

V&R Academic

Hans-Edwin Friedrich / Barbara Potthast (Hg.)

Peter Rühmkorfs Lyrik

Mit 22 Abbildungen

V&R unipress



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-8471-0264-9

ISBN 978-3-8470-0264-2 (E-Book)

ISBN 978-3-7370-0264-6 (V&R eLibrary)

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

© 2015, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, 37079 Göttingen / www.v-r.de
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: © Isolde Ohlbaum

Druck und Bindung: CPI buchbuecher.de GmbH, Zum Alten Berg 24, 96158 Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Hans-Edwin Friedrich/Barbara Potthast Einleitung: Themen und Formprinzipien in Rühmkorfs Lyrik | 7 |
| Hartmut Steinecke Rühmkorfs Selbstporträt-Gedichte. Das artistische Ich zwischen Kommerz und Politik | 19 |
| Lydia Christine Michel Tradition und ›Marktlage‹. Rühmkorfs Selbstinszenierung als Dichter . . . | 33 |
| Barbara Potthast »A propos, von wem stammt eigentlich das Zitat ›Nach Auschwitz kann man keinen Adorno mehr lesen?« | 53 |
| Jan Bürger »Wär's nicht schon oft getan, wär's nicht so gut!« Zur Bedeutung Bertolt Brechts für Peter Rühmkorf | 71 |
| Christoph König Ist die Resemantisierung eine Prämisse der Poesie? Paul Celan und Peter Rühmkorf um 1960 | 83 |
| Hans-Edwin Friedrich »alle neu aufgerissenen Klüfte [...] zwischen Kunstglauben und Gesellschaftstrieb magisch übertönend«. Peter Rühmkorfs <i>Variationen auf ein Thema von Friedrich Gottlieb Klopstock</i> (1959) | 99 |
| Stephan Opitz Peter Rühmkorf und Walther von der Vogelweide | 119 |

| | |
|---|-----|
| Na Schädlich | |
| Eine Farce gegen die literarische Tradition: Peter Rühmkorfs Gedicht | |
| <i>Undine</i> | 147 |
| | |
| Roland Berbig | |
| Tempus fugit. Rühmkorfs <i>Fliederbusch</i> -Gedicht: archiviert, nicht ad acta | 169 |
| | |
| Rüdiger Zymner | |
| Rühmkorfs späte Lyrik | 189 |
| | |
| Dieter Lamping | |
| Altern als Problem für Peter Rühmkorf | 207 |
| | |
| Christoph Hilse | |
| Das »bombensichere Liegeplätzchen« – Der Nachlass von Peter | |
| Rühmkorf im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Ein Werkstattbericht . | 219 |
| | |
| Personenregister | 239 |

Einleitung: Themen und Formprinzipien in Rühmkorfs Lyrik

*Was soll ein Gedicht? Was will es? Kann es?
Was ist ihm zuzutrauen, anzutragen, aufzubürden und sonst niemandem?
Wo kommt es her? Wo zieht es hin? Wofür steht es ein? Wogegen steht es?
Das sind so Fragen. Fragen freilich, die jede Generation aufs neue zu stellen hat
und beantworten muß wie von Anfang an. P. R.*

I. Themen: Tradition, Ökonomie, politische Kritik

Über den Vorwurf der unmittelbaren Zeitgebundenheit waren Peter Rühmkorfs Gedichte immer erhaben. Ihre hellsichtige Analyse der Mechanismen und Zwänge des spätkapitalistischen Systems und seines Kulturbetriebs zeigt sich heute, sieben Jahre nach seinem Tod, deutlicher als je zuvor. Rühmkorfs Gedichte und poetologische Texte richten sich schließlich von Anfang an gegen diejenigen gesellschaftspolitischen Prozesse, deren Ergebnisse die aktuelle Situation bestimmen: eine fortgeschrittene Ökonomisierung von Kultur und Bildung, das Versagen und Fehlen einer kritischen Öffentlichkeit, eine Krise der Geisteswissenschaften und der literarischen Tradition, die Dichotomisierung von Lyrik und Politik, ja von Literatur und kritischer Intellektualität überhaupt.

Der vorliegende Sammelband geht aus einer im Jahr 2013 im Deutschen Literaturarchiv stattgefundenen Tagung hervor, die sich zur Aufgabe gemacht hatte, den lebendigen Gegenwartsbezug von Rühmkorfs Lyrik herauszuarbeiten. Die thematischen Aspekte Tradition – Ökonomie – politische Kritik steckten das Spielfeld ab, denn Rühmkorf, »[d]ieser aus vielen Widersprüchen bestehende Poet« (Durzak/Steinecke),¹ stellte sich mit seinen Gedichten wie kein anderer zeitgenössischer Lyriker den Anforderungen kapitalistischer Marktökonomie wie engagierter Zeitkritik und vergewisserte sich dabei beständig seiner Positionen in der Tradition. Rühmkorfs Kanonisierung als eine der Hauptfiguren der deutschen Literatur nach '45 ist seit langem unbestritten; seinem lyrischen Werk

¹ Manfred Durzak, Hartmut Steinecke: *Der Poet auf dem Hochseil*, in: dies. (Hg.): *Zwischen Freund Hein und Freund Heine: Peter Rühmkorf. Studien zu seinem Werk*, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 7–33, hier S. 7.

wurden allerdings bisher zu wenige seriöse literaturwissenschaftliche Arbeiten gewidmet, es ist, auch in seiner seismographischen Qualität in Bezug auf die Krisenmomente der Gegenwartskultur, von der Literaturwissenschaft längst noch nicht angemessen untersucht worden. Der vorliegende Band will dazu beitragen, Rühmkorfs Gedichte in ihrer Bedeutung für die Integration von zunehmend disparaten Gegenwartsbereichen neu zu würdigen – Gedichte als Räume, in denen »freier geatmet, inniger empfunden, radikaler gedacht und dennoch zusammenhängender gefühlt werden kann als in der sogenannten ›wirklichen Welt«.²

Rühmkorf sah den traditionellen Kunstbegriff im Kapitalismus bedroht und beklagte früh den Verlust der literarischen Tradition in Worten, die heute in prekärer Weise an Aktualität gewonnen haben:

Ich sah nämlich, daß der ganze literarische Unterbau, auf dem wir gründeten, unsere ganze Tradition zusammengebrochen war. Das Kirchenlied saß nicht mehr, Volkslieder wurden nicht mehr gesungen, es gab überhaupt keine literarischen Traditionen mehr. Und die letzten Traditionen waren – und das zählt auch zu den, na, wie soll ich sagen, Mankos der Apo, daß sie die letzten Bildungsbastionen der deutschen Literatur geschleift hatten. (...) Und da dachte ich, wo kann Literatur überhaupt noch anknüpfen? Auch die Bibel war nicht mehr vorauszusetzen, die Odyssee war abgesunkenes Kulturland, [...].³

