Günter Oesterle

Mit gespaltener Zunge. Zur Dialogizität in der Poetik Peter Rühmkorfs

I
Die Differenz zweier Poetiken: soziale Redevielfalt (Ambivalenz) oder Vieldeutigkeit (Ambiguität)

Es gibt «Wurzelworte des Charakters», schreibt einmal Jean Paul, «jene Polar-Enden, welche auf einmal ein Abstoßen durch ein Anstoßen offenbaren; [...] jene Worte, welche als Endreime eine ganze innere Vergangenheit beschließen oder als Assonanzen eine ganze innere Zukunft ansagen [...]»[1]

Ein derartiges Schlüssel- und Wurzelwort fand Peter Rühmkorf mit der Formulierung von der «*eine*(n) unterteilten Zunge»; es charakterisiert seine dichterische Rede.[2]

Aufs genaueste trifft diese Wendung eine von Rühmkorf als zeit- und kunstnotwendig erachtete Spannung: die dynamische Vielstimmigkeit innerhalb «einer gesammelten Stimme»[3], die soziale Rede- und Sprachvielfalt im Rahmen eines durchgehaltenen Tons. Dichterische Rede mit «*einer* unterteilten Zunge» verleiht der Dialogizität Mitspracherecht innerhalb des Monologischen.[4] An dieses Kernmotiv reihen sich unschwer andere Leitmotive in Rühmkorfs Schaffen: das des Vaganten, des Gauklers, das der Bühne, der Arena, des Zirkus samt Hochseil.

Das Merkmal der Vielstimmigkeit mag für Rühmkorfs auf Rede und Gegenrede angelegtes essayistisches, kritisches und polemisches Schreiben, das sich mitunter als sprechendes Fechten im literarischen Handgemenge zeigt, unstrittig sein; zu Anfang seines lyrischen Schaffens jedoch war für die Lyrik Dialogizität ein mehr als ungewöhnliches Ansinnen; es war geradezu

provokant.[5] Denn Lyrik, vornehmlich moderne Lyrik, war festgelegt auf «poetische Monologizität»[6]. Zwar wird heute moderner Lyrik «Vieldeutigkeit» und Doppelsinn im Rahmen einer «esoterischen Intertextualität»[7] zugestanden; ja man erwartet geradezu von ihrer poetisch ludistischen «Sondersprache» Ambiguität, Äquivokation, Dunkelheit. Vom ersten Auftakt mit seiner «heißen Lyrik» an bis heute opponiert jedoch Peter Rühmkorf immer noch gegen derartige «geistige Isozelle(n)» in lyrischen Monologen (LG 372). Rühmkorf verfügt über die Fähigkeit zu «poetischen Neologismen» (als entlaufener Schüler Benns versteht sich das von selbst); er nutzt allenthalben die «potentielle semantische Labilität der Sprache», um ihre «verordnete Identität» aufzubrechen.[8] Nie verliert er aber dabei den Kontakt zu den in der Sprache sich ereignenden sozialen Interaktionen, immer begreift er sein Schreiben und Dichten (seine Prosa und Lyrik) als Echo, Antwort, Gegen- und Einrede, immer ist «ein mitgedachtes Publikum» dabei (LG 372).

Rühmkorf zielt nicht primär auf *Ambiguität*, d. h. auf Vieldeutigkeit der Bedeutung von aus ihrem sozialen Kontext entlassenen, isolierten Worten; das ist für ihn «heutzutage Seminarskat»[9]. Sein Sensorium, seine «fragend-witternde Probierhaltung» (H 104) erkundet statt dessen die *Ambivalenz*, die Vielstimmigkeit in der Sprache, d. h. die Überkreuzung von Bedeutungen mit unterschiedlichen emotionalen und ideologischen «Wertentscheidungen» oder «Wertakzenten».[10] So ist das Insistieren Rühmkorfs auf «das Wort in seiner niedersten Funktion» und seine gegen die Strukturpoesie eines Mon und Heißenbüttel gerichtete These zu verstehen, «daß ein Absehen und ein Abstrahieren von dieser Bedeutungsfunktion dem Wort das Entscheidende, ‹seinen Geist› nimmt. Denn das Wort als Material ist zu wenig, es gibt als Klang und als Wortbild zu wenig her, um isoliert existieren zu können.»[11] Daher rührt Rühmkorfs Vorliebe fürs Gestische, Umgangssprachliche, Rhetorische, daher seine Orientierung an dem Geselligen der Sprache,

am sozialen Gedächtnis der Worte, daher seine Wertschätzung des «gute(n) Sumpfgebiet(s) der Umgangssprachen» (H 108), seine Lust, deren Potenzen sowohl gegen die «Deformation der Normsprache»[12] als auch gegen die «etablierte Hierarchie der Literatursprache»[13] zu richten.

