

Zeitschrift für Germanistik

Neue Folge

XXXV – 1/2025

Herausgeber(innen)kollegium

Mark-Georg Dehrmann (Berlin)

Alexander Košenina (Hannover)

Claudia Stockinger (Berlin)

Ulrike Vedder (Berlin)

Sonderdruck



PETER LANG

Miszelle

DIETER HEIMBÖCKEL

Oskar Loerke.

Ein literarischer Solitär

I. „*Aber warum gerade Oskar Loerke?*“ Henning Amelott ist Journalist und Literaturliebhaber mit einer Marotte für entlegene Themen. Weil eine Zeitschrift schon seit längerem einen Text von ihm erbittet, entschließt er sich dazu, angezogen von einigen Versen Oskar Loerkes, ihr einen Essay über „diesen vergessenen Lyriker“ anzubieten. Obwohl sich sein Wissen über Loerke in Grenzen hält, ist er sich dessen bewusst, „dass das Thema nicht jedermanns Sache“ ist, und kalkuliert deswegen eine Ablehnung ein. Der Chefredakteur drückt aber das Thema in der Redaktion mit der Überzeugung durch, man müsse

jetzt, er betonte das Zeitwort, etwas über Oskar Loerke machen; wie dieser Mann sich so still und beharrlich gegen die Nazis gestemmt und ganz konträr zum herrschenden Zeitgeist seine leisen und vertrackten Sachen geschrieben habe, also darin könne man sich heute doch wiederfinden. Die Stille im großen Getöse, sagte er. Das reine Wort gegen den Chor der Social-Media-Quassler.¹

Die Reaktion des Chefredakteurs verfehlt jedoch ihr Ziel. Seine Aktualisierung des an sich „abseitigen Themas“² macht Henning mit einem Mal klar, dass seine Entscheidung, über Loerke zu schreiben, eigentlich nur einer Laune entsprungen war. Als er sich nach einigen Recherchen und halbfertigen Schreibversuchen dazu entschließt, die Redaktion über das Scheitern seines Vorhabens zu unterrichten, hält sein weltläufiger Freund Ulrich Leuken, ein glühender Loerke-Verehrer, der in ihm „*The Voice* in der Lyrik des letzten Jahrhunderts“ sieht,³ Henning davon mit der Bitte ab, sich noch ein wenig zu gedulden. Was Henning nicht zustande bringt, wird Ulrich zur großen Freude des

Chefredakteurs, der das Wechselspiel allerdings nicht durchschaut, auf seine Weise ohne das Wissen seines Freundes für ihn vollenden. „Weißt du, als mir Melanie, unsere Volontärin, sagte, du würdest über Oskar Loerke schreiben, haben hier alle die Hände über dem Kopf zusammengeschlagen. Wer ist Loerke, nicht wahr? Kennt kein Aas.“ Doch die Skepsis sei unbegründet gewesen. Schließlich habe er, der Chefredakteur, gewusst, zu was Henning imstande sei. „Aber weißt du, welchen Satz ich besonders fabelhaft finde? Den hier: Oskar Loerke ist the Voice unter den deutschen Poeten.“⁴

Damit steht der 2022 veröffentlichte Roman *Die schweigsamen Affen der Dinge* von Hilmar Klute kurz vor seinem Ende. Eine weitere Pointe, mit der er schließt, kann hier ausgespart werden. Es geht im vorliegenden Zusammenhang allein um die Loerke-Handlung. Sie bildet in dem Roman einen Seitenstrang der Haupterzählung, verhält sich zu ihr in gewisser Weise allerdings spiegelbildlich, insofern sich in ihr Eigentümlichkeiten und Neigungen des Protagonisten zu erkennen geben, es aber auch um die Rekonstruktion einer vernachlässigten Geschichte, nämlich derjenigen von Hennings Vater, geht.

In dem Ruf, dass es sich bei Oskar Loerke um einen „Vernachlässigten“ handle, stand dieser schon zu Lebzeiten. Gemessen daran, mit wem er diesbezüglich seinerzeit gleichgesetzt wurde, nämlich mit Gottfried Benn, Alfred Döblin und Franz Kafka, kann man sich den Abstand, was das inzwischen eingetretene Interesse an den Autoren betrifft, jedoch gar nicht groß genug vorstellen.⁵ Im Vergleich zu Kafka und zu den Ereignissen, die sich zum 100. Todestag weltweit um sein Leben und Werk gerankt haben, nimmt sich Loerke? „Kennt kein Aas.“

Wie jeder Vergleich gerade mit Kafka hinkt freilich auch dieser. Bildete dessen schier ins Maßlose tendierende Rezeption den Maßstab, verlöre sich fraglos nicht nur diejenige Loerkes nahezu in der Bedeutungslosigkeit. Dabei sind die Aussagen über seine Vernachlässigung in ihrer bis in die jüngste Vergangenheit reichenden Beharrlichkeit selbst schon ein Rezeptions-Phänomen *sui generis*, dem sich so leicht kein weiteres dieser Art zur Seite stellen lässt, wenn es darum geht, für den „große[n] Unbekannte[n]“, den „Berühmtesten unter den Verkannten“ oder das bis heute „unbekannteste Genie der modernen deutschen Lyrik“ zu werben.⁶ Dass sie nicht aus der Luft gegriffen sind, soll keinesfalls in Abrede gestellt werden. Zu erinnern ist etwa daran, mit welcher Begründung der Berliner Senat 2021 die Anerkennung der Ehrengrabstätte für das Grab Oskar Loerkes aufzukündigen sich bemühte – ein „fortlebendes Andenken in der allgemeinen Öffentlichkeit“ sei nicht mehr zu erkennen gewesen – und dass es schon des vehementen Einspruchs zumal von Lutz Seiler bedurfte, damit von diesem Vorhaben Abstand genommen wurde.⁷ Auf der anderen Seite stehen Seilers und ähnlich gerichtete Reaktionen nach wie vor für eine gewisse Präsenz Loerkes, mag sie sich auch in sehr überschaubaren Grenzen bewegen und es schließlich einem mit seinem Werk vertrauten Kreis aus Literatur und Kultur vorbehalten bleiben, sich um ihn zu bemühen oder, wie in dieser Angelegenheit, für ihn Partei zu ergreifen. Zugegebenermaßen spricht daraus nicht der Bekanntheitsgrad, wie ihn sich bspw. Reinhard Tgahrt in seinem nimmermüden Einsatz für „seinen Dichter“⁸ gewünscht hat. „Loerke ist nicht verschollen, aber er ist auch nicht präsent“,⁹ lautete dazu einmal seine mit einem leichten Ton der Resignation vorgetragene Einschätzung. An Fürsprache wie die von Ulrich Leuken in Klutes Roman hat es jedoch nie gemangelt – das ist das Symptomatische der Begeisterung, die sich, auf Loerke angesprochen, bei Leuken einstellt.

Bezeichnend scheint mir dabei aber noch etwas anderes zu sein, was dem Renommee Loerkes und seiner Gegenwärtigkeit insgesamt nicht zuträglich war und für das ich hier summarisch eine Art Fehlgehen in seiner Rezeption verantwortlich machen möchte: das heißt eine fragwürdige Auslegungspraxis, die u. a. mit der Tendenz zur

Vereinnahmung einherging, mit der Absicht, seine Dichtung einer bestimmten Epoche zuzuordnen, sie zu klassifizieren, darüber hinaus mit Anschauungen, denen ein erst auf den zweiten und dritten Blick wahrnehmbarer Einschlag ins Ideologische zugrunde liegt, oder, wie bei Leuken, mit Prämissen, die an Loerke und sein Werk herangetragen werden, ohne damit etwas über seine Eigenart auszusagen. Es versteht sich, dass man es bei Klutes Roman mit Fiktion zu tun hat und obendrein mit einer, die der versiegenden Lust Henning Amelotts, sich mit Loerke weiterhin zu beschäftigen, nicht nur ein strukturell kalkuliertes Pendant zur Seite stellt, sondern dies auch dafür nutzt, bestimmte publizistische Praktiken bloßzulegen. Der vom Chefredakteur für Leukens Essay ersonnene Titel „*The Voice – Oskar Loerkes Gedichte sind Wegweiser für unsere Zeit*“¹⁰ karikiert einen medialen Sprachgebrauch, mit dem seine Dichtung in letzter Konsequenz irgendwo zwischen Entertainment („*The Voice*“) und Ratgeberliteratur („*Wegweiser*“) einzusortieren wäre. Immerhin gilt es einen Autor journalistisch zu vermarkten, den, so der Tenor, kein Aas kennt. Doch wie gesagt, das Fehlgehen wäre hier durch die Fiktion lizenziert, ja, es wäre an dieser Stelle keiner weiteren Erwähnung wert, wenn es nicht nachträglich verstärkt worden wäre.