Der Lyriker Rühmkorf war ein Meister der literarischen Tradition, ihr Anverwandter und Umwandler, der sich in 50 Jahren Werkgeschichte beständig mit dem lyrischen Erbe auseinandersetzte. Seine Rehabilitation des Reims, der metrisch gebundenen Sprache und der lyrischen Subjektivität wie die Popularisierung von Jazz & Lyrik, einer Kunstform, bei der Gedichte mit Begleitung einer Jazzband vorgetragen werden, trugen wesentlich zur Demarginalisierung von Lyrik bei. Jazz & Lyrik wurde zu einem zukunftsweisenden Genre, das Rühmkorf in engen Bezug zur Tradition stellte: »Die Lyrik kommt von der Lyra her. [...] Also: hier ist eine ganz alte Symbiose, wirklich eine uralte Symbiose noch einmal neu belebt worden eben durch den Kontakt mit der Jazzmusik.«⁴ Die Anverwandlung alter literarischer Formen durchzieht Rühmkorfs Werk von Anfang an, ebenso wie die selbstgewählten Verwandtschaften – zu Walther von der Vogelweide, Brookes, Harsdörffer, Angelus Silesius, Klopstock, Matthias Claudius, Hölderlin, Eichendorff, Bellmann, Ringelnat, Brecht, Kästner, Tucholsky und anderen. Heinrich Heine ragt heraus; ihn sah Rühmkorf als lite-

2 Peter Rühmkorf: *Einfallskunde*, in: ders.: *Schachtelhalme. Schriften zur Poetik und Literatur. Werke 3*, hg. von Hartmut Steinecke, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 151–179, hier S. 166f.

3 Peter Rühmkorf: *Gespräch 1999*, zit. nach: Heinz Ludwig Arnold: *Von Unvollendeten. Literarische Porträts*, Göttingen 2005, S. 263–285, 333, hier S. 282.

4 Ebd., S. 277.

rarischen Ahnherren und Freund, mit ihm hat er sich seit den 50er Jahren kontinuierlich beschäftigt.

Die Probleme der Gegenwart sollten in Relation zur Vergangenheit behandelt werden: »Im Verhältnis zwischen Erkenntnis und Interesse«, schrieb Rühmkorf, »[...] bin ich immer dafür, daß man seine eigenen, gegenwärtigen, zeitbezogenen und auch persönlichen Probleme an denen von Vorbildern mißt«. ⁵ Rühmkorfs Bezug zur Tradition war immer ein kritischer; dabei betraf seine Kritik nicht nur das Alte, sondern vor allem auch die eigene Gegenwart in ihrer Relation zur Vergangenheit. Seine Auseinandersetzung mit der Tradition geschah in einer genuinen, für seinen lyrischen Stil charakteristischen Weise – in seinen eigenen Worten: »Ich habe nicht alte Weisen einfach nur nachgesungen, sondern ich habe sie umgesungen. Ich habe sie mir angeeignet, ja ich möchte sagen: ich habe sie mir einverleibt und auf eine besondere Art fermentiert und verdaut wieder von mir gegeben.« ⁶ Als literarische Verfahren bei diesem Umbildungsprozess favorisierte Rühmkorf die Variation und die Parodie; er schrieb lyrische Variationen *Auf eine Weise des Joseph Freiherrn von Eichendorff* und *Den »Gesang des Deutschen« von Friedrich Hölderlin*; er parodiert die Ode als *Anode, Methode, Kathode* oder *Kommode*.

Zu Rühmkorfs lyrischem Verdauungsprozess gehörte es, sich die alten Themen, Motive und Sprachformen anzueignen, um wieder etwas von ihnen abzustößen – ein dialektischer Prozess. »[A]nlehnend und ablehnend«, so Rühmkorf, bewege er sich durch die alten Texte. ⁷ Zur Dialektik zwischen Vergangenheit und Gegenwart tritt die zwischen der Tradition und ihrer Wirkungsgeschichte. Rühmkorf war nur an historischen Texten interessiert, die selbst in einer wirkungsgeschichtlichen Tradition stehen, auf die er sich wiederum kritisch beziehen konnte. Er formulierte mithin poetische Beiträge zu Rezeptionsdebatten.

Die Reflexion über die Ökonomie und den ökonomischen Tauschwert von Gedichten hat seit den späten 40er Jahren Rühmkorfs lyrische Arbeit begleitet – von Essays (*Erkenne die Marktlage*, 1964, *Lyrik auf dem Markt*, 1966) über Gedichte (*Annonce*, 1946/47) bis zu ganzen Gedichtsammlungen (*Haltbar bis 1999*, 1979). Rühmkorf argumentierte hier – wie so oft – mit einer doppelten Denkfigur: Einerseits sei das Gedicht ein dezidiert antiökonomisches Produkt und habe, mit einem Marktwert gleich Null, keinen Anteil am kapitalistischen Warenverkehr; andererseits sei Gedichteschreiben anstrengende, zeitintensive

5 Peter Rühmkorf: »Ich hasse Schriftsteller, die nicht alle paar Jahre mal Hasard spielen«. *Gespräch mit Peter Rühmkorf*, in: Heinz Ludwig Arnold: *Als Schriftsteller leben. Gespräche mit Peter Handke, Franz Xaver Kroetz, Gerhard Zwerenz, Walter Jens, Peter Rühmkorf, Günter Grass*, Reinbek bei Hamburg 1979 (Das neue Buch, 118), S. 117–139, hier S. 123.

6 Rühmkorf: *Gespräch 1999*, S. 276.

7 Rühmkorf: »Ich hasse Schriftsteller, die nicht alle paar Jahre mal Hasard spielen«, S. 122.

Arbeit, die auch in marktwirtschaftlichen Kategorien zu evaluieren sei: »Um ein Gedicht von guter oder auch nur mittlerer Qualität wirklich marktfertig zu machen, [...] muß bereits eine Vorinvestition von achthundert bis tausend Mark pro Stück geleistet werden.«⁸ Mit der Auffassung von Poesie als Ware korrespondierte seine Vorstellung des Lyrikers als Wanderarbeiter, der – auch auf Marktplätzen und in Fabrikhallen – einer ökonomisch höchst riskanten Arbeit nachgehe:

von ihren Verkaufs- und Vertriebsmethoden her sind diese wunderlichen Unternehmer nämlich nicht viel mehr als Wanderarbeiter. Saisonjobber. Unständige Obstpflücker oder hausierende Ambulante. Früher von Hof zu Hof, von Kloster zu Kloster, von Jahrmarkt zu Jahrmarkt; dann – Klopstock – von Finanzier zu Finanzier, von Gönner zu Gönner, von Verleger zu Verleger; na und wir heute – bitteschön – von Funk zu Funk, von Kunstverein zu Kunstverein, von Zeitung zu Zeitung, von Fall zu Fall.⁹

Diese Konzeption des Lyrikers wusste Rühmkorf geschickt zur eigenen Inszenierung und Positionierung auf dem literarischen Markt zu nutzen, indem er sich als herumziehender Schausteller und Selbstanbieter präsentierte: »Tragen die Bücher ihren Erzeuger nicht, muß der Erzeuger seine Bücher eben in die eigenen Hände nehmen.«¹⁰

Zu seiner selbsternannten ›alten Schizographie‹ zwischen poetisch-artistischem und politischem Schreibtrieb trat Ende der 70er Jahre eine ›neue Schizographie‹ zwischen artistischem und ökonomischem Schreibimpuls. Sie steht dafür, dass der Lyriker die Gesetze der Marktwirtschaft zugleich verachtet und sich ihnen unterwirft, was das Gedichteschreiben endgültig zur Risikonommer macht (*Hochseil*, 1975). Seit dieser Zeit erscheinen in Peter Rühmkorfs Gedichten auch immer wieder Entschleunigungsmomente, Spuren einer Poetologie des Zeitvertreibs, gewendet gegen eine effektivitätsorientierte Zeitökonomie und kapitalistisches Verwertungsdenken.