Die als Höhepunkt eines Verrisses gemeinte polemische Spitze Heißenbüttels: «Rühmkorf ist nur der auf deutsche Lyrik übersetzte Jargon hartgesottener amerikanischer Kriminalromane»[14] beinhaltet, gemessen an der esoterischen Akrobatik einer sich aus der Vielstimmigkeit der konkreten Welt heraushaltenden Poesie, keine Schmälerung. Rühmkorfs spät notierter Leitgedanke: «Was ich nicht behaupten will und niemals angenommen habe, ist, daß sich die Dichtung rein erhalten könne, indem sie sich heraushält» (H 107), korrespondiert aufs genaueste seinem frühen Programm einer «neue(n) sensualistischen Konkretheit», seinem Wunsch, in Gedichten Sätze zu schreiben, «die packen», die in der Lage sind, «die Realität zwischen die Zähne (zu) bekommen».[15] Ins Bild übersetzt, heißt dies: das Lebensgesetz «propulsiver»[16] (vorwärtstreibender) Poesie ist vergleichbar dem sagenhaften Riesen Antäus, der stark und unbesiegbar blieb, solange er den Kontakt mit der Erde nicht gänzlich verlor. Lyrik mag sich noch so weit in intertextuelle Spiele der Weltliteratur hinaus- und hinaufwagen, bei Strafe der Sterilität und Stereotypie aber darf sie ihren Mutterboden, die soziale (und d. h. auch nonverbale, mimisch-gestische und affektive) Interaktion des Sprechens, das «Chaos lebendiger Rede», den «Gegenstand als Widerstand» nicht vergessen. Bis ins poetologische Detail ist sich Rühmkorf der Differenz zur hermetischen und absoluten Poesie bewußt, wenn er Begriffe wie Montage und Collage für seine Produktionsästhetik ablehnt und gegen Benns Poetik auf die Kontextgebundenheit und Soziabilität seiner Sprachgestaltung verweist: «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.» (H 109f)

II
Der «Jetztschreiber» und «Weltmitschreiber». Die Bedeutung von Mythen und Sozialgebärden des Alltags für poetische Einfälle

Vieles hat die Kritik an Peter Rühmkorf (und seinem Werk) auszusetzen gewußt, ja nicht selten hat sie gemäkelt, eines aber hat sie ihm immer zugestanden: er sei ein Meister und Virtuose der Töne[17]; er verfüge über das Drastische und Plebejische, den Schlager, Gassenhauer, Kalauer und Kinderreim, aber auch «über ganz andere Töne Urständ – die Oden Klopstocks und die Lieder des Matthias Claudius, die Hymnen Hölderlins und die Weisen Eichendorffs»[18]. Doch das ist nur die eine Seite. Ein – zumindest früher – häufig anzutreffendes Mißverständnis von Kritikern und Lesern war, daß Rühmkorfs Poesie sich bloß aus Büchern, aus Literatur speise.[19] Von Anfang an aber sind in Rühmkorfs Dichtungen die nichtliteraten, mündlichen Konkurrenzstimmen als notwendiger Zünd- und Kollisionsstoff zugelassen. Gleichberechtigt mit der hohen und niederen Literatur und aufs raffinierteste mit ihr verzahnt, finden sich in den Gedichten die Nöte, die Schönheiten und die Mythen des Alltags. Für den bekanntesten Theoretiker der Dialogizität, Michail M. Bachtin, steht das Gespräch im Zentrum seiner Überlegungen, denn dieses sei «angefüllt [...] mit der Wiedergabe und Interpretation fremder Wörter»[20]. Die Beobachtung gilt vornehmlich fürs Gespräch im Alltag. Hier «wird am meisten über das gesprochen, was andere sagen – man übermittelt, erinnert, erwägt, erörtert fremde Wörter, Meinungen, Behauptungen, Informationen, entrüstet sich über sie, erklärt sich mit ihnen einverstanden, bestreitet sie, beruft sich auf sie usw.»[21]. Zu dieser