Für die Bestätigung der Annahme Walter Muschgs, dass die Nachwelt den Dichter Loerke dereinst „über alle deutschen Lyriker seiner Zeit stellen“ würde, liefert seine Rezeptionsgeschichte bis heute tatsächlich und trotz der geschilderten Bemühungen, sein Ansehen zu vermehren, keinerlei Grundlage.¹¹ Andernfalls hätte es Klutes Werk in der vorliegenden Gestalt nicht gegeben, zumindest wäre es nicht zu dieser Er- bzw. Ver- schreibung Loerkes gekommen. Inspirieren ließ Klute sich, seinen Beteuerungen zufolge, von dem Gedicht *Gebirg*, um dessen zweiten Vers „Die schweigsamen Affen der Dinge“¹² den Titel des Romans, er seinen ganzen Text herumgebaut habe. Bei aller Faszination für dieses und ähnlich geartete Gedichte, die eine „große Kraft“ besäßen,¹³ habe ihm aber ansonsten die „Leidenschaft“ für Loerke, wie er in einem Gespräch mit Uwe Wittstock im Rahmen einer Lesung gesteht, „völlig gefehlt“, nachdem Wittstock sich verwundert darüber gezeigt hat, dass man sich überhaupt dieses Schriftstellers annehmen könne:

Aber warum gerade Oskar Loerke? Da muss ich sagen, da war ich schon sehr erstaunt, weil andere mögen das mit ihren lyrischen [...] Leidenschaften anders sehen, aber mit dem Autor konnte ich wirklich überhaupt nichts anfangen.¹⁴

Über Geschmack lässt sich bekanntermaßen nicht streiten. Gegenüber Loerkes Dichtung wurden auch schon andernorts und selbst dort Vorbehalte formuliert, wo man es, gemessen an der Absicht, zur weiteren Erschließung und Aufwertung seines Werkes beizutragen, gar nicht erwartet hätte. So schlichtweg und umstandslos wurde aber über ihn selten gerichtet. Die Gründe dafür liegen jedoch, obwohl die Äußerung zunächst in diese Richtung geht, offensichtlich nicht im Ästhetischen, zumindest ist im weiteren Verlauf des Gesprächs davon kaum die Rede. Man mokiert sich vielmehr darüber, was Walter Muschg mit dem psychoanalytisch geschulten Blick des Literaturwissenschaftlers als die ans Pathologische grenzenden Klagen Loerkes bezeichnete,¹⁵ wenn man die endlosen, in seinen Tagebüchern notierten Lamenti über die Arbeitslast als Lektor im S. Fischer Verlag und über seine schriftstellerische Erfolglosigkeit Revue passieren lasse – darüber also, wodurch Reinhard Tgahrt zu den Fragen veranlasst wurde: „Warum jammert der Kerl bloß immer? Und woran bloß leidet er denn so sehr?“ Tgahrt ließ es bei diesen Fragen indes nicht bewenden, sondern ordnete sie, anders als Klute und Wittstock, der philologischen Erkundung unter, was eigentlich „einen so schwachen Menschen zu einem starken Dichter“ mache,¹⁶ um damit letztendlich dem Literarischen gegenüber biographischen Mutmaßungen den Vorzug einzuräumen. Dass sich die Ansicht über Loerkes Schwachheit dennoch verfangen und den Diskurs über ihn sogar dominieren könnte, war bestimmt nicht in Tgahrts Interesse, sie hält auch einer Überprüfung nicht stand, verleitete aber Klute und Wittstock unisono dazu, sich über Loerkes „Wehleidigkeit“ und sein ständiges „Gedemügtsein“ zu ergehen.¹⁷ Darin ist sicherlich ein Beweggrund zu sehen, warum in Klutes Roman Hennings Faible für Loerke sehr schnell verebbt, während Wittstock in seiner kurz zuvor veröffentlichten und für beachtliches Aufsehen sorgenden Chronik *Februar 33. Der Winter der Literatur* keine Neigung dazu

verspürt, ein gutes Haar an Loerke zu lassen, und ihn konsequent in seinem Bemühen vorführt, nach der nationalsozialistischen Machtergreifung um jeden Preis den „Posten als Akademiesekretär“ zu behalten.¹⁸ Auch dies ist eine Möglichkeit zu dokumentieren, dass man mit dem Autor nichts anzufangen weiß – mit freilich unabsehbaren und für die Reputation Loerkes womöglich folgenreichen Konsequenzen, wie die Resonanz auf Wittstocks Buch belegt, durch das sich eine Rezensentin sogar legitimiert sah, Loerke zu den opportunistischen Mitläufern zu zählen und ihn in einem Atemzug mit „fanatische[n] Nazi-Anhänger[n] wie Hanns Johst oder Max von Schillings“ zu nennen.¹⁹

So liefert Wittstock auf sein „Aber warum gerade Oskar Loerke?“ die Antwort gewissermaßen ungewollt mit. Man muss Loerke, solange das letzte Wort über seine Dichtung nicht gesprochen und es daher nicht ausgeschlossen ist, dass sich Walter Muschgs Hoffnung auf Loerkes Bedeutung in der Nachwelt erfüllt, vor der in der Frage liegenden Zumutung, die an und für sich einer Art Heimsuchung gleichkommt, schützen.²⁰ Schutz allein reicht allerdings nicht aus, man muss beide, ihn und sein Werk, wehrhaft machen, immunisieren gegen die zum Teil übergriffige Vereinnahmung ihrer Liebhaber ebenso wie gegen die Verächtlichmachung durch ihre Gegner oder durch diejenigen, die sich vorgeblich als ihre Freunde ausweisen. Das Ziel ist hochgesteckt und mit dem vorliegenden Beitrag allein auch nicht zu erreichen. Aber eine Vorleistung dazu soll mit ihm erbracht werden: indem zum einen Loerkes Selbstwahrnehmung, ein literarischer Solitär zu sein, ernst genommen und er mit Walter Muschg den „Dichtern seiner Art“, Hölderlin, Kleist oder Stifter, gleichgestellt wird,²¹ die in ihrer Zeit ebenfalls Außenseiter waren und für deren ästhetische Alleinstellung sich erst viel später ein entsprechendes und weitreichende Anerkennung sowie Wertschätzung beförderndes Sensorium herausgebildet hat. Zum anderen ist es an der Zeit, endlich mit der Vorstellung aufzuräumen, dass sich Loerkes Talent und Bedeutung allein in der Lyrik erfüllt habe. Sie gehört womöglich zu jenen Märchen, an deren Entstehung Loerke selbst nicht ganz unbeteiligt war, weil er, nachdem sich die Resonanz auf die Veröffentlichung seines Romans *Der Oger* 1921 für ihn als ein neuerlicher Misserfolg entpuppt hatte,²² sich mehr und mehr

als Lyriker verstand und auch in seinen privaten und öffentlichen Bekundungen aus diesem Selbstverständnis keinen Hehl machte. Dem Nachruhm seines epischen Œuvres ist das nicht nur schlecht bekommen, es gilt im Gegensatz zu seiner Lyrik nun wirklich als „verschollenes Kulturgut“.²³ So war es jedenfalls noch bis vor einigen Jahren. Die Anzeichen für eine zunehmende Bereitschaft, sich seiner Prosa zuzuwenden, mehren sich allerdings in jüngerer Zeit.

II. „*abseits jeder literarischen Richtung*“. Oskar Loerke, geboren am 13. März 1884 im seinerzeit westpreußischen Jungen, einer zwischen Graudenz und Schwetz liegenden Ortschaft an der Weichsel, trat erstmals mit seiner Erzählung *Vineta* (1907) an die literarische Öffentlichkeit. Zuvor hatte er es bei Stilübungen belassen, sich in Kurzprosa versucht und Gedichte geschrieben, darunter die in der Nachfolge der Lyrik Stefan Georges stehende Sammlung *Sunt lacrimea rerum* (1905).²⁴ Drei Tage vor seinem Tod am 24. Februar 1941 entstand sein letztes Gedicht. Es heißt *Unsere Schuhe* und ist der Sängerin Helene Grell gewidmet. Ein letztes Mal passiert in diesem Text das für Loerkes Dichtung ebenso Eigentümliche wie prinzipiell Ungewöhnliche der Verschränkung solcher Sphären, die man für gewöhnlich getrennt voneinander zu sehen und zu behandeln pflegt: hier des Alltäglichen unserer Schuhe, die, obwohl sie „[u]ns durch das ganze Leben führen“, in „der Welt nichts gelten“ wollen, mit dem „Reich des Traums“, dem „Jenseits“ und „den Unsichtbaren, / Die einstmals Bach und Schubert waren“, mit jener Musik also, der er selbst sich so nah und zu Diensten fühlte wie nun den Schuhen, denen er im Vers seinen Dank abstattet: „So beugen wir uns, in den Ösen / Die Riemen ihnen aufzulösen.“ (SG 1, 920) Einem solchen Verfahren wurde nachgesagt, es sei „auf Synthese“ ausgegangen und habe mithin, in der Zeit von Loerkes Wirken, „an einer für das 20. Jahrhundert verlorenen Position“ festgehalten.²⁵ Nur woran bemisst sich, wenn überhaupt, diese Verlorenheit, und welches Werk ist der Gradmesser dafür?