Wie die neue ist auch die ›alte Schizographie‹ zwischen Artistik und politischer Kritik als spannungsvolle Symbiose zu denken – hier als Symbiose von artistischer Ästhetik auf der einen und politischer Kritik mit aufklärerisch-demokratischem Anspruch auf der anderen Seite. Diese Gleichzeitigkeit von Zeitkritik und Poetizität, Peter Rühmkorfs »unabänderliches Markenprofil«¹¹ (Liewerscheidt), richtete er ebenso gegen Autonomiekonzeptionen des Gedichts

8 Peter Rühmkorf: *Lyrik auf dem Markt*, in: ders.: *Strömungslehre I. Poesie*, Reinbek bei Hamburg 1978 (Das neue Buch, 107), S. 186–189, hier S. 186f.

9 Peter Rühmkorf: *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*, Reinbek bei Hamburg 1975 (Das neue Buch, 65), S. 126.

10 Peter Rühmkorf: *Bleib erschütterbar und widersteh. Aufsätze – Reden – Selbstgespräche*, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 253.

11 Dieter Liewerscheidt: *Peter Rühmkorfs »Schnellimbiß«. Lyrik im Warentest*, in: *Wirkendes Wort* 42.1 (1992), S. 103–116, hier S. 104.

wie gegen die zeitgenössische Tendenzkunst. Die Balance zwischen beiden Polen, dem gesellschaftskritischen Impetus und der ästhetischen Durchforderung, stellt eine ständige Provokation für Rühmkorf dar:

Es war für mich sehr schwer, von Gedichten aus, die ja auch vergleichsweise esoterische Gebilde sind, schon weil sie Gedichte sind und ein paar empfindsame Leute erreichen, es war für mich schwierig, vom Gedicht aus politische Frontlinien auszubilden. Was mir in der Prosa zweifellos gelungen ist, daß ich mit meinem Prosabesen die politische Arena ausfegte, das wollte mir im Gedicht nicht so gelingen.¹²

Er begegnete dieser Herausforderung durch sein unverkennbares polyphones Kompositionskonzept, einem souveränen Spiel mit verschiedenen Sprechweisen, bei dem sich hochliterarische Bildungselemente mit Umgangston und Jargon verbinden. Es ist typisch für Rühmkorfs Ästhetik der Virtuosität und des Heterogenen, einer Verbindung von Tragik und Komik, Erhabenem und Lächerlichem, Pathos und Schnoddrigkeit.

Rühmkorf war seit seinen Anfängen in den späten 40er Jahren ein politischer Lyriker; dabei waren operative politische Gedichte nie seine Sache, wohl aber Lyrik im Dienst von Aufklärung, Demokratie und Öffentlichkeit. Seine Gedichte thematisieren – von wenigen Ausnahmen abgesehen – keine aktuelle Tagespolitik, aber sie beziehen Position zu gesellschaftspolitischen Verhältnissen. Kunst muss sich für Rühmkorf mit der politischen Wirklichkeit ins Verhältnis setzen; der Künstler hat seiner Überzeugung nach ein politisches Mandat inne. Kunst, die sich lossagt von gesellschaftspolitischen Problemen und die ihre eigene Rolle nicht bedenkt, läuft Gefahr, politisch instrumentalisiert zu werden. Wer die gesellschaftspolitische Position der Kunst nicht kritisch reflektiert, der habe eine bestimmte politische Ordnung und bestimmte Missstände bereits akzeptiert – davon war Rühmkorf überzeugt:

Wo nämlich Poesie sich kategorisch abschließt von allem, was Gesellschaft heißt, und ihre eigene gesellschaftliche Rolle zu reflektieren sich versagt, da wird sie mit Sicherheit der Politik aufsitzen. Wo sie sich frag- und zweifellos im Besitze uneingeschränkter Freiheit wähnt, da ist ihre Autonomie am ehesten in Gefahr. Wo sie sich ihre Position als schönes Abseits aufschwätzen, wo sie sich blind für autonom verkaufen läßt, da leistet sie bereits Hand- und Spanndienste.¹³

Dennoch war Rühmkorf weit entfernt davon, die politische Wirkung von Kunst zu überschätzen. Lyrik hatte für ihn letztlich eine utopische Funktion, war nie als bloße Handlungsanweisung zu verstehen:

In einem sehr tiefen anthropologischen Sinn ist das Gedicht ja wirklich kein Tatort, auf dem Geschichte entschieden oder Welt von Morgen vorbereitet wird, sondern ein

12 Rühmkorf: *Gespräch 1999*, S. 281.

13 Peter Rühmkorf: *Einige Aussichten für Lyrik*, in: ders.: *Schachtelhalme*, S. 85–101, hier S. 91 f.

Unort, Überort, Unterort, meinetwegen auch Abort, aber immer Utopie, wo *sein kann* was eigentlich *nicht sein darf*, weil das gesellschaftlich zerteilte Unteilbare sich einige befreiende Atemzüge lang gesammelt zu erleben vermag.¹⁴

In der Frage, welche Rolle dem Politischen in der Ästhetik zukomme, gelangte Rühmkorf zu Überlegungen, die denen Adornos in wesentlichen Grundzügen entsprachen. In seiner *Rede über Lyrik und Gesellschaft* hatte Adorno gegen die zeitgenössische Überzeugung von der Gesellschaftsferne der Lyrik eingewandt, »daß in jedem lyrischen Gedicht das geschichtliche Verhältnis des Subjekts zur Objektivität, des Einzelnen zur Gesellschaft im Medium des subjektiven, auf sich zurückgeworfenen Geistes seinen Niederschlag muß gefunden haben«.¹⁵ So verstanden, bedeutet politische Lyrik nicht politische Aussagen im lyrischen Gewand; vielmehr ist der von Rühmkorf stets gesetzte »Akzent auf dem autonomen Werk [...] selber gesellschaftlich-politischen Wesens«,¹⁶ wie Rühmkorf kritisch gegen Brecht einwandte:

Da Gedichte ein eigenes körperliches Wesen besitzen – mit einem eigenen Nervensystem und einem eigenen Fächer subjektiver Reizbarkeiten –, reagieren sie auf die Herausforderungen der Politik oft gar nicht so sehr mit Meinungen oder Ansichten als mit Haltungen, Gesten, Allergien. Selbst das scheinbar gewissenlos der Welt entthobene Liebesgedicht hat seine private Gewissensentscheidung bereits getroffen.¹⁷

Das gilt gerade »für so elitär privatistische Hervorbringungen wie Gedichte«,¹⁸ auch und gerade dann, wenn sie sich der Artistik verschrieben haben.