«Hermeneutik des Alltags»[22], die das lyrische «Seelendrama» grundiert, treten bei Rühmkorf ergänzend das in Sprache übersetzte Nonverbale, die Rhythmen und Gesten. Den Sprachgebärden galt immer schon die Aufmerksamkeit des «literarischen Wanderarbeiters» Rühmkorf: «Die ganze unermüdlich in Rede und Gegenrede und Selbstgespräche und Beschwörungen und Bitten und Absagen und Wünsche und Abschiedswinke und Wutandränge und Nötigungen und Verlegenheitsfloskeln und Trauerkundgebungen und Freudensanwandlungen verwickelte Welt ist voll der interessantesten Natur- und Sozialgesten, und schon wenn einer sagt ‹Jaja, so ist das› oder ein anderer ‹Nanukommdochmalherdukleinedickeda› oder eine dritte Person ‹Nee, nich wie du denkst. Porno läuft hier völlig anders›, dann sind geheime Schwingungen und Resonanzen mit im Spiel, bei denen die Poesie nur aufmerksam in die Schule gehen kann. Erst wer genügend lange und mit der genügenden Geduld auf die Umgangssprache und ihre immer bedeutungsvollen Zeigegesten und Unterbodentöne geachtet hat, kriegt am Ende den richtigen Nerv für die Auf- und Abbewegungen auch der eigenen Brust, da soll er dann das Ohr dranlegen, wenn er kann, und einfach mitnotieren, was ihm der bewegte Atemstrom an Satzansätzen oder Vor-Wörtern entgegenträgt.» (H 108 f)

In die Spur der Rhythmen, Gesten und Sprachgebärden des Alltags zeichnet der Poet als «Weltmitschreiber» (Ü 23; bezeichnenderweise will er sein Tun eher mit einem «Luftdruckmesser, Tacho, Hygrometer, Bordschreiber und Indusi» verglichen wissen als mit einem Fliesenleger oder Architekten; H 104) seine spontanen Wahrnehmungsbilder ein: «Der Klacks Majonäse auf den tollkirschroten Lippen der Hertie-Verkäuferin – Die kreiselnde Söhnlein-Flasche auf dem Warentransportband – Drei fettige Pfefferfäßchen bei Churrasco als Ausdruck eines neuen Realismus – Ein aprikosenfarbener Hundeschiß, über hundert Meter Gehweg hingeschmiert – Die Tauben auf dem Altonaer Busbahnhof, eine trippelnde Kompanie – Eine besinnungslos wartende Schönheit in ‹Schwarz-und-Schwein› mit goldenem

Lokomotivlaternenbrillchen» (Ü 22f). Solche «Außenstimmen» der Großstadt dringen «unentwegt» in das «Innere» des «Ich-Schreibers», der sich als «Jetzt-Schreiber» versteht (H 104); sie «fallen» ihm «ins Wort», mischen sich «ins Konzert»[23], um schließlich mit präfigurierten poetischen und anderweitig schriftlich fixierten Tonarten zu kollidieren. Der «mit allen Wassern gewaschene [...], von allen Feuern der Moderne durchglühte Experimentalrealismus» beginnt.[24] Gefragt, was Natur für ihn bedeute, erläutert Peter Rühmkorf 1961: «wenn ich auf die Straße gehe, wenn ich eine Großstadtzivilisation sehe, wenn ich in sie hineintrete, und sie umgibt mich. Ich reflektiere mich an ihr, das ist für mich Naturerlebnis.»[25] Was in dieser Phase der Produktion der Stadtschreiber an Einfällen erbeutet, birgt die Voraussetzungen zur Polyphonie, in der sich viele Stimmen kreuzen können. Die Einfälle sind nämlich «heftig aufgeladene Materialien» (H 111), «gestisch programmiert und in besonderer Weise auf Gesellung eingeschworen. In einigen steckt offenbar die helle Wut und möchte am liebsten gleich loslegen, in anderen deutet sich ein Achselzucken an. In einigen sabbert der Zorn und wirft seine Speichelfetzen voraus, in anderen hängt nur was durch. Einige ballen die Faust, einige schütteln den Kopf, einige winken ab. Hier bezichtigt was oder droht in bestimmte Richtungen – anderswo seufzt es. Hier wird die gesamte umgebende Welt für verrückt erklärt und an ihrem Verstand gezweifelt – dort verzweifelt es an dem eigenen, aber nimmt seinen Stich auf sich und wandelt. Hier sagt es *ich* (vergleichsweise häufig sogar), dort *wir* (nicht selten), manchmal tritt auch ein *Ihr* in die Adresse (so vorbehaltlich wie dem Ich ein fremder Adressat erscheint). Besonders gern reißt es allerdings Witze und sich selbst daran wie am eigenen Schopf aus dem Morast heraus.» (H 111)