Beginnen wir mit dem Faktischen: Abschließende Zahlen, mit denen sich Loerkes Werk *in summa* exakt quantifizieren und beziffern ließe, liegen zwar nicht vor; in allen seinen Teilen gilt es jedoch

als mehr oder weniger überschaubar: In diesem Ansehen stehen seine Lyrik (obwohl sich mehr als 800 Gedichte nachweisen lassen), seine Prosa,²⁶ die zwanzig kürzere Erzähltexte und Novellen, vier längere, in Buchform erschienene Erzählungen, ein Erzählfragment und zwei Romane umfasst, zudem seine Reisebeschreibungen, poetologischen Aufsätze, Porträts und monografischen Essays zu Anton Bruckner und Johann Sebastian Bach sowie seine unzähligen, wohl sich auf ein halbes Tausend belaufenden Literaturkritiken, von seinen Vorworten zu Anthologien und anderweitigen Textsammlungen ganz abgesehen. Auch diese sollen überschaubar sein. In der Summe verliert man jedoch leicht den Überblick. Die Forschung hat dies schon längst getan (wenn es ihr überhaupt je um so etwas wie Überblick gegangen sein sollte). Zu einer Werkausgabe, von Reinhard Tgahrt einmal angedacht und in ihren Desideraten und Problemen skizziert,²⁷ ist es bislang nicht gekommen. Lücken vielmehr, wohin man schaut, so viele, dass es offensichtlich leichtfällt, sich über Loerke unkontrolliert auszulassen, vor allem über ein Werk, das man für überschaubar hält.²⁸

Was überschaubar ist, lässt sich auf der anderen Seite besser sortieren, rubrizieren, unter Kontrolle halten. Ich bin mir nicht sicher, ob das mehrheitliche Desinteresse an Loerkes Dichtung mit der Ungewissheit zusammenhängt, „wo sie in einer Geschichte der Moderne zu plazieren“ sei,²⁹ oder ob man nicht eher vom Gegenteil ausgehen und die spätestens in den 1950er Jahren beginnenden Versuche dafür verantwortlich machen muss, sie einer bestimmten Richtung zuzuschlagen. In der Literaturgeschichtsschreibung ist dieses Vorgehen üblich. Man weiß darum und kann es ihr daher nicht unbedingt verübeln, wenn sie sich dem selbstaufgeriegelten Ordnungzwang ergibt. Man begießt in ihr Loerke als Autor des Expressionismus, dessen Generation er nach seinem Geburtsjahr angehört, als Nachexpressionisten und magischen Realisten, dazu als Begründer einer neuen Naturlyrik, die „wie eine subversive Gegenkraft zum modernistischen, neusachlichen Selbstverständnis“ der 1920er Jahre wirkte,³⁰ und schließlich als einer zentralen Stimme der inneren Emigration – was in der Tat nach einer partiellen „Besitzergreifung allenthalben“³¹ aussieht und einer zudem, die sich in der Spezialforschung im Grunde bis heute

regelmäßig wiederholt. Dabei gab es für die eine oder andere Schwerpunktsetzung immer schon Konjunkturen. Im Laufe der zurückliegenden Zeit konnte man jedoch zusehends den Eindruck gewinnen, der Naturlyriker und magische Realist werde zusammen mit dem inneren Emigranten vorrangig behandelt, Letzterer besonders aufgrund der durch seine Verse und Tagebücher bezeugbaren Distanz zum Nationalsozialismus und des sich darin äußernden „Widerstands“.³² Peter Hamm nimmt dies sogar zum Anlass, bei Loerke eine „völlig[e] Verweigerung gegenüber der braunen Barbarei“ anzusetzen.³³ Von der ihm unterstellten Schwachheit kann also in dieser Phase seines Lebens und Schaffens kaum noch gesprochen werden.

Die politische Ehrenrettung, die hierdurch mobilisiert wird, trägt fraglos dazu bei, den ehemaligen Sekretär in der Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste vom Vorwurf des opportunistischen Mitläufers zu entlasten, zumal seine auf Bitten von S. Fischer zum Schutz des Verlags geleistete Unterschrift unter das Treuegelöbnis für Adolf Hitler im Oktober 1933 ihm selbst den größten Kummer bereitet hatte.³⁴ Darüber hinaus stützt das Wissen um die Motive und Umstände von Loerkes Unterschrift gerade im Feld des Ästhetischen eine über die „Jahre des Unheils“³⁵ hinausgehende Position, aus der sich die prinzipielle Unvereinbarkeit seines Werkes mit totalitären Übergriffen ableiten lässt.³⁶ Deshalb geht Loerke aber umso weniger allein darin auf, als Dichter der inneren Emigration – und nur als dieser – zu gelten. Was wäre aus Gottfried Benn rezeptionsgeschichtlich geworden, hätte man an ihn diesen Maßstab auch angelegt? Fünf Gedichtbände seines ‚Siebenbuches‘ (vgl. SG 2, 724), wie Loerke sein lyrisches Gesamtwerk nannte,³⁷ waren bereits vor der Machtergreifung erschienen, darunter so unvergleichliche und sprachlich hinreißende Gedichte wie *Die Einzelpappel* (SG 1, 51), *Blauer Abend in Berlin* (SG 1, 55), *Webstuhl* (SG 1, 94), *Pansmusik* (SG 1, 153), *Weichbild* (SG 1, 290), *Grab des Dichters* (SG 1, 326), *Die Vogelstraßen* (SG 1, 345), *Der Sarte spricht* (SG 1, 357), *Ans Meer* (SG 1, 465) oder *Chrysanthemen* (SG 1, 480), um nur einige zu nennen; und auch die Veröffentlichung seines erzählerischen Hauptwerks *Der Oger* lag schon zwölf Jahre zurück. Es braucht nicht viel Phantasie, um sich vorzustellen, was mit diesem

Teil seines Werkes passiert, wenn man es durch das Nadelöhr der inneren Emigration zwingt.

Geradezu umgekehrt, aber mit nämlichen Effekten, verhält es sich, wenn man Loerke von seinen Anfängen her betrachtet und ihn dem Expressionismus zurechnet. Er selbst hatte dafür keine Sympathie aufgebracht, wenngleich Nähen, stilistische wie auch inhaltliche, in seiner Lyrik und Prosa auszumachen sind. Die Abweichungen sind aber mindestens ebenso groß, ein sein Werk bestimmendes Changieren zwischen den für den Expressionismus konstitutiven Polen der Zivilisationskritik einerseits und dem O-Mensch-Pathos andererseits ist eher selten auszumachen, eine Neigung in die eine oder andere Richtung ebenfalls nur vereinzelt. In der wirkungsgeschichtlich bedeutsamen Anthologie *Menschheitsdämmerung* von Kurt Pinthus ist er bezeichnenderweise mit keinem seiner Texte vertreten. Ohnedies hat man sich schon immer schwer damit getan, Loerkes Arbeiten über den Leisten der expressionistischen Dichtung zu ziehen. Insofern man dennoch nicht oder kaum einmal davon Abstand genommen hat, trug man *nolens volens* dazu bei, ihm, gemessen an Gottfried Benn, Georg Heym, Ernst Stadler, Georg Trakl u. a. m., eine mit ihnen vergleichbare lyrische Dignität abzusprechen, was u. a. zu einer kuriosen Einschätzung etwa Gerhard Neumanns in dem bis heute wohl einschlägigsten Expressionismus-Beitrag über Loerke geführt haben mag: „Seine wenigen erstrangigen Gedichte – es gibt andererseits kaum gänzlich mißglückte unter den gut achthundert Titeln – sind durchweg nicht von expressionistischem Daseinsgefühl getragen“.³⁸ Hiermit wurde Loerke allenfalls gehobene Mittelklasse, nicht aber außergewöhnliches Können oder gar Genie attestiert.

Wie anders nahm sich dagegen das Versprechen aus, das sich mit Erhalt des Kleist-Preises 1913 für seinen ersten Gedichtband *Wanderschaft* zu erfüllen schien. Der nach seiner Stiftung 1911 gerade zum zweiten Mal verliehene und nachmalig zur wertvollsten Literaturauszeichnung der Weimarer Republik avancierende Preis, eingeführt zur Förderung junger Schriftsteller und „für ungewöhnliche Begabungen von ganz eigentümlicher Prägung“,³⁹ ehrt mit Loerke einen Schriftsteller, der sich „einen Platz in der ersten Reihe der modernen Lyriker gesichert“ habe.⁴⁰ Vermutlich hatte der so Prämierte daraus die Schlussfolgerung gezogen, es weiterhin

und jetzt erst recht als freier Autor versuchen zu können – ein Irrtum, den er mit seinem Eintritt bei S. Fischer als Lektor im Oktober 1917 mehr oder weniger unfreiwillig korrigieren musste. Was seine literarische Erstrangigkeit betrifft, so suchte er sie fortan so unentwegt zu bestätigen, wie er im gleichen Maße darunter litt, dass seiner Begabung „ganz eigentümlicher Prägung“ seines Erachtens der fällige Ruhm versagt blieb. Seine Klagen, über die bereits gesprochen wurde, hängen hauptsächlich mit dieser Unverhältnismäßigkeit zusammen. Sie durch ästhetische Konzessionen auszugleichen, dazu war Loerke offenbar nicht bereit, vielleicht fehlte ihm dazu auch (und glücklicherweise) das Talent. Er pflegte seine Begabung vielmehr nach Kräften und bestätigte damit auch noch im Nachhinein diejenigen, die mit der Preisverleihung scharf- und umsichtig die erst wieder von Walter Muschg (und danach eigentlich nicht mehr) ausdrücklich geteilte Verortung Loerkes als eines Dichters vornahmen, „der abseits jeder literarischen Richtung steht“.⁴¹ Loerke war so viel oder so wenig Expressionist, wie Kleist Romantiker war. Und das gilt für andere Versuche, ihn einer Richtung zuzuordnen, geradeso.