II. Formprinzipien: lyrisches Ich, Reim, Parodie

Der in diesen Überlegungen deutlich werdende reflexive Zug ist das Kennzeichen des Lyrikers und Poetologen Rühmkorf, der seine Gedichte von den frühesten Publikationen an mit elaborierten theoretischen Überlegungen und Konzeptionen flankierte. Die in der Nachkriegszeit verbreitete Auffassung des Lyrischen als Medium gesellschaftsabgewandter Innerlichkeit ging immer noch auf Hegel zurück, der Lyrik als »subjektive Rede, das Innere, das als *Inneres*

14 Peter Rühmkorf: *Meine Damen und Herren Studierende der Literaturwissenschaft*, in: ders.: *Schachtelhalme*, S. 129–149, hier S. 142.

15 Theodor W. Adorno: *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in: ders.: *Noten zur Literatur*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2003 (Gesammelte Schriften, 11), S. 46–68, hier S. 55.

16 Theodor W. Adorno: *Engagement*, in: ders.: *Noten zur Literatur*, S. 409–430, hier S. 430.

17 Peter Rühmkorf: *Vom Liebes- und vom Lehrgedicht – zur Lyrik Bertolt Brechts*, in: ders.: *Dreizehn deutsche Dichter*, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 93–106, hier S. 97.

18 Peter Rühmkorf: *Dieses Schwanken und Schlingern. Über Hans Magnus Enzensberger: »Gedichte 1955–1970«*, in: ders.: *Strömungslehre I*, S. 80–82, hier S. 80.

hervorkehrt,«¹⁹ definiert hatte. Dagegen setzte Rühmkorf provozierend sein Verständnis der Lyrik als »Gesellungsmittel«. ²⁰ Deren Prototyp erblickte er in Volkslied und Kindervers, den er als »differenziertes und doch wieder handliches Instrumentarium« analysierte, der »geeignet [sei], die dringendsten Sozialprobleme gemeinschaftlich zu erledigen«. ²¹ Diese Funktion vermochten die elementaren Gedichte und Gesänge mittels ihres formalen Instrumentariums zu erfüllen, einen »Standardschatz bewährter Folien, alter Grundmuster, beliebter Spielregeln, approbierter Reizmittel, handlicher Ausdruckskartuschen, eingeführter Provokationstechniken und Bindeverfahren«, die sich »durch die Jahrhunderte«²² bewährt hatten.

Vor diesem Hintergrund gelangte Rühmkorf auch zu einer scharfen Pointierung der Gesellschaftlichkeit des lyrischen Subjekts, das er jedoch vom lyrischen Ich als »Ich, das praktisch nur im Aggregatzustand des Gedichts existiert und mit dem dahinterstehenden Subjekt nicht viel zu tun haben soll«, ²³ unterschied. Diese poetologische Analyse des Aussagesubjekts eines Gedichts dürfte eine wesentliche Rolle in der Wiederauferstehung des Lyrikers²⁴ nach der langen Pause seit den *Kunststücken* von 1962 gespielt haben. Bezeichnenderweise wird das lyrische Ich erneut Thema, als Rühmkorf einerseits mit *Selbst III/88. Aus der Fassung* dem Prozess der Entstehung seines lyrischen Selbstporträts²⁵ nachspürt und feststellt, dass das »Subjekt [...] sich sage und schreibe erst während der Fahrt in Erfahrung bringt und im Durchlauf zu gliedern beginnt, [...] sich [...] erst in und während der Arbeit« das Gedicht »erarbeitet«. ²⁶ Andererseits setzen die Ereignisse der Jahre 1989 und 1990 die Frage des Kollektivs und damit auch die Frage des lyrischen Subjekts auf die Tagesordnung, wie die zahlreichen einschlägigen Notate des *Tabu I* zeigen:

Genaugenommen ist das lyrische Subjekt, das ich zu vertreten habe, auch ein Teil der Gesellschaft, von der es sich abwendet, und sein eigener poetischer Duktus ist bereits in

19 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1970 (Werke, 20), S. 262.

20 Peter Rühmkorf: *agar agar – zauraurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven*, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 14.

21 Peter Rühmkorf: *Über das Volksvermögen. Exkurse in den literarischen Untergrund*, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 78.

22 Ebd., S. 30.

23 Peter Rühmkorf: *Peter Rühmkorf ... und das ich*, in: ders.: *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*, S. 121–147, hier S. 123.

24 Vgl. Philipp Böttcher, Peer Trilcke: »Ich war äußerlich und innerlich Pleite«. *Die Neukonstituierung des Autors Peter Rühmkorf nach 1972*, in: Jan Bürger, Stephan Opitz (Hg.): »Laß leuchten!« *Peter Rühmkorf zwischen Aufklärung, Romantik und Volksvermögen*, Göttingen 2010 (Marbacher Schriften, N. F. 7), S. 65–96.

25 Vgl. Hartmut Steinecke: »Arbeit ist des Artisten Schmuck«. *Peter Rühmkorfs Porträt »Selbst III/88«*, in: Durzak, Steinecke: *Zwischen Freund Hein und Freund Heine*, S. 296–320.

26 Peter Rühmkorf: *Selbst III/88. Aus der Fassung*, Zürich 1989, S. 713–731, hier S. 724.

der Wolle gefärbt. Richtiger wäre wohl, in der Rolle gefärbt, denn es spricht uns ja nicht als Stimme aus dem Dornbusch oder vom Berge Sinai an, sondern mitten aus der Arena, in der die Tageskurse ausgegeben werden und die Börsennotierungen unentwegt über den Bildschirm flutschen. Als Zeitzeuge sprechen hieße mithin: mit angenommener Stimme sprechen und den Bruch zwischen hohem Anspruch und niedrigem Spielboden immer gleichzeitig mitanzeigen.²⁷

Die Beschäftigung mit Walther von der Vogelweide resultierte aus der Entdeckung, dass dieser Autor als »Vater und Erfinder des deutschen Ich-Gedichts«²⁸ geradezu dessen Prototyp war, das »Urmodell« des modernen Intellektuellen:

mit dem Verlust seiner sozialen Identität setzt das zerspaltene Selbstverständnis ein gleichsam höheres frei, und aus den Trümmern einer Kleinkünstlerexistenz erhebt sich eine ganz neue, allerdings platonische Ansprüchlichkeit: das selbstgewählte Mandat, für das Reich zu singen. In dialektischer Verklammerung bedeutet die Geburtsstunde patriotischer Hochgefühle also gleichzeitig den Schlupftermin eines neuen Ich-Bewußtseins.²⁹

Diese Neubewertung erlaubte es, Klopstocks »subjektivistische Lyrik« nicht als Ausdruck von apolitischer Innerlichkeit, sondern vielmehr als »Gesellschafts-zauberei«³⁰ zu deuten. Die Spannbreite zwischen geselliger Ausrichtung, die aber gleichwohl »dem Ich, dem Individuum, dem Subjekt zu Ausdruck und Stimme verhilft«,³¹ und subjektivistischer Aussprache vor dem Hintergrund eines grundsätzlich gegebenen Gesellschaftsbezugs stehen in Rühmkorfs poetologischen Reflexionen durchgängig auf der Tagesordnung, deren sehr große Vielschichtigkeit noch nicht rekonstruiert worden ist.