III
Rühmkorfs frühe Historisierung der Moderne. Die Lizenz für Affektisches und Dialogisches in der Lyrik

Die Vorstellung wäre freilich unangemessen, daß die dichtende Individualität, wohnhaft in Hamburg, Övelgönne 50, mit diesen vielen unterschiedlichen und miteinander kollidierenden Stimmen aus Alltagserfahrung und «tausend Jahre(n) Folgepoesie» (S 267) kühl und distanziert umzugehen wisse, gleichsam in einem künstlichen Wortlabor schalte, walte und nach Gutdünken verfahre. Peter Rühmkorf und sein Freund Werner Riegel polemisierten schon in den fünfziger Jahren gegen die vornehme Distinguiertheit einer damals beliebten Naturlyrik und gleichermaßen gegen die programmatische Produktionskälte der Strukturpoeten.[26] Sie setzten dagegen die gesamte Skala der Affekte von der Empfindsamkeit bis zu Zorn und Haß; sie kämpften mit einer aggressiven Prosa für eine «aggressive Kunst»[27]. Die «Äußerung von Zorn und Anteilnahme» im Gedicht war in der «seinerzeit mal zeitgenössisch genannten Literatur», erinnert sich später Rühmkorf, «nachgerade verboten» (W 132). Das 1956 erschienene, vielgepriesene Buch des Romanisten Hugo Friedrich «Die Struktur der modernen Lyrik» kann das damals herrschende Tabu bestätigen. Beim Wiederlesen erstaunt man über den apodiktischen Gestus, mit dem hier von einem unausweichlichen «Strukturzwang» gesprochen wird.[28] Die dort vorgetragenen Leitlinien der Moderne lassen sich mit Rücksicht auf Rühmkorfs Kontraststellung in vier Thesen zusammenfassen[29]:

1. Nach Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé «bringt die Lyrik des 20. Jahrhunderts nichts mehr» «fundamental Neues».
2. «Moderne Lyrik macht den geschichtlichen Raum so heimatlos wie den dinglichen.» Der Stoff ist «beliebig» und «in sich selbst bedeutungsarm».
3. Das Prinzip lyrischer Produktion ist Kälte. Der Dichter «ist an seinem Gebilde nicht als private Person beteiligt, sondern als dichtende Intelligenz, als Operateur der Sprache», als «rei-

ne Subjektivität». Der «Zufall der Person» wird «ausgeschieden».

4. Moderne Lyrik betont den «unendlichen Abstand» zwischen «monologischem und kommunikativem Schreiben».

Im Namen einer Weiterentwicklung der Moderne legt Rühmkorf Einspruch ein gegen eine derartige, nicht nur in der Theorie verfochtene Dogmatisierung und Festschreibung der Moderne. Gegen den einseitigen Kanon der Lyrik der Moderne macht er vergessene Traditionen geltend; mit «Methoden der gemütlichen Agitation» (W 132) erinnert er an die «verschollene Vorvergangenheit seiner Kunst»[30]; gegen die Verabsolutierung der Selbstbezüglichkeit moderner Texte, deren Zirkularität zur Sterilität neige, insistiert er auf der poetischen Fruchtbarkeit des «Konträrkontakts zu einer widrigen Gegenwart»[31]; gegen das Kältepostulat klagt er die «Erregbarkeiten», die «subjektiven Leidenschaften», die «emotionale(n) Parteinahmen» ein (W 132); gegen das Monopol des Monologischen oder, wie er despektierlich sagt, gegen «monologisches Sichvermurmeln und statische Plattfüßigkeit» (LG 372) setzt er (schon früh) ein dialogisches Prinzip innerhalb des Monologischen der Lyrik, ein dynamisches, «wirkliches», progredierendes «Längsschnittleben der Gedichte» (LG 375). Peter Rühmkorf hat nicht nur als Lyriker seinem «Unbehagen an einem Strukturformalismus» durch «offensive Herauskehrung eines Ich als politischer Stimmungsträger und gesellschaftlicher Zeitanzeiger» (W 133) Ausdruck verliehen, sondern er hat – was gleich viel wiegt – als Literaturkritiker die uns heute geläufige Historisierung der Moderne eingeleitet. «Wir haben es ja gesehen», schreibt er im Rückblick, «Eroberungen von einst, Vorstöße und Gewaltsamkeiten, wie sie sich mit der Zeit zu Bremsvorrichtungen verkehrten. Wie ehemalige Bewußtseinsanstöße zu Zwangsfixierungen wurden und Ausfallstraßen zu Sackgassen.» (S 54)