Die Gemeinsamkeiten mit Kleist sind damit allerdings aufgebraucht. Zwar ist auch Loerkes Welt gebrechlich, unaussprechlich verhält er sich zu ihr aber nicht. Im Grunde ist ihm Kleists Gestus des Unaussprechlichen, auch wenn dieser sich emphatisch gibt,⁴² fremd. Loerke hält es lieber mit Jean Paul bzw. mit dem, den er dafür hält, wenn er bei ihm den Drang am Werk sieht, „restlos die Welt durchdenken, restlos sie durchfühlen“ zu wollen, was wiederum erfordere, „alles zu wissen, und vornehmlich, alles darstellen zu können, Stimmungsgewitter mit höchster Seelenspannung, Realitäten in äußerster Gedrängtheit und mit äußerster Fülle der Einzelheiten.“⁴³ Das klingt beinahe nach einem der vielen für die Zeit um 1900 nicht unüblichen Projekte der „Restlosigkeit“ mit faustischem Anspruch,⁴⁴ es ist aber in der weiteren Auslegung Jean Pauls durchaus auf Offenheit angelegt, wenn Loerke ihm bescheinigt, er suche „nicht den kargen Ausschnitt aus der Fülle des Weltdaseins klar und rein zu umschränken, vielmehr ihn zu öffnen und die Grenzen, soweit es irgend angeht, ins Unermeßliche hinauszurücken.“⁴⁵ Das Unermessliche, also dasjenige, was sich nicht messen und abschließend erfassen lässt, geht im Restlosen nicht auf. Eine

Vorstellung davon gibt erst die Fülle, die sowohl als Vielheit oder Vielfalt (Reichtum) wie auch als Vollkommenheit gedacht werden kann.⁴⁶ Loerke kennt beides,⁴⁷ wobei Fülle bei ihm nicht auf (Er-)Schließung zielt, sondern sie ist, indem sie erschaut wird, zugleich das Medium ihrer produktiven Entfaltung, ganz so, wie Wilhelm Lehmann sie in seiner Wahrnehmung der Zeitgenossenschaft Jean Pauls für Loerke begriffen hat, als er in beider Werk eine „strömende Fülle der Welt zum Ausdruck“ gebracht fand.⁴⁸ Für Reinhard Tgahrt, als Mitherausgeber seiner Werke ebenfalls mit Lehmanns Œuvre bestens vertraut, bildet Fülle die *conditio sine qua non* nicht nur für die Loerkes Poetik grundierende Strategie, Nahes und Entlegenes zusammenzubringen und „in rhythmisch strukturierte Rede“ zu überführen; sie ist auch das Movens seiner „vorangegangene[n] emphatische[n] Öffnung“ und seiner

Bereitschaft, alles zuzulassen, und einzubegreifen, nicht auszuschließen und darum Wahrnehmungskonventionen und -gewohnheiten außer Kraft zu setzen, die uns und unser Gefühl gewöhnlich unterscheiden lassen zwischen wichtig und unwichtig, bedeutend und unbedeutend, schön und häßlich, poetisch und unpoetisch.⁴⁹

Man kann sich das Prinzip der Fülle bei Loerke, indem es sein eigenes literarisches Vorgehen strukturiert und zugleich in seine Literatur- und Kunstbetrachtung eingeflossen ist, ihr sogar als ästhetische Leitkategorie zugrunde liegt, nicht weit ausgreifend genug denken. „Ich finde nichts Iridisches ursprünglich kompliziert, aber immer komplex“ (SG 2, 951), heißt es in dem Essay *Meine sieben Gedichtbücher* (1936), und es stellt für ihn eine zentrale ästhetische Herausforderung dar, diese Komplexität in eine literarische Form zu bringen – sei es mit dem Ziel, ein „Netz von Beziehungen“ herzustellen (SG 2, 948; Hervorh. i. O.), die sich andernfalls womöglich nicht zu erkennen geben, oder sei es um solcher Dinge willen, auf die „selten oder niemals ein Auge fällt.“⁵⁰ In dem Gedicht *Der Sarte spricht* geschieht bspw. das eine wie das andere: Es verknüpft das Iridische mit dem Himmlischen, exponiert eine Fülle von Erscheinungen, die man in einem solchen Kontext nicht erwartet, und liefert dazu noch ein dichterisches Programm:

Am Staub im Hause wischt der Gänseflügel
 Sich grau. Nun komm, das Licht hat sich geneigt.
 In Hofes Mitte liegt der Märchenhügel
 Und wartet, daß ihn wer besteigt.

Dein Tisch, dein Tonkrug, deine bunte Wiege,
 Zwei Kasten und ein Samowar,
 Im Tuch die Laus, am Lehm die Fliege –
 Ein jedes hat wie du den Tag, das Jahr.

Soll jedes einsam sich der Enge fügen,
 Nur unsrer Armut beigesellt?
 So wollen wir ein wenig lügen,
 Und wir vermehren Allahs Welt.

Wir wollen kühn die Dinge paaren,
 Und hast du einen schnellen Geist,
 So sind sie bald umlärmt von Kinderscharen.
 Du lasest, was die weise Tafel preist.

[...] (SG 1, 357)

In der Welt sind alle Wesen, alle Dinge ebenbürtig, und es ist an der Dichtung, ihnen gleichermaßen ästhetische Relevanz zu verleihen. Ein wenig zu lügen, schadet dabei nicht nur: Es ist ja ihr ureigenes Geschäft – zum Segen einer Welt, welcher Art und Herkunft sie auch immer sein mag. Nun ist es nicht so, als wenn die Vorstellung des „Wir wollen kühn die Dinge paaren“ die Forschung vor und nach Tgahrt nicht interessiert hätte. Ganz im Gegenteil wurde regelmäßig darauf hingewiesen, dass Loerkes „Verwandlungsfähigkeit“ unbegrenzt und ihm „kein Thema fremd“ gewesen sei.⁵¹ Gleichzeitig hat sich jedoch die Auffassung, er sei von Haus aus Naturlyriker und gehe darin auf, bis heute und mutmaßlich in erster Linie dank Karl Krolow hartnäckig gehalten. Krolow, der immer wieder zu denen gezählt wird, auf die Loerke am nachhaltigsten gewirkt habe, hatte in einigen seiner vielbeachteten Essays der 1960er Jahre zunächst alles dafür getan, Loerke als den Begründer des Naturgedichts zu exponieren,⁵² um sich und die Modernität seiner eigenen Lyrik danach von dessen Dichtung umso entschiedener abzugrenzen. Ihre Errungenschaften sah er „auf eine überaus schmale Grundlage gestellt“ und „allgemein mit der Unfähigkeit des deutschen Gedichts“ verknüpft, „außerdeutsche Kontakte aufzunehmen und in eine – wie immer geartete – Korrespondenz mit einer international wirksamen Poesie zu treten. An dieser Inzucht“, so Krolow, habe auch „die Dichtung Oskar Loerkes“ gekrankt.⁵³ Ist es unbotmäßig, angesichts

dieses Urteils die Frage zu stellen, ob man sich bei solchen Freunden überhaupt noch Gedanken über seine Feinde machen muss? Oder sollte man es vielleicht so machen, wie es Neil H. Donahue in seiner lebenswerten Studie über *Karl Krolow and the Poetics of Amnesia in Postwar Germany* vorgeschlagen hat: den Stier bei den Hörnern packen und das negative Modell Loerkes, das sich Krolow für dessen reduzierende Darstellung zu eigen gemacht habe, als „a negative but provocative model for a more complex understanding of Loerke’s multifaceted poetry“ nehmen?⁵⁴ Aber dafür müsste man, was Krolow betrifft, auch über bestimmte ideologische Kontaminationen für seine Art des Fehlgehens sprechen, wofür an dieser Stelle jedoch nicht genug Raum zur Verfügung steht. Warum es sich bei der Bezeichnung Naturlyrik *in puncto* Loerke um ein Missverständnis handelt, dem auch Krolow Vorschub geleistet hat,⁵⁵ dürfte freilich außer Frage stehen. Mit Loerkes Poetik der Fülle verträgt sie sich jedenfalls nicht.

III. „Loerkes Gedicht ist von seiner Prosa untrennbar.“ Dass Karl Krolow ebenfalls der Ruf vorausgeht, Loerke als Wegbereiter „der naturmagischen Schule der neuen deutschen Lyrik“ annonciert zu haben,⁵⁶ erschwert sein Fehlgehen zunächst nicht, weil es sich – im strikt rechtlichen Sinne – um eine und dieselbe Tat handelt und damit das Verbot der Doppelbestrafung tangiert wäre. Loerke wäre demnach ein Neuerer der Naturlyrik,

insofern mit ihr das Naturmagische in den dafür einschlägigen Gedichten dominant und hierdurch eine Richtung tonangebend geworden sei, die sich in den späten 1920er Jahren herausgebildet und – im Guten wie im Schlechten – noch die Lyrik bis in die 1960er Jahre beeinflusst habe. Es ist allerdings nicht so, dass mit der vorhergehenden Relativierung des Naturlyrikers gleich auch das Magische mit leichter Hand beiseitegeschoben werden könnte, zumal es nicht erst von Krolow auf Loerkes Dichtung übertragen wurde. Schon Peter Suhrkamp hatte eine kleine Auswahl seiner Gedichte unter dem Titel *Magische Verse* besorgt,⁵⁷ was Hermann Kasack nachmals zum Anlass nehmen sollte, sich seine eigenen Gedanken über das Magische bei Loerke zu machen, indem er es nicht mit den kosmischen Visionen Theodor Däublers oder Alfred Momberts verwechselt sehen, sondern darin eine überrationale Deutung der Natur jenseits dualistischer Zuschreibung für wirkmächtig halten wollte:

Auf diese Weise verkörpert das Loerkesche Gedicht das magische Gesetz der Natur. Seine Welt lässt sich nicht in ein Außen und Innen zerlegen, weil jedes Außen, wie es beim Pentagramm so anschaulich wird, zugleich wieder das Innere eines größeren Außen ist. Für das magische Denken des Dichters ist daher jeder Dualismus aufgehoben.⁵⁸

In einer solchen Auffassung liegt der Kern dessen begründet, was man vorzugsweise als Loerkes Tendenz zur Synthese verstanden und warum man ihn in seiner Zeit auf verlorenem Posten gesehen hat. Dagegen ist allerdings schon früh Einspruch erhoben worden. Das Magische sei kein „Wirkungzauber“, der auf die geheimnisvolle „Beherrschung und Verwandlung der Dinge“ ausgerichtet sei, es gehe vielmehr um ein „In-Beziehung-Treten von Nähe und Ferne, Ich und Kosmos“. Loerke sei ein Entdecker, der Zusammenhänge offenbare, „die bislang unsichtbar geblieben waren, aber er vermischt die Sphären nicht.“⁵⁹ Die Bedeutung des Letzteren, der Nichtvermischung, ist nicht hoch genug zu veranschlagen, weil mit ihr das Prinzip der Fülle gestärkt erscheint und diese sich nicht auf eine – mögliche – Einheit reduziert sieht, was in aktuelleren Diskursen über das Magische gerade im Kontext des Magischen Realismus als einer seiner Grundsätze vertreten wird. Man muss

der dieser Richtung geltenden Forschung indes zugutehalten, dass sie einen beachtlichen Beitrag zur ‚Rehabilitation‘ Loerkes als Erzähler geleistet hat und dass in ihrer Theoriebildung und Auslegungspraxis zudem Ansätze vermittelt sind, mit denen sich das ästhetische Profil Loerkes als eines literarischen Solitärs – und zwar gegen das ausdrückliche Forschungsanliegen, ihn für den Magischen Realismus zu reklamieren – zusätzlich schärfen lässt.

Was sich in dieser Forschung prinzipiell fortsetzt, ist die schon im Loerke-Kontext begegnende Uneinheitlichkeit in der Begriffsbildung des Magischen, ganz zu schweigen davon, dass in der Grundlagenarbeit zu diesem Feld Loerke nicht einmal namentlich erwähnt wurde.⁶⁰ Seitdem man dazu übergegangen ist, sich in diesem Zusammenhang für sein Werk zu interessieren, geht es immer wieder auch darum, den Magischen Realismus mehr und mehr als eigene Strömung in der deutschsprachigen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu verankern und dabei seine Verortung in der ästhetischen Moderne zu klären – mit Loerke nicht nur als einem seiner Protagonisten, sondern gewissermaßen auch als seinem Gewährsmann. Daher: Wenn von Loerke die Rede ist, dann regelmäßig unter der Voraussetzung, er sei „einer der wichtigsten (und frühesten) Vertreter des Magischen Realismus“.⁶¹ Diese Prämisse ist allerdings deshalb nicht ohne Brisanz, weil mit ihrer Abschwächung die ganze Konstruktion ins Wanken zu geraten droht. Denn um eine „nachträgliche Konstruktion der Forschung“ handelt es sich beim Magischen Realismus zweifellos,⁶² so dass es mit Loerke zu einer Art Selbstverstärkung des Arguments kommt, wenn man ihn zu seinen Lichtgestalten zählt. Macht man es sich jedoch als Bestätigung für seine literarische Multiversiertheit zu eigen, so geht daraus sein erzählerisches Werk als eine längst fällige Wiederentdeckung hervor, nachdem man ihn als Prosaautor förmlich zu den Akten gelegt hatte.

Das letzte Verdikt, das über Loerkes Prosa literaturgeschichtlich verhängt wurde, stammt von Albert Soergel und Curt Hohoff und gilt seinem erzählerischen Hauptwerk. „Loerke war kein Epiker, und so ist ‚Der Oger‘ [...] für das Werk des Dichters nicht bezeichnend“.⁶³ Zu weiteren kritischen Äußerungen dieser Art kam es in der Folgezeit nicht mehr, weil man es generell vorzog, sich über diesen Teil seines Œuvres einfach ganz auszuschweigen. Wie sollte man sich auch anders zu

einem Text verhalten, der wie „eine Hofgeschichte nach dem literarischen Muster Hermann Stehers“ gestrickt zu sein schien? Man hätte es jedoch besser wissen und sich die Frage stellen können, wie es eigentlich um „die grundsätzliche Reserviertheit gegenüber dem ‚Modernen‘“ bei einem Autor bestellt ist,⁶⁴ der 1920 gegen alle Widerstände Hans Henny Jahnn als Kleist-Preisträger durchsetzte und mit seinem *Oger* nachweislich auf dessen Romantrilogie *Fluss ohne Ufer* wirkte,⁶⁵ also mit einem Text, der in der zeitgenössischen Kritik auf einer Stufe mit den Werken Knut Hamsuns rangierte.

Loerke selbst hatte zwar, im Wissen um die Relativität derartiger Vergleiche, solchen und ähnlichen Verlautbarungen lediglich etwas „Rührendes“ abgewonnen, sich dafür aber umso mehr von Moritz Heimann verstanden gefühlt,⁶⁶ obwohl Heimann in seiner *Oger*-Rezension sich nicht mit dem „Zuviel von Details gleichen, und zwar, was den Fehler verschärft, gleich hohen Ranges“ anfreunden vermochte.⁶⁷ Möglicherweise jedoch fand Loerke sich auf einen Fehler ertappt, den er für einen der schönen Art hielt, wie es Robert Walser einmal in einem ganz anderen Kontext äußerte,⁶⁸ weil damit eine Quintessenz seiner literarischen Arbeit berührt werde, nichts kompliziert zu sehen, dagegen aber das Irdische in seiner ganzen Komplexität zu fassen. Schließlich schätzte Loerke bei Walser besonders die Fähigkeit, mit „Dingen, die niemand sonst des Berichtens für würdig hielte“, zu fesseln, bezaubern und zu ergreifen.⁶⁹ Bereits während der Beschäftigung mit seinem Roman besann sich Loerke auf die Maxime, „alles zu sehen in dem Komplex, den man sich einmal gewählt hat. Wer viel übersieht, wird ein geringes Werk zustande bringen.“⁷⁰ Und so verhält es sich am Ende mit dem Roman, wie man es annähernd aus Loerkes Lyrik kennt. Die Geschichte über den Aufstieg und Zerfall einer Familie, die unter dem Unstern des epileptischen Leidens eines ihrer Mitglieder steht, ist geprägt durch eine Technik der geschärften Wahrnehmung, der kaum etwas zu entgehen scheint und die passagenweise in ein „synkretistisch verwilderte[s] Textverfahren“ überführt wird.⁷¹ Entsprechend ist sie aufgrund des Reichtums ihrer Themen und Formen als Roman nicht schulmäßig zu klassifizieren. Er ist zugleich Schiffsroman, Familien- und Landschafts-epos, Roman einer Krankheit, Künstlerroman, Seelen- wie Naturdrama, surreale und veristische

Erzählung, expressiv und formbewusst, musikalisch dahinfließende Prosa, eng verwobenes Metaphern- und Motivgeflecht und kunstvoll verschachteltes Erzählkonstrukt. In lyrisch verdichteter Prosa werden die Schönheit und Allgewalt des Kosmos und gleichzeitig in schonungsloser Härte der Terror der Krankheit und seine Folgen ebenso erfahrbar gemacht wie das Verhängnis einer Liebe aus Mitleid, die krankhafte Liebe zu Tieren, der Hass auf den Vater oder aus Ohnmacht geborene Mord- und Selbstmordphantasien. So kommt es nicht von ungefähr, dass Wilhelm Lehmann dem „Buch dostojevskisch[e] Überfülle“ bescheinigte,⁷² wenn auch der Vergleich mit Dostojewski, u. a. genährt durch die für dessen Werk zentrale Epilepsithematik, den Bedeutungszusammenhang verschleiert, in dem Fülle als *modus operandi* im Gesamtwerk Loerkes wirkt. Denn mit ihr ist jene Seite seiner Lyrik- und Erzählwelt bezeichnet, die Paul Zech in seiner *Oger*-Rezension darauf bestehen ließ, beide nicht voneinander separieren zu können: „Loerkes Gedicht“, so Zech, „ist von seiner Prosa untrennbar.“⁷³

Zuletzt wurde, anlässlich der Neuausgabe des Romans hundert Jahre nach seiner Erstveröffentlichung 1921, mit der die Wiederentdeckung Loerkes als Prosaautor auch editorisch ihren Niederschlag gefunden hat,⁷⁴ auf die Nähe von Lyrik und Prosa noch einmal eigens hingewiesen. „Die ganze Verdichtungskraft, die man aus Loerkes Lyrik kennt, darf sich in diesem Roman in epischer Breite entfalten.“ Verglichen mit den Romanen, in denen sich die Zeitgenossenschaft widergespiegelt habe, wie etwa in Thomas Manns *Zauberberg*, Hermann Hesses *Steppenwolf* oder Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, wirke Loerkes *Oger* aber wie aus der Zeit gefallen. „Das macht den Roman nicht bedeutungslos, relativiert aber seine epochale Repräsentativität.“⁷⁵ Man mag dies, in Ansehung der Werke, die als Vergleichsfolie dienen, Loerke als ein Manko auslegen; und vielleicht liegt darin auch ein Grund, warum dem Buch die Resonanz versagt blieb, die sich allen voran sein Verfasser gewünscht hatte. Bei einem Schriftsteller, der „außerhalb jeder literarischen Richtung“ steht, ist der Mangel an Repräsentativität jedoch nicht nur fast erwartbar; er ist, wenn man so will, Bedingung seiner Außenseiterschaft. Es bedeutet daher eine gewisse Tragik, dass Loerke selbst zeitlebens das Einsichtsvermögen dafür fehlt, andernfalls hätte er an der aus seiner

