann. Kommerells *Faust*deutung deckt gleichsam nebenher auf, daß der moderne Gründungsmythos von Traditionsabbruch und Traditionsverlust, den Adorno noch einmal durchexerziert, im *Faust* schon als eine moderne Erfindung durchschaut ist. So jedenfalls kann man Kommerells Deutung der Helena-Episode lesen – diese Urszene der Moderne mit Schlüsselcharakter für ihr Verhältnis zur Vergangenheit. Über die wiederbelebte Helena schreibt Kommerell: »Doppelte Zeitrechnung haben wir zu ertragen, die der Helena und unsere eigene; der *Faust*

81 Kommerell: *Faust II*, S. 11.

82 Max Kommerell: *Jean Paul*. Frankfurt a. M. 1957. S. 82.

christlicher Jahrhunderte tritt zu ihr, während Helena noch das Licht ihrer homerischen Tage zu sehen glaubt. Dazu kommt noch eine dritte, symbolische Zeit; die Zeit der Wiederholung eines antiken Moments im modernen Leben; die Zeit, die die Zeiten mischt; die Zeit, die traumhaft das Kurze lang, das Lange kurz macht, die Zeit der dichterischen Begebenheiten, in der alle Zeit aufhört!⁸³ Die ewige Zeit der Dichtung ist weder Moderne noch Antike, aber auch keine Übergangszeit, sondern die ewige Zeit ist die Zeit der Wiederholung. Man sollte meinen, daß diese Zeit, »in der alle Zeit aufhört«, die Zeit der Dichtung sei, ihre ahistorische Aktualität. Aber im *Faust* kommt es anders, denn die ewige Zeit der Dichtung enthüllt sich als schiere Gegenwart. Diese Pointe zu enthüllen und Helenas Wiederbelebung als Spuk zu entlarven ist Mephisto vorbehalten: »Er nimmt von Anfang an den Verlauf der Form vorweg, die sich selber allmählich als Täuschung eingesteht und schließlich die wirkliche Zeitrechnung gegen die vorgebliche setzt.«⁸⁴ Abschließend legt Kommerell Goethe folgende Worte in den Mund: »Das war das Ganze – Es war Magie [...] was war Magie anderes als ein Zauber des Herzens, das Jahrhunderte vertauscht und das Totenreich öffnet – aber nicht bemerkt, daß es bei allem mit sich selbst allein war. [...] Ich aber stand dabei und niemand kannte mich: ich die bewiesene Unwiederholbarkeit des Vergangenen, ich die bewiesene Unverrückbarkeit des christlichen Moments, dem mit dem Urbild der antiken Schönheit nur Schattenheirat und Schattenzeugung möglich ist.«⁸⁵ Nicht Wiederbelebungen, sondern als Spuk und Unmöglichkeit entlarvte Wiederbelebungen sind die raffinierteste Weise, die Unwiederbringlichkeit des Vergangenen zu bezeugen und sich darin der eigenen Gegenwärtigkeit zu vergewissern. Das ist die Einsicht, die Kommerells Deutung der Helena-Episode entfaltet: Wiederbelebungen sind eine mephistophelische Finte modernen Selbstbewußtseins, das sich zusammen mit den Traditionen, die vergessen, verleugnet, belebt und wiederentdeckt werden, überhaupt erst erfindet. Sollte in diesem Umstand der Keim zu einem anderen Verständnis von Moderne verborgen liegen, dann ist es vorläufig von anachronistischer Aktualität: ein Vermächtnis ohne Erben.

83 Kommerell: *Faust II*, S. 58.

84 Kommerell: *Faust II*, S. 60.

85 Kommerell: *Faust II*, S. 64.