Rühmkorf hat seine Anfänge als Lyriker rückblickend als epigonale Einübung in einen ihm fremden Ton lakonisch charakterisiert. »Begann in der Nachfolge Rilkes Gedichte zu schreiben, die ich selbst nicht mehr verstand.« Die Lösung dieses Problems: »Fand dann aber über die Parodie, d. h. über kritische Aushöhungsverfahren wieder zu meinem Land und mir zurück.«³² Recht präzise und knapp ist damit der typische Weg von der Nachahmung zur Parodie³³

27 Peter Rühmkorf: *TABU I. Tagebücher 1989–1991*, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 434.

28 Peter Rühmkorf: *Walther von der Vogelweide. Reichssänger und Hausierer*, in: ders.: *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*, S. 7–78, hier S. 14.

29 Ebd., S. 22; vgl. die nahezu gleichlautende Definition von Pierre Bourdieu in: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a. M. 1999, S. 210.

30 Peter Rühmkorf: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Ein empfindsamer Revolutionär*, in: ders.: *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*, S. 79–119, hier S. 88.

31 Peter Rühmkorf: *In meinen Kopf passen viele Widersprüche*, in: ders.: *Schachtelhalme*, S. 121–127, hier S. 123.

32 Peter Rühmkorf: *Die Jahre die Ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen. Werke 2*, hg. von Wolfgang Rasch, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 34.

33 Vgl. Robert Neumann: *Zur Ästhetik der Parodie*, in: ders.: *Die Parodien*, Wien u. a. 1962, S. 551–563, hier S. 556.

gefasst, wenn auch der tatsächliche Ablauf vermutlich komplizierter und langwieriger gewesen sein dürfte. Die Parodie ermöglichte die Selbstbehauptung gegenüber der Tradition, ohne radikal mit ihr zu brechen. Freilich genoss sie als Gattung keine sonderlich hohe Wertschätzung.³⁴ Sie galt als »zweifelhafte Materie«.

Wie in kaum einem anderen ästhetischen Genre lassen sich in der Parodie legetime [sic] Erbsprüche und sinistres Erbschleichertum nur schwer auseinanderhalten, und wir verstehen schon das Bedürfnis einer Eff-eff-Einzellerscheinung, sich der Verwechslung mit den Blödelmännern durch Verwandlung zu entziehen.³⁵

Zwar war Rühmkorf, als er diese Bemerkungen über Ringelnetz formulierte, schon längst ein anerkannter und arrivierter Autor, womöglich »dabei, ein Klassiker zu werden«;³⁶ dennoch zeigen sie, dass die Missachtung der Parodie dem frühen Selbstverständnis als Außenseiter zupass kam. Am Kindervers beobachtete Rühmkorf, dass die Parodie als Kampfmittel der Ohnmächtigen zu den elementaren Selbstbehauptungstechniken der Dichtung gehörte:

Die Möglichkeit der Anteilnahme erwächst hier aus der Distanz, die der Zerrvers zu einem Grundmodell einnimmt, und wo er attentäterisch an einem Stück Lehrgut sich vergeht, da vermittelt er seinem Konsumenten nicht nur das Lustgefühl der *Mittäterschaft*, sondern auch noch das Hochgefühl der *Mitwisserschaft*. Schon auf der gewiß nicht gerade hoch zu nennenden Ebene der Schulparodie genießt der Verbraucher und Verbreiter gleichzeitig seine eigene Bildung und den Triumph des Lehrlings über den Bildungsstoff. Selbst noch im bescheidensten Rahmen einer Liedverballhornung kann sich ein Kindergartenzögling seines erlernten Wissens freuen und – seiner Freiheit, das Erlernete mutwillig wieder zu verspielen.³⁷

Innerhalb der Nachkriegslyrik positionierte sich Rühmkorf mit seinem Beharren auf der Tradition, dem in Jahrhunderten erarbeiteten Formbestand, gegen den radikal traditionskritischen Flügel der sich formierenden Neoavantgarde, die sich konzeptionell von jeglicher handwerklichen Fertigkeit kritisch distanziert hatte. Klar trat dies zutage anhand der Stellung zum Reim, der sich seit dem bekannten Verdikt von Arno Holz – »Der erste, der – vor Jahrhunderten! – auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der tausendste, vorausgesetzt, daß ihn diese Folge nicht bereits genierte, ein Kre-

34 Vgl. Theodor Verweyen, Gunther Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*, Darmstadt 1979, S. 27 ff.

35 Peter Rühmkorf: *Joachim Ringelnetz, das vervielfachte Original*, in: ders.: *Dreizehn deutsche Dichter*, S. 50–61, hier S. 56, 58.

36 Manfred Durzak: *Ist Peter Rühmkorf dabei, ein Klassiker zu werden? Ein Gespräch mit Peter Rühmkorf*, in: Durzak, Steinecke: *Zwischen Freund Hein und Freund Heine*, S. 321–364.

37 Rühmkorf: *Über das Volksvermögen*, S. 144.

tin.«³⁸ – keiner besonderen Wertschätzung mehr erfreute. »Der Reim ist [...] als poetische Praxis [...] aus der Mode geraten.«³⁹ Der Verzicht auf den Reim bedeutete jedoch den Verzicht auf ein wirksames Kunstmittel, dessen Popularität unersetzbar war. »Tatsächlich durchwest der Reim, und zwar in allen seinen Formen als reicher, rührender, männlicher, weiblicher, klingender, Binnen-, End- und Stabreim unseren Konsumentenalltag weit ausgiebiger als uns gemeinhin bewußt ist«,⁴⁰ so dass er für den Gesellungsaspekt der Dichtung ein vordringliches Thema war.

Rühmkorfs Gedichte zeigen eine breitgefächerte reimmetrische Vielseitigkeit. In seinen poetologischen Untersuchungen spürte er den anthropologischen und gesellschaftlichen Grundlagen der magischen Wirkung des Reims nach, zeigte seine gesellschaftlichen Funktionen und Möglichkeiten, fragte, wie diese »uralt[e] Einheit von Zusammenklang und Zusammenhang, an der wir alle Anteil haben«,⁴¹ unter gegenwärtigen Bedingungen poetisch nutzbar zu machen sei, denn es »scheint die gereimte Strophe heute an eine Schallgrenze gelangt, die nur durch ein Nonplusultra an Kunst o d e r durch eine schon gar nicht mehr vorstellbare Einfalt zu transzendieren ist, eines so heikel und widersprüchlich wie das andere; n u r eben dem Reim als Ausdrucksmittel überhaupt entsagen, scheint mir in der gegebenen Klemme weniger als ein Notausgang«. ⁴² Die Lösung aus diesem Dilemma weist Rühmkorf als zutiefst romantischen Dichter aus:

Wie bei kaum einem zweiten poetischen Grundprinzip fällt beim Reim besonders sinnfällig ins Gewicht, ob sein Liebhaber (seine Liebhaberin) jenen zweiten Weg um die Welt gefunden haben, von dem Schiller träumte und den Kleist uns am Schluß seines niemals auszulesenden »Marionettentheaters« als eine letzte Möglichkeit vor Augen gerückt: unsere tragisch verlorenen Originalbalancen durch ein lebenslanges Gleichgewichtstraining aufzuheben.⁴³

Solche »Poesie der Poesie« (Friedrich Schlegel) führte von Beginn an zu einer poetologischen Selbstreflexion, die sich im Verlauf der Werkgeschichte zunehmend dominanter ausprägte. Am augenfälligsten tritt sie in der Neigung vor Augen, die Publikation von Gedichten durch vielfältige Beigaben zu flankieren. Erstmals geschah das bei *Kunststücke*, dem der Essay *Abendliche Gedanken über das Schreiben von Mond-Gedichten – Eine Anleitung zum Widerspruch* beigegeben war. Nach der lyrischen Pausendekade waren umgekehrt die neu ent-

38 Arno Holz: *Das Buch der Zeit, Daphnis. Kunsttheoretische Schriften*, Neuwied am Rhein u. a. 1962 (Werke, 5), S. 69 (*Kunsttheoretische Schriften*).