Sicht „ungeheuerliche[n] Erfolglosigkeit“⁷⁶ als Schriftsteller insgesamt nicht so unverhältnismäßig gelitten und aus dem „Schlag ins Wasser“,⁷⁷ womit er die Reaktionen auf das Erscheinen des *Oger* quittierte, nicht den Schluss gezogen, eher „kein Erzähler“ zu sein.⁷⁸

Der mit einem analytischen Aufwand verfolgte Ansatz, das „verschollen[e] Kulturgut“ seiner Prosa unter dem Vorzeichen des Magischen Realismus zuheben,⁷⁹ stellt demgegenüber den Versuch dar, aus Loerke nachträglich, wie im Falle seiner Naturlyrik, einen für diese Strömung ebenso maßgeblichen wie repräsentativen Schriftsteller zu machen. Allein man folgt diesem Anliegen gerne, solange es über die Ehrenrettung hinaus darum geht, Loerkes Dichtung in ihrem Verhältnis zur ästhetischen Moderne und weniger, wie bei seiner Vereinnahmung für die Literatur der inneren Emigration, im Verhältnis zur Politik des ‚Dritten Reichs‘ zu verstehen. Indem für ein poetisches Verfahren sensibilisiert wird, das zwischen traditionellen Schreibweisen und modernen Formexperimenten zu vermitteln sucht,⁸⁰ sieht man zudem für seine Erzählhaltung erstmals mit theoretisch-analytischem Rüstzeug innovativ vor Augen geführt, was es heißt, wenn für Loerke das „Radikalste und das Konservativste [...] in der Kunst keinen Gegensatz“, sondern zwei Seiten einer Medaille bilden.⁸¹ Soll daraus allerdings der Synthesecharakter seiner Dichtung und ein für sie wie für den Magischen Realismus insgesamt konstitutives Prinzip der Mitte abgeleitet werden, so möchte man Loerkes Werk und ganz besonders den *Oger* vor einer solchen Aneignung in Schutz nehmen. Denn Loerke findet einen ganz eigenen Ton für seine Prosa, die zunächst fremd wirkt, dann aber mit ihrem steten Metaphernstrom und rhythmischen Sprachduktus einen in dieser Form unvergleichlichen Sog ausübt. Von einer mancherorts behaupteten naturmagischen Beschwörung des Kosmos kann ernsthaft nicht die Rede sein; es handelt sich vielmehr um eine durch die Krankheitserfahrung des Protagonisten schmerhaft gesteigerte Aufmerksamkeit: Loerkes Binnenerzähler, dem die Geschichte seiner Familie niederschreibenden Martin Wendenich, hat die Auseinandersetzung mit dem epileptischen Leiden seines Vaters ein überscharfes Sensorium für die unter der Oberfläche der alltäglichen Wahrnehmung schlummernden Gefährdungen verliehen, das seinen Blick auf die Welt verändert, seine Erfahrungen intensiviert und

für ihn die Grenzen zwischen Traum und Wachen verwischt.

Gleichwohl spielt, nachdem schon Loerkes Zeitgenossen für das unerhört Andersartige der Epilepsie-Darstellung kein Empfinden hatten, diese Ebene seines Romans auch in der rezenten Forschung so gut wie keine Rolle. Man möchte dies allein schon deswegen bedauern, weil dem Roman solchermaßen verwehrt blieb, für das inzwischen beachtlich vermessene Feld der literarischen Epilepsiegeschichte erschlossen worden zu sein.⁸² Für die deutschsprachige Literatur stellt Loerkes Roman in dieser Hinsicht jedenfalls ein Novum dar – und das sowohl thematisch als auch in der ästhetischen Umsetzung, insofern die Epilepsie erst einmal auf nichts anderes als auf sich selbst verweist und das Handlung und Figurenbeziehung organisierende Zentrum des *Oger*-Romans bildet. Das heißt: Es sind die Figur des Kranken und sein Anfallsleiden, auf die in letzter Konsequenz jedes Wort, jede Handlung, jedes Ereignis in dem Werk bezogen werden kann. Mit einer Krankheit allerdings, die in ihrem Anfallsgeschehen wie kaum eine andere Formen der körperlichen Dezentrierung nach sich zieht, lässt sich, bei entsprechender sprachlicher Gestaltung und wie von Loerke mit seinem „Romanplan vom Epileptiker“ intendiert,⁸³ mit einer „Poetik der Mitte“⁸⁴ kein Staat machen. Und vermutlich hätte sich Loerke davor auch verwahrt:

Wenn ich formal und gedanklich zur Mitte gehöre und dahin zu neigen scheine, so mag das anderen als ein Vorzug erscheinen. – Mir ist es ein Mangel, ein Beweis, daß ich mich nicht auszuprägen weiß.⁸⁵

Oskar Loerke hatte aus seiner Neigung zur Mitte nie einen Hehl gemacht.⁸⁶ Von der Mitte zur Mittelmäßigkeit ist es jedoch (mitunter) nur ein kurzer Schritt. Ich stelle mir vor, dass er vor diesem Schritt ein besonderes Grauen hatte. Wenn der Preis dafür, dem zu entgehen, mit Einsamkeit bezahlt wird, dann hat er alles getan, sie darin auszumünzen. Aber das ist eine andere Geschichte, die eventuell zu einem späteren Zeitpunkt ausführlicher erzählt wird, nachdem sie hier von Anfang an gleichsam abwesend gegenwärtig war. Denn sobald es darauf ankommt, sind (literarische) Aufenseiter in der Regel allein. Mögen sie auch zur Mitte neigen, so reagieren sie mit Abwehr darauf, wenn man sie

dort einzuhegen wünscht. Das tat Loerke, und das tut sein Werk stellvertretend für ihn immer noch. Selbst schuld, könnte man daher meinen, wenn beiden diese sture Haltung nicht bekommen ist. Doch während der eine sich nicht mehr wehren kann, ist das andere mal kontrollierten, mal unkontrollierten Übergriffen schutzlos ausgeliefert, bis es schließlich zur Unkenntlichkeit verzerrt oder gänzlich unsichtbar geworden ist. Da nützt am Ende auch eine an sich wohlmeinende Parteinaahme wie diejenige wenig, mit der man durch Paul Celans Wertschätzung Loerkes dessen Dichtung zu nobilitieren suchte. Danach soll, Ilana Shmueli zufolge, Celan ihr kurz vor seinem Tode Loerkes *Pansmusik* mehrfach vorgetragen und „als eines der schönsten

Gedichte der deutschen Sprache“ gerühmt haben.⁸⁷ Ausdrücklich aber heißt es bei Shmueli: „Loerkes *Pansmusik* bezeichnete er damals als eines der für ihn schönsten Gedichte“,⁸⁸ was bei einem Autor der Weltlyrik, wenn er auf das nationalsprachliche Attribut verzichtet, auf eine Abweichung mit einer erheblichen Bedeutungsverschiebung hinausläuft.

Was wäre also Loerke zu wünschen? Weniger Voreingenommenheit oder mehr Aufmerksamkeit? Oder womöglich beides? Mehr Loerke kann in keinem Fall schaden. Und wenn er auf Leserinnen und Leser trifft, die es so gut wie Christoph Meckel mit ihm meinen, dann muss einem vor seiner Zukunft nicht bange sein:

Er soll kommen, sich setzen
an meinen Tisch.
Wenn ich ihn bitten könnte, aus meinem Tag
eine Sonne zu nehmen. Er soll
wohnen, hier, wo ich bin: in sieben Todten
sieben mal lebendig. Er soll
nicht bitten müssen um Obdach für seine
Silberdistel im Abfallkarren.⁸⁹