IV
Das vielstimmige Herkommen polyphoner Schreibweise: Kurt Hiller und Gottfried Benn, Bertolt Brecht und Thomas Mann, Joachim Ringelnatz und Erich Kästner

Der hellsichtige Blick und das feinsinnige Gespür für Einbahnstraßen der Moderne wurden – so vermute ich – zumindest gefördert durch die erfahrbare Konträrstellung zweier «Lehrherren», beide Senioren des Expressionismus: Kurt Hiller und Gottfried Benn. Rühmkorf hat mit einem Seitenblick auf Hiller den Literaturhistorikern einen bislang allerdings nicht beachteten Wink gegeben: «Man sollte den Reigen der Vorbilder vielleicht nicht ständig auf den einen Benn reduzieren, nur weil die anderen Lehrherren heute nicht mehr bekannt sind.»[32] Und in der Tat dürfte Kurt Hiller für den Bennberauschten und doch zugleich durch Benn irritierten, polemischen und poetischen Studenten wichtige Anstöße gegeben haben. Kurt Hiller, ein Mann der ersten Stunde des Expressionismus, Emigrant während des Faschismus in London und fanatischer Anhänger von Karl Kraus, könnte ihm die Spaltung in das Nein gegen Ästhetizismus und das Ja zum Artismus (Hiller: «Wohl Antipode des Ästheten, verrate ich doch den Artismus nicht»[33]), den «ethischen Impetus» «ehrlich bis dorthinaus zu sein»[34], das Achten auf «Zerrissene Traditionen» in der deutschen Kultur[35], insbesondere aber das Lob der Vielstimmigkeit in Prosa und Lyrik vermittelt haben. Wir «Expressionisten», erinnert Hiller sich, «wollten unsere Kenntnisse, unsere Problematik, unsere Sprechweise, die diskussionelle, die seminarielle, durchaus auch die caféhäuslerische, in unsere Dichtungen und Prosastücke tun [...]; Satire, Ironie und Fremdwörter gehörten in das Produkt, die Leidenschaften und tragischen Affekte genau so, Wälder und Gestirne auch»[36]. Seine Karl Kraus-Hommage läuft auf das Lob der Polyphonie hinaus: «Karl Kraus war der Herr aller Klaviaturen. Er beherrschte das Pathos und den Sarkasmus, den Logos und das Irrationale, das Epigramm und die reine Lyrik, die

breithinströmende Didaktik und die spitze, spritzige Glosse, das Couplet und den Essay, die klassische Prosa und das romantische Drama.»[37] Am meisten Eindruck dürfte aber Hillers frühentwickelte Auseinandersetzung mit Benn und seine damit zusammenhängende Trennung von «Expressionismus und Aktivismus» gemacht haben. «Benn», so schreibt Hiller im Rückblick, «war vom Aktivismus angewidert, namentlich von dessen humanitärer Quintessenz. Bald nachdem meine ‹Philosophie des Ziels› erschienen war, schrieb er [...] ein Pamphlet gegen mich [...] gegen Weltänderung, gegen Sozialaufgabe, gegen Politik, für reine Kontemplation, Selbstvollendung, Ich-Exhibition und -Gestaltung; ontologische Versenkung und Ästhetizismus wurden gehißt, gegen Ethizismus und Aktion. Diese Tendenz kehrt in all seinen theoretischen Altersschriften wieder; Expressionist Benn war nicht nur *kein* Aktivist, er war ein leidenschaftlicher *Feind* des Aktivismus [...] und durch sein tolles sprachliches Talent ein dieser Lehre, Bewegung und Haltung sehr gefährlicher, sehr schädlicher Feind.»[38] Bis in den missionierenden Gestus hinein läßt sich nachvollziehen, daß Hiller im persönlichen Kontakt die beiden jungen Protestdichter gegen alle Arten von Ästhetizismus immunisieren konnte. Sie gingen vielleicht nicht so weit, Dada mit «Kot» gleichzusetzen[39], aber die «Hiller-Hiebe» saßen (denkt man an die Polemik gegen die konkrete Poesie).