39 Peter Rühmkorf: *Der Reim und seine Wirkung, Bausteine zu einer Poetologie des Alltagslebens*, in: ders.: *Schachtelhalme*, S. 181–204, hier S. 181.

40 Rühmkorf: *agar agar – zauraurim*, S. 19.

41 Ebd., S. 17.

42 Ebd., S. 26.

43 Ebd., S. 108.

standenen Gedichte Appendix zu den Essays von *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich. Einmalig wie wir alle* enthielt gar eine Reihe von Essays, Reden und Briefen; parallel bot *Selbst III/88. Aus der Fassung* die kommentierte Ausgabe, »den Bildungsgang (oder meinerwegen Entwicklungsverlauf) eines einzigen Gedichtes«⁴⁴ und die ausgreifendste fallgeschichtliche Dokumentation der Einfallskunde.⁴⁵

Mit der Einfallskunde hatte sich Rühmkorf schon in den 1950er Jahren befasst, der programmatische Essay *Einfallskunde* war dem Gedichtband *Haltbar bis Ende 1999* beigegeben. Er geht vom dem gegen Benns im Marburger Vortrag *Probleme der Lyrik* pointierten Diktum aus:

Gedichte werden nämlich gar nicht – wie Gottfried Benn vielleicht noch meinen durfte – »aus Worten gemacht«, sondern aus *Einfällen*, mithin aus ziemlich komplizierten und bereits belebten Wortverbindungen, und statt mit anorganischen Fertigkeiten kriege ich es mit nervenreichen Organismen zu tun.⁴⁶

Spätestens mit *Selbst III/88. Aus der Fassung* hatte Rühmkorf das Gedicht in der spätkapitalistischen Marktgesellschaft als »widerständiges Zeichen an sich« verstanden, als »ästhetische[n] Gegenentwurf zu dem für den schnellen Verbrauch-bis-Verschleiß hingewichsten Konsumprodukt, und als solches möchte es leuchten«.⁴⁷

Am Gelingen der Tagung und bei der Erstellung des vorliegenden Bandes haben nicht nur die Vor- und Beiträger ihren Anteil. Dank geht an das Deutsche Literaturarchiv in Marbach, die Arno Schmidt Stiftung und die Akademie für gesprochenes Wort in Stuttgart. Bei der Fertigstellung des Manuskripts halfen Olaf Koch, Bastian Karkossa und Alexander Pähler.

44 Rühmkorf: *Selbst III/88*, S. 716.

45 Vgl. Rüdiger Zymner: *Lyriden, Quanten, Wahrsprüche. Aphoristik und aphoristisches Verfahren bei Peter Rühmkorf*, in: *Wirkendes Wort* 56 (2006), S. 221–235.

46 Rühmkorf: *Einfallskunde*, S. 166.

47 Rühmkorf: *TABU I*, S. 433.

Rühmkorfs Selbstporträt-Gedichte. Das artistische Ich zwischen Kommerz und Politik

Befasst man sich mit literarischen Selbstporträts, so ist zunächst an Selbstverständliches zu erinnern: Ein Selbstporträt kann nicht zeigen, wie der Porträtierte ist, sondern nur, wie er sich selbst sieht oder wie er gesehen werden möchte. Nicht selten mischen sich Aspekte dieser beiden Ansätze. Sodann: Die Einsicht, dass ein Ich in einem Gedicht eine literarische Persona – ein »lyrischer Ich-Darsteller«¹ – ist, gilt auch für Selbstporträts, selbst wenn darin Realitätsvokabeln aus dem Leben des Autors einmontiert sind. Schließlich: Ein Selbstporträt zeigt den Künstler als Individuum. Aber Rühmkorf verstand sich von Beginn an nicht als Privatperson, die glaubt, völlig selbstbestimmt und frei leben zu können, sondern auch als »Gesellschaftsprodukt«, das »unter dem Druck und dem Zug von sehr bestimmten sozialen Prägekräften« steht.² Daher zeigen die Selbstporträts – unter anderem, in wechselnder Intensität – auch diese Prägekräfte: zum Beispiel Ökonomie und Politik.

Am wichtigsten jedoch: Im Gegensatz zu dem Selbstporträt des Malers besteht das des Dichters aus Sprache und wird in einer bestimmten literarischen Form – bei Rühmkorf eben der des Gedichts – gegeben. Die Selbstporträts zeigen daher auch in ihrer Gestalt und ihrer Sprache, in welcher Entwicklungsphase der Schreiber sich als Dichter befindet. Das ist zwar eigentlich eine Selbstverständlichkeit, verdient jedoch bei einem so form- und sprachbewussten Dichter wie Rühmkorf besondere Aufmerksamkeit.

Zahlreichen Gedichten Rühmkorfs könnte man den Charakter von Selbstporträts zusprechen, drei hat er programmatisch so benannt: *Selbstporträt 1958*, *Selbstporträt* (gedruckt 1977), sowie *Mit den Jahren... Selbst III/88*, in einem ersten Entwurf überschrieben *Selbstporträt III (87)*, das durch die römische Nummerierung auf die beiden früheren Gedichte rückverweist. Zugleich wird

1 Peter Rühmkorf: *Gedichte. Werke 1*, hg. von Bernd Rauschenbach, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 453.

2 Peter Rühmkorf: *...und das Ich*, in: ders.: *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*, Reinbek bei Hamburg 1975 (Das neue Buch, 65), S. 123.

mit dieser Nummerierung ein frühes Selbstporträt-Gedicht ausgeschlossen, *Selbstportrait Leslie Meier* (1953). Bereits im ersten Buchdruck hatte Rühmkorf ihm diesen Begriff wieder entzogen und den Titel geändert in *Einer der Allergeringsten*. Trotzdem soll ein Blick auf dieses Gedicht geworfen werden, weil die Gründe für dessen Ausschluss Hinweise auf Rühmkorfs Verständnis des Genres Selbstporträt geben können.