Anmerkungen

- * Für ihre kritischen Lektüren und weiterführenden Anregungen zu meinem Beitrag möchte ich an dieser Stelle Hendrick Heimböckel, Herbert Uerlings und Claus Zittel ausdrücklich danken.
- 1 Hilmar Klute: Die schweigsamen Affen der Dinge. Roman. Berlin 2022, S. 15.
- 2 Klute (wie Anm. 1), S. 70.
- 3 Klute (wie Anm. 1), S. 70.
- 4 Klute (wie Anm. 1), S. 280.
- 5 Mit der Bitte, „uns auf besonders Vernachlässigte dieser Stunde hinzuweisen“, wandten sich die von Ludwig Kunz herausgegebenen Flugblätter *Die Lebenden* in ihrer Februar-Ausgabe 1930 an „einige Dichter und Schriftsteller“, darunter neben Otto Flake, Max Herrmann-Neiße, Thomas Mann oder Stefan Zweig auch Hermann Kasack. Seine Stellungnahme dazu lautet u. a.: „Es sind vier Autoren zu nennen, in denen sich, meiner Meinung nach, die dichterische Substanz der gegenwärtigen Literatur in Deutschland am stärksten beweist, und deren Namen berühmter sind als ihre Dichtung bekannt. Gottfried Benn, Alfred Döblin, Franz Kafka, Oskar Loerke.“ In: Die Lebenden. Flugblätter. Hrsg. v. Ludwig Kunz 1923–1931. Fotomechani-
- 6 Der Reihe nach: Hermann Kasack: Oskar Loerke. Charakterbild eines Dichters. Mainz, Wiesbaden 1951, S. 5; Harald Hartung: Duft einer bitteren Orangenschale. *Oskar Loerke: Sämtliche Gedichte*. In: H. Hartung: Die Launen der Poesie. Deutsche und internationale Lyrik seit 1980. Göttingen 2014, S. 333–336, hier: S. 333; Peter Hamm: Oskar Loerke zu Ehren. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 2010, S. 201–206, hier: S. 203.
- 7 Lutz Seiler: Nicht der Ehre wert. Berlin gibt das Andenken an den Dichter Oskar Loerke auf. Das ist empörend. In: Süddeutsche Zeitung (20.7.2021). Der Beitrag von Seiler ist auch in einer von dem Grundbesitzer-Verein der Gartenstadt Berlin-Frohnau herausgegebenen Broschüre enthalten, die den Verlauf des Entscheidungsprozesses von der Aberkennung der Ehrengrabstätte bis zu ihrer Anerkennung dokumentiert. Vgl. online, <https://www.hausundgrund.de/verein/berlin-frohnau/sites/default/files/downloads/20220512-Loerke-dokuwebsite_1.pdf>, zuletzt: 9.7.2024.
- 8 Vgl. Ulrich Ott: Nachruf auf Reinhard Tgahrt. 4. Juli 1936 – 1. April 2017. *Gesprochen bei der Bestat-*

- tung in Marbach. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 61 (2017), S. 485 ff., hier: S. 485.
- 9 Reinhart Tgahrt: Von Loerkes Gedichten. In: Ders.: (Hrsg.): Oskar Loerke. Marbacher Kolloquium 1984. Akad. d. Wiss. u. d. Literatur zu Mainz. Mainz 1986, S. 11–54, hier: S. 12.
- 10 Klute (wie Anm. 1), S. 280 (Hervorh. i. O.).
- 11 Walter Muschg: Ein Augenzeuge. Oskar Loerkes Tagbücher [1958]. In: Ders.: Die Zerstörung der deutschen Literatur und andere Essays. Hrsg. v. J. Schütt, W. Stephan. Zürich 2009, S. 53–75, hier: S. 75.
- 12 Oskar Loerke: Sämtliche Gedichte. 2 Bde. Hrsg. v. U. Pörksen, W. Menzel. Mit einem Essay v. L. Seiler. Göttingen 2010, Bd. 1, S. 331. Im Folgenden wird im Fließtext nach dieser Ausgabe unter der Sigle SG mit Band- und Seitenzahl zitiert.
- 13 Hilmar Klute, Uwe Wittstock: Hilmar Klute liest aus seinem Roman *Die schweigsamen Affen der Dinge* – Buchpremiere. Buchhändlerkeller Berlin, 10.3.2022. Mod.: U. Wittstock; online, <<https://www.youtube.com/watch?v=ANQ5DJGQEHA>>, 1:00:14–1:01:15, zuletzt: 9.7.2024.
- 14 Klute, Wittstock (wie Anm. 13), 37:16–37:40.
- 15 Vgl. Muschg (wie Anm. 11), S. 59.
- 16 Tgahrt (wie Anm. 9), S. 19 f.
- 17 Klute, Wittstock (wie Anm. 13), 39:38–40:32.
- 18 Uwe Wittstock: Februar 33. Der Winter der Literatur. München 2021, S. 232.
- 19 Gisela Funck: Uwe Wittstock: „Februar 33. Der Winter der Literatur“. Es wird dunkel in Deutschland. In: Deutschlandfunk (23.11.2021), online, <<https://www.deutschlandfunk.de/buecher-116.html>>, zuletzt: 9.7.2024.
- 20 Hier im Sinne von ‚Strafe‘ und ‚Bedrohung‘. Zur weit ausgreifenden Semantik von ‚Heimsuchung‘ und zu ihrer theoretischen Profilierung vgl. Elisabeth Tropper: Enter the Ghosts of Europe. Heimsuchungen Europas im Theater der Gegenwart. Berlin 2021, S. 37–98.
- 21 Muschg (wie Anm. 11), S. 75.
- 22 Vgl. Oskar Loerke: Tagebücher 1903–1939. Hrsg. v. H. Kasack. Heidelberg, Darmstadt 1956, S. 80 (Eintr. v. 29.4.1921).
- 23 Burkhard Schäfer: Unberühmter Ort. Die Ruheralfläche im Magischen Realismus und in der Trümmerliteratur. Frankfurt a. M. u. a. 2001, S. 17.
- 24 Vgl. Günter Heintz: „Sunt lacrimae rerum“. Oskar Loerkes Anfänge. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 13 (1980), S. 232–262.
- 25 So Gerhard Schulz: Zeitgedicht und innere Emigration. Zu Oskar Loerkes Gedichtbuch „Der Silberdistelwald“ (1934). In: H.-H. Krummacher, F. Martini, W. Müller-Seidel (Hrsg.): Zeit der Moderne. Zur deutschen Literatur von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart. Stuttgart 1984, S. 377–399, hier: S. 385, sowie Silvio Vietta: Oskar Loerke. In: Ders.: Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik. Bad Homburg v. d. Höhe u. a. 1970, S. 57–88, hier: S. 88.
- 26 Vgl. Erica Lozza: Die Prosaeik Oskar Loerkes. Diss. Zürich 1971, S. 7.
- 27 Vgl. Reinhart Tgahrt: Bericht über die bibliographische Situation, den Nachlaß und Probleme einer künftigen Werkausgabe. In: Tgahrt (wie Anm. 9), S. 271–305.
- 28 So in einer Rezension anlässlich der Neuedition der *Sämtlichen Gedichte* Loerkes: „In seinen knapp 57 Jahren hatte der Dichter ein überschaubares Œuvre hinterlassen.“ Manfred Orlick: Eine längst fällige Wiederentdeckung. Das lyrische Werk von Oskar Loerke ist in zwei Bänden erschienen. In: literaturkritik.de (10.1.2011), online, <<https://literaturkritik.de/id/15157>>, zuletzt: 9.7.2024.
- 29 Reinhart Tgahrt: Oskar Loerke. In: G. E. Grimm, F. R. Max (Hrsg.): Deutsche Dichter. Bd. 7: Vom Beginn bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1991, S. 265–274, hier: S. 273.
- 30 Hermann Korte: Lyrik am Ende der Weimarer Republik. In: B. Weyergraf (Hrsg.): Literatur der Weimarer Republik 1918–1933. München, Wien 1995 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 8), S. 601–635, hier: S. 615. Daran schließt jüngst noch Helmuth Kiesel an: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918–1933. München 2017 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 10), S. 1053.
- 31 Tgahrt (wie Anm. 9), S. 16.
- 32 Dirk von Petersdorff: Geschichte der deutschen Lyrik. München 2008, S. 106.
- 33 Hamm (wie Anm. 6), S. 201.
- 34 Zu den Umständen, die Oskar Loerke dazu veranlassen, das von 88 Schriftstellern gezeichnete Treuegelöbnis zu unterschreiben, und zur Einordnung seiner Haltung vgl. Jörg Thunecke: „Die Jahre des Unheils“. Der innere Emigrant Oskar Loerke in seinen Tagebüchern und nachgelassenen Gedichten. In: M. Gołaszewski, M. Kardach, L. Krenzlin (Hrsg.): Zwischen innerer Emigration und Exil. Deutschsprachige Schriftsteller 1933–1945. Berlin 2016, S. 65–81.
- 35 „Die Jahre des Unheils 1933/1934“ lautet Loerkes Aufschrift auf dem Rückschild seines Tagebuchs, das mit dem 1. Januar 1933 beginnt. Loerke (wie Anm. 22), S. 259.
- 36 Ich mache mir hier einen Gedanken zu eigen, der bei Gerhard Schulz noch mit der „Schwäche der Loerkeschen Opposition“ in der NS-Zeit verrechnet wird. Schulz (wie Anm. 25), S. 379.
- 37 Das „Siebenbuch“ setzt sich zusammen aus den Gedichtbänden *Wanderschaft* (1911), *Pansmusik*