I. *Selbstportrait Leslie Meier* (1953)³

Der 23-jährige Peter Rühmkorf stellte Anfang 1953 fest, dass er die zusammen mit Werner Riegel kurz zuvor gegründete (hektografierte) Monatsschrift *Zwischen den Kriegen – Blätter gegen die Zeit* weitgehend allein bestücken musste. Um – wie er später erklärte – eine größere Mitarbeiterschaft zu suggerieren, erfand er zu einem früheren Pseudonym, Leo Doletzki, weitere »Geisterexistenzen und Teilschreibkräfte«, darunter »Leslie Meier«, zuständig »für lyrische Extravaganzen«. ⁴ Unter diesem Namen erschien im März-Heft 1953 das blasphemisch-provokative Gedicht *Messias in der Windel*, im April-Heft wurden zwei weitere Gedichte von ihm veröffentlicht, darunter das *Selbstportrait Leslie Meier*. Dieses Selbstporträt steht also am Beginn von Leslie Meiers Karriere, es stellt den Dichter dem (noch sehr begrenzten) Publikum vor. Dabei spricht der Lyriker von sich in der dritten Person (»Leslie Meier trägt seine Haare zurückgekämmt«), nur einmal wird er gleichsam zitiert:

Reiche mir einer der Herrschaften bitte den Spiegel;
alle andern Gesichter langweilen mich.

So charakterisiert, so inszeniert sich der Dichter – selbstbewusst, selbstverliebt, selbstironisch (»Ironie dritten Grades«), als Einzelgänger, Außenseiter, Rebell, Anarchist, »verlaust und verliebt und verrückter Gedanken voll«, provokativ, frech, zynisch, sarkastisch.

Das Gedicht umfasst fünf nicht gleichmäßig gebaute Strophen zu je vier Zeilen mit regelmäßigen Kreuzreimen. So konventionell und nicht eben künstlerisch anspruchsvoll diese Form ist, so originell, verblüffend, gewagt sind einige Reime: schiefen/Hieroglyphen, Allergeringsten/Pfingsten, Grades/fades. Ungewöhnlich, auch maniert, sind verschiedene Metaphern:

Seine Seele ist ein Star mit zerfleddertem Flügel,
geblendeten Auges, sein Flöten tönt fürchterlich –:

³ Rühmkorf: *Gedichte*, S. 114 (daraus die Zitate); Erstdruck: *Zwischen den Kriegen*, H. 5, 1953.

⁴ Peter Rühmkorf: *Die Jahre die Ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen. Werke 2*, hg. von Wolfgang Rasch, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 63.

In den folgenden Jahren erschien eine Reihe von Gedichten unter dem Namen Leslie Meier. In einer ersten kleinen Sammlung von Gedichten Rühmkorfs und Riegels – *Heiße Lyrik* (1956) – sind sieben der 14 Gedichte Rühmkorfs Leslie Meier zugeschrieben. Das Bild des Lyrikers Leslie Meier wurde ab 1956 überlagert von dem des polemischen, bissigen Literaturkritikers: *Leslie Meiers Lyrikschlachthof* hieß die legendäre Serie, in der bis 1958, in 16 Folgen nahezu die gesamte deutsche Nachkriegslyrik scharfzüngig und witzig, doch zugleich kenntnisreich und (meistens) treffsicher als epigonal, medioker, provinziell, konservativ, gesellschaftsfern oder als formalistisch hin »geschlachtet« wurde.

Leslie Meier stand mithin in der literarischen Szene der späten 50er Jahre nicht mehr primär für den Gedichteschreiber. Zu dieser Zeit, 1958, erhielt Rühmkorf erstmals die Chance, einen eigenen Gedichtband in einem renommierten Verlag zu veröffentlichen. Daher wollte er in einem *Selbstporträt* sich nunmehr als Verfasser von Gedichten vorstellen, nicht als Kritiker und »Schlächter« von Lyriker-Kollegen und -Konkurrenten. Das ist wohl der Grund dafür, dass Rühmkorf den Titel des früheren Gedichts änderte: Leslie Meier war eine Persona-Maske des Dichters, eine Fantasiefigur (die auch bereits 1953 eine eigene Biographie erhalten hatte),⁵ und diese Figur stand primär für den Kritiker, nicht für den Lyriker, der sich zudem in vielem deutlich von seinen fünf Jahre zurückliegenden Anfängen entfernt hatte – oder es zumindest glaubte.

II. *Selbstporträt 1958*⁶

Rühmkorfs erster Gedichtband *Irdisches Vergnügen in g* (1959) enthielt 50 Gedichte, darunter nur eine sehr kleine Auswahl der vor 1958 erschienenen. Das *Selbstportrait Leslie Meier* gehörte zwar zu den wenigen dieser älteren Gedichte, aber durch den neuen Titel – verbunden mit der Er-Form – wurde es als ein Gedicht *über* Leslie Meier gelesen. Das in diesem Band veröffentlichte erste Selbstporträt setzt die Jahreszahl 1958 demonstrativ in den Titel und signalisiert damit sowohl das historische Umfeld als auch das Alter des Verfassers: Ende seiner 20er Jahre.

Das Gedicht ist in freien Rhythmen geschrieben, es umfasst vier Strophen unterschiedlicher Länge (9–13 Zeilen), auch die Zeilen variieren in der Länge sehr (1–13 Wörter); das Ganze ist angeordnet um eine Mittelachse und im Erstdruck in Fraktur gesetzt. Zwischen den Strophen steht jeweils ein kurzer aphoristisch zugespitzter Merkspruch, kursiv gesetzt. Ohne auf weitere Einzelheiten einzugehen, ist festzuhalten: Hier werden äußerste Gegensätze zu-

5 Ebd., S. 377f. Erstdruck: *Zwischen den Kriegen*, H. 8, 1953.

6 Rühmkorf: *Gedichte*, S. 112f. (daraus die Zitate).

sammengeführt, formale Freiheit und Strenge, Länge und Kürze, Weitschweifigkeit und Prägnanz. Dieselbe Spannweite gilt für die Sprache: Sie reicht vom Pathetischen und dem hohen Ton (prächtig, wacker, sommers, bar jeden höheren Zieles) bis zum Alltagssprachlichen (schwappen, grohoß, kantapperkantapper, Maul). Eingestreut sind entlegene Fremdwörter und fremdsprachige Zitate (asthenisch, panimaju).

Im Vergleich mit dem *Selbstportrait Leslie Meier* legt dieses zweite Selbstportrait größeren Wert auf Kunstfertigkeit in Form und Sprache. Weiterentwickelt wird die bereits früher ausgeprägte Vorliebe für originelle, unerwartete Wendungen, so nie geformte Metaphern (pfirsichfarbener Schlüpfer, gedrosselte Sonne). Auch das Bild des Einzelgängers und Außenseiters, des lonely wolf, wird aufgegriffen und zugleich verspottet (»ein asthenischer Wolf ins Orangenlicht«). Im Weiteren weicht das Porträt immer deutlicher von dem Leslie Meiers ab. Entworfen werden Bilder des desillusionierten Ichs (»dem Boden gründlich mißtrauend, von dem er sich geschaffen wähnt . . .«), ferner des Anti-Idealisten (»bar jeden höheren Zieles«), schließlich: des Nihilisten (»er kaut noch immer das überkommene Nichts«).

Wir sehen das Dichter-Ich aus solchen Höhen seiner philosophischen Selbstbilder herabsteigend am Frühstückstisch. Das Paradoxe seines Verhaltens zeigt sich an der paradoxen Bezeichnung »rrrrradikal unentschlossen[]«, das der Zeitung erteilt wird, die er liest, mit der Rechten dabei, alliterierend »plausiblen Porridge löffelnd«, die Linke mitunter zur Thälmannfaust – nein, nicht ballend, sondern »knüll[end]«. Ein Ästhet mit politischer Kämpfergeste. Das Substantiv, das die Ich-Figur für sich gebraucht, lautet »Feingeist« – ein Neologismus zwar, anklingend an Freigeist, also den Nicht-Orthodoxen, den Ketzer, aber den Akzent verschiebend auf das Subtile, Grazile, Ästhetische – das in seiner Gewährtheit sogleich konterkariert wird durch das Materialistisch-Grobe: »auch der Feingeist muß fressen« – so der spruchhaft-aphoristische Kommentar, der mit der biedermeierlichen Frühstücksidylle kontrastiert.