- (1916, in der Erstauflage noch unter dem einfachen Titel *Gedichte* erschienen), *Die heimliche Stadt* (1921), *Der längste Tag* (1926), *Atem der Erde* (1930), *Der Silberdistelwald* (1934) und *Der Wald der Welt* (1936).
- 38 Gerhard Neumann: Oskar Loerke. In: W. Rothe (Hrsg.): Expressionismus als Literatur. Bern, München 1969, S. 295–308, hier: S. 307.
- 39 Hans Joachim Kreutzer: Der Kleist-Preis 1912 – 1932 – 1985. Rede zu seiner Wiederbegründung. In: Kleist-Jahrbuch 1986, S. 11–18, hier: S. 12.
- 40 Oskar Loerke 1884–1964. Eine Gedächtnisausstellung zum 80. Geburtstag des Dichters. Hrsg. v. B. Zeller. Ausstellung u. Katalog v. R. Tgahrt u. T. Krömer. Stuttgart 1964, S. 18.
- 41 Oskar Loerke 1884–1964 (wie Anm. 40), S. 18.
- 42 Vgl. Dieter Heimböckel: Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Moderne. Göttingen 2003.
- 43 Oskar Loerke: Hausfreunde. Charakterbilder. In: Ders.: Gedichte und Prosa. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1958, Bd 2, S. 257–480, hier: S. 389.
- 44 Markus Krajewski: Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900. Frankfurt a. M. 2006.
- 45 Loerke (wie Anm. 43), S. 400 f.
- 46 Vgl. Deutsches Wörterbuch. Von Jacob u. Wilhelm Grimm. 32 Bde. [Bd. 1–16 in 32 Tln.]. Leipzig 1854–1954. Erg.-Bd.: Quellenverzeichnis, ebd. 1971 – Nachdr. 33 Bde. München 1984, Bd. 4, Sp. 489–491.
- 47 In einem seiner Bach-Essays greift Loerke die Bedeutungsdimension von ‚Fülle‘ im Sinne von ‚Vollkommenheit‘ auf: „Die objektive Schönheit ist die Vollkommenheit. Voll kommen, in Fülle kommen: die Erscheinung gibt sich rund, körperhaft, hat einen Aspekt von allen Seiten.“ Oskar Loerke; Johann Sebastian Bach. Zwei Aufsätze. In: Loerke: Gedichte und Prosa (wie Anm. 43), Bd. 2, S. 7–95, hier: S. 14.
- 48 Wilhelm Lehmann: Warum ich nicht wie Oskar Loerke schreibe / Freundschaft mit Oskar Loerke. In: Ders.: Gesammelte Werke in acht Bänden. Bd. 7: Essays II. Hrsg. v. W. Menzel nach Vorarbeiten v. R. Tgahrt. Stuttgart 2009, S. 78–89, hier: S. 82.
- 49 Tgahrt (wie Anm. 9), S. 45 f.
- 50 Oskar Loerke: Brief an einen jüngeren Lyriker. In: Ders.: Was sich nicht ändert. Gedanken und Bemerkungen zu Literatur und Leben. Hrsg. v. R. Tgahrt. Marbach a. N. 1996, S. 102 f., 102.
- 51 Uwe Pörksen, Wolfgang Menzel: Nachwort. In: SG 2, S. 1004–1012, hier: S. 1007.
- 52 Vgl. Karl Krolow: Möglichkeiten und Grenzen der neuen deutschen Naturlyrik. In: Ders.: Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik. München 1963, S. 28–51, hier: S. 32.
- 53 Karl Krolow: Warum ich nicht wie Oskar Loerke schreibe. In: U. Schultz (Hrsg.): Fünfzehn Autoren suchen sich selbst. München 1967, S. 103–116, hier: S. 109.
- 54 Neil H. Donahue: Oskar Loerke as Karl Krolow’s Model. In: Ders.: Karl Krolow and the Poetics of Amnesia in Postwar Germany. Rochester, NY 2002, S. 228–240, hier: S. 240.
- 55 Vgl. Schäfer (wie Anm. 23), S. 47.
- 56 Thomas Baginski: Die Welt als Kunst in der naturmagischen Lyrik Oskar Loerkes. In: Études Germaniques 61 (2006), H. 2, S. 173–189, hier: S. 174.
- 57 Oskar Loerke: Magische Verse. Berlin o. J. [1938].
- 58 Kasack (wie Ann. 6), S. 41.
- 59 Neumann (wie Anm. 38), S. 304.
- 60 Vgl. Michael Scheffel: Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffs und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen 1990.
- 61 Schäfer (wie Anm. 23), S. 67.
- 62 Torsten W. Leine: Magischer Realismus als Verfahren der späten Moderne: Paradoxien einer Poetik der Mitte. Berlin, Boston 2017, S. 30.
- 63 Albert Soergel, Curt Hohoff: Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Bd. 2. Düsseldorf 1963, S. 614.
- 64 Soergel, Hohoff (wie Anm. 63), S. 614, 620.
- 65 Vgl. Dieter Heimböckel, Claus Zittel: Nachwort. In: O. Loerke: Der Oger. Roman. Hrsg. v. D. Heimböckel, C. Zittel. Düsseldorf 2021, S. 394–447, hier: S. 414 f.
- 66 Loerke (wie Anm. 22), S. 83 f. (Eintr. v. 16. u. 31.7.1921).
- 67 Moritz Heimann: Oskar Loerkes „Oger“. In: Das Tagebuch 2 (1921), H. 30, S. 915–922, hier: S. 922.
- 68 Vgl. Robert Walser: Das Kind (III). In: Ders.: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. J. Greven. Frankfurt a. M. 1986, Bd. 8, S. 74–79, hier: S. 77.
- 69 So in seiner Rezension von Walsers *Poetenleben* (1918), die im Rahmen einer Sammelbesprechung der *Neuen Rundschau* erschien. Oskar Loerke: Literarische Aufsätze. Aus der ‚Neuen Rundschau‘ 1909–1941. Hrsg. v. R. Tgahrt. Heidelberg, Darmstadt 1967, S. 112.
- 70 Loerke (wie Anm. 22), S. 66 (Eintr. v. 4.9.1913).
- 71 Schäfer (wie Anm. 23), S. 41.
- 72 Wilhelm Lehmann: Vorwort. In: Oskar Loerke: Gedichte. Ausgewählt v. W. Lehmann. Frankfurt a. M. 1968, S. 9–18, hier: S. 9.
- 73 Paul Zech: Der Oger. Ein neuer Roman von Oskar Loerke. In: Literarische Rundschau. Beilage zum Berliner Tageblatt (12.6.1921), Nr. 272, 4. Beiblatt.
- 74 Vgl. Loerke (wie Anm. 65). Der Roman erschien 1921 bei Hoffmann und Campe in der Publikationsreihe *Die junge Welt, Gegenwortsdichtungen aller Völker*. 1927 wurde er in den Verlag S. Fischer übernommen.

- 75 Helmuth Kiesel: Auseinandersetzung mit einer Schicksalsmacht. Rückkehr nach hundert Jahren: Oskar Loerkes „Oger“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (31.3.2022), Nr. 76, S. 10.
- 76 Loerke (wie Anm. 22), S. 181 (Eintr. v. 25.12.1928).
- 77 Loerke (wie Anm. 22), S. 80 (Eintr. v. 29.4.1921).
- 78 Loerke (wie Anm. 22), S. 155 (Eintr. v. 11.12.1926).
- 79 Schäfer (wie Anm. 23), S. 17.
- 80 Vgl. Leine (wie Anm. 62), S. 37, sowie Hubert Roland: Magischer Realismus und Geschichtsbewusstsein in der deutschsprachigen Literatur. Würzburg 2021, S. 62.
- 81 Oskar Loerke: Von der modernen Lyrik. In: Ders.: Was sich nicht ändert (wie Anm. 50), S. 92–95, hier: S. 92.
- 82 Vgl. die Textsammlung: Die Epilepsie in der Literatur. Geschichte der Heiligen Krankheit. Hrsg. v. F. Waller, H. D. Waller, G. Marckmann. Tübingen 2004 sowie Dieter Heimböckel: Metamorphosen der Epilepsie. Eine Krankheit als Hüterin der Verwandlung. In: A. Bendheim, J. Pavlik (Hrsg.): Figuren von Krankheiten. Chancen und Grenzen der Ästhetisierung. Heidelberg 2019, S. 73–87 (mit weiterführenden Literaturangaben).
- 83 Loerke (wie Anm. 22), S. 58 (Eintr. v. 29.7.1912).
- 84 So der Untertitel der Untersuchung von Leine (wie Anm. 62).
- 85 Loerke (wie Anm. 22), S. 130 (Eintragung „Gedanken und Bemerkungen. Undatiert 1925“).
- 86 Vgl. SG 2, S. 953. Zu Loerkes changierender Einstellung gegenüber der Mitte vgl. Walter Gebhard: Oskar Loerkes Poetologie. München 1968, S. 250–253. Zuletzt hat Arne Klawitter dem Prinzip der Mitte bei Loerke größere Aufmerksamkeit geschenkt, wobei er für dessen Lyrik zu folgendem Fazit gekommen ist: „In Loerkes eigener Lyrik gewährt die Mitte weder sicheren Boden, noch bietet sie eine feste Verankerung. Sie gleicht einer aufgerissenen Wunde oder einem Krater in einer Landschaft und positioniert das lyrische Ich darüber auf einem ausgespannten Seil.“ Arne Klawitter: Reisen ohne Bewegung: Oskar Loerkes lyrische Deterritorialisierungen. In: Arcadia 58 (2023), H. 1, S. 92–106, hier: S. 96.
- 87 Hamm (wie Anm. 6), S. 206. Seiler (wie Anm. 7) bemühte dafür sogar den Superlativ: „Für Paul Celan war Loerkes ‚Pansmusik‘ das schönste Gedicht in deutscher Sprache.“
- 88 Ilana Shmueli: Sag, daß Jerusalem ist. Über Paul Celan: Oktober 1969–April 1970. Eggingen 2000, S. 61.
- 89 Christoph Meckel: Gedicht für Oskar Loerke. In: Ders.: Tarnkappe. Gesammelte Gedichte. Hrsg. v. W. Matz. München 2015, S. 353 f., hier: S. 354. Die Loerke-Verse stammen aus dem 1975 veröffentlichten Gedichtband *Nachessen*.

Anschrift des Verfassers: Prof. Dr. Dieter Heimböckel, Université du Luxembourg, Campus Belval, Fakultät für Geisteswissenschaften, Erziehungswissenschaften und Sozialwissenschaften, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, 2, place de l’Université, L-4365 Esch-sur-Alzette, <dieter.heimboeckel@uni.lu>