Eingeleitet wird diese harsche Feststellung mit dem Satz: »Zu wahr, um schön zu sein« – eine kabarettistische Umkehrung einer bekannten Redewendung, die bereits die klassische Idee einer Identität von Wahrheit und Schönheit verabschiedete. Und mag man sich bei der einen Zeile an Brechts Wort zum Verhältnis von Fressen und Moral erinnern fühlen, so bei dieser an Heines resigniert-kämpferische Lebensbilanz: »Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen«. ⁷ Der Feingeist, der Lyriker, der »Angorawolken im Kopf« züchtet, lebt in einer Welt der ökonomischen, materiellen, politischen Zwänge, die er nicht

7 Heinrich Heine: *An die Mouche* (Lyrischer Nachlass nach 1844), in: ders.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1992 (Düsseldorfer Ausgabe), Bd. 3/1, S. 396 (im Folgenden mit *DHA* abgekürzt).

negieren kann – nein: nicht negieren darf. Auch der Anarchist und Individualist muss diese Aspekte in sein Werk hineinnehmen.

Der zweite Zwischentext fasst diese Situation und ihr zentrales poetisches Stilmittel prägnant zusammen:

*Das Hohelied des Ungehorsams –
gebellt oder verkündet –*

Das Hohelied verweist auf das poetischste Buch der Bibel, aber dessen zentrale Botschaft ist hier die der Nichtanpassung, des Widerstands. Und die Art des Sprechens umspannt, chiasmisch zugeordnet, das Profane und das Heilige: gebellt oder verkündet. Das Selbstporträt demonstriert, wie das ›oder‹ in ein ›zugleich‹ verwandelt werden kann.

Der Einschub wird abgeschlossen mit den Zeilen

*aber von keinem bisher so prägnant
als von ihm.*

Wie bei so vielen der pathetischen, feierlichen, übertriebenen Wendungen ist auch hier natürlich Ironie mitzudenken, im Selbstporträt die Selbstironie. Aber bei allen Wendungen und Gesten, sich selbst klein zu stellen, zu verspotten, steht doch ein durchaus selbstbewusster und ernst zu nehmender Anspruch dahinter: Der hier spricht und schreibt, beansprucht für sich, diesen Ton in die Lyrik zwar nicht eingeführt, aber doch in einer im wörtlichen Sinne bisher ungehörten, unerhörten Weise perfektioniert zu haben.

Diejenigen, mit denen sich der Dichter hier misst, sind nicht die Zeitgenossen der 50er Jahre, die er in Leslie Meiers Lyrikschlachthof dahingemetzelt hatte. Es sind vielmehr die beiden großen Vorbilder seines bisherigen Schreibens, Gottfried Benn für Fragen der Form, der Wortkunst, der Artistik, und Bert Brecht für das politische Engagement, die Gebrauchslyrik – beider Vorzüge zu verbinden, beider Einseitigkeiten zu vermeiden war das oft ausgedrückte Ziel des jungen und auch noch des späteren Rühmkorf.⁸ Auf beide Autoren wird in diesem Text sehr verdeckt angespielt. Und ebenso auf den Dichter, der 100 Jahre zuvor versuchte, Wahrheit und Schönheit zu verbinden, politisches Engagement, ökonomische Notwendigkeiten und artistische Darstellung zusammenzubringen: Heinrich Heine. Wenn der Selbstporträtist von sich schreibt: »durch Schaden schlau geworden«, so ist das auch ein intertextueller Querverweis auf sein im gleichen Band abgedrucktes *Heinrich-Heine-Gedenk-Lied*.⁹

Mit den intertextuellen Verweisen deutet der junge Rühmkorf an, in welcher literarischen Liga er sich situieren möchte. Deutlich wird: Ein Selbstporträt ist

8 Peter Rühmkorf: *Schachtelhalme. Schriften zur Poetik und Literatur. Werke 3*, hg. von Hartmut Steinecke, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 388f. (Nachwort).

9 Rühmkorf: *Gedichte*, S. 156.

auch immer ein Zeichen von Eitelkeit. Es zu schreiben kann wie das Tagebuch oder die Autobiographie der Selbsterforschung dienen, es zu veröffentlichen und aus seinen Ansprüchen keinerlei Hehl zu machen zeigt, dass der Verfasser die Befindlichkeiten und Entwicklungsstufen seines Ichs für so wichtig hält, dass er sie der Öffentlichkeit mitteilen möchte. Heine hat sein selbstbezogenes, subjektivistisches Schreiben damit erklärt, dass das Herz des Dichters den Mittelpunkt der Welt darstelle und sich daher deren Zerrissenheit in ihm selbst spiegle.¹⁰ Rühmkorf hat diesen Satz zwar nicht zitiert, aber er hat ihm gut gefallen.

Zusammengefasst: ein hoch stilisiertes Porträt, das sehr deutlich macht, wie der junge Dichter gesehen werden will – als Meister des Heterogenen, einer Kontrastästhetik, der die Gegensätze zusammenzwingt, als Meister der Tönevielfalt, als »januszüngig«. Dieses schöne Adjektiv stammt aus dem Klappentext des Bandes, der eben dieses Bild in Prosa fasst, man könnte auch sagen: geradezu hymnisch feiert.¹¹ Rühmkorf schrieb an den Klappentexten teilweise mit, das ungenierte Selbstlob gehört zu seinen Instrumenten der Rezeptionslenkung – und wird damit selbst Teil des Selbstporträts, das mit diesen Wendungen charakterisiert wird.

III. *Selbstporträt [1977]*¹²

Zwischen dem ersten und dem zweiten Selbstporträt Rühmkorfs liegen fast 20 Jahre. Die Erklärung dafür könnte sein: Rühmkorf hatte seit 1961 keinen Gedichtband mehr veröffentlicht, seit 1964 einige Zeit lang keine Gedichte mehr geschrieben. Die allgemeine Politisierung war seiner Art von Lyrik eher feindlich. Das verstärkte Interesse an Politik und Ökonomie prägte auch sein Schreiben, aber in erster Linie in anderen Gattungen, vor allem dem Drama. Dazu kamen auch konkrete ökonomische Gründe: Mit Lyrik war kein Geld zu verdienen.

In dem autobiographischen Werk *Die Jahre die Ihr kennt* (1972), das man auch ein Selbstporträt in Prosa nennen könnte, formulierte Rühmkorf diesen Zusammenhang von lyrischem Verstummen, politischer Enttäuschung und ökonomischer Nutzlosigkeit:

10 DHA Bd. 7/1, S. 95f. (*Die Bäder von Lukka*).

11 Rühmkorf: *Gedichte*, S. 491f. (Kommentar).

12 Ebd., S. 295f. (daraus die Zitate).