Allein eines trennte sie von dem unangekränkelten, gesunden, durch und durch «ratio-aktiven» Hiller grundsätzlich, das Wissen und die Erfahrung eines «vor der Welt aus der Fassung geratenen Subjekts» (LG 376). Die Einsicht, daß «jeder Schritt in die eigene Düsternis hinein noch Wahrheitsgewinn bedeutet» (E 14), das Bewußtsein, daß das «vielfach geknickte und gebeutelte Ich» (S 165) sich im Gedicht zur «ungeschützten Disposition» stellt (E 15), schließlich der Haß auf den sich heil und harmonisch ausgebenden, von Charaktermasken gesteuerten Kulturbetrieb dürfte ihnen durch Gottfried Benn vermittelt worden sein. Jedenfalls kenne ich außer Canettis Interpretation

der Briefe Kafkas keine derart sozialpsychologisch subtile Analyse wie Rühmkorfs Deutung der Briefe Gottfried Benns an F. W. Oelze. Benns persönliche Schwäche, seine «notorische Mitteilungsscheu» (S 155) steigere sich im Faschismus bis zu einer ans «Nichtvorhandensein» heranreichenden «Höhlenexistenz» (S 156). Diese extreme, persönlich und gesellschaftlich bedingte «Selbstzurücknahme» fördere zwei signifikante Reaktionen. Einerseits entsteht ein bis ans Schizoide reichender Grad an «gehobene(r) Selbsteinschätzung, die die andere Seite eines geradezu maulwurfshaften Dichterdaseins darstellt» (S 157), andererseits «dramatisiert der freiwillig-unfreiwillige Rückzug in den feldmausgrauen Rock das Innenleben so nachhaltig» (S 156), daß in dem damals entstandenen «Roman des Phänotyp» die Vielstimmigkeit nach innen geschlagen sei. Rühmkorf zitiert den briefeschreibenden Benn: «Es ist ein Roman nach innen, der Roman der tatsächlichen inneren Schichten in uns» (S 160) und kommentiert: «So erfährt die dumpfe Isolation im Bannkreis des Büros ‹Block II, Zimmer 66› also am Ende doch noch ihre Apotheose, so entpuppt sich ein larvenhaftes Dasein schließlich als innerer Exzentrik-Akt.» (S 161) Mit dieser sozialpsychologischen Innensicht gelingt Rühmkorf die Durchbrechung der Hillerschen Dichotomie von Expressionismus und Aktivismus. Mit der soziologischen Einsicht, «daß sich auch ein zugespitzter Ästhetizismus nicht aus sich selbst erschuf» (S 159), findet er den Weg durch die scheinbare Statik des alten Benn zurück zur «heftigsten», «krisengeschüttelten» «Selbstauseinandersetzung» des frühen Expressionismus (E 15). Es dürfte heute kaum mehr strittig sein, daß die expressionistische Darstellung des «zerspellte(n) Individuums» (E 17) für das Dialogizitätskonzept Rühmkorfs zentrale Bedeutung gewonnen hat. Dabei lassen sich zwei auch für seine eigene Produktion wichtige Formtypen unterscheiden: einmal die metamorphoseartige Form eines ständigen Austauschprozesses zwischen Ich und Welt – «ein von Projektionen und Repros wechselseitig bewegtes Bezugssystem» (E 21), zum anderen eine Spaltung «zwischen

Trieb-Ich und Über-Ich, Vitalgewalten und einem schier unabschüttelbaren Bewußtsein», das dazu führt, daß «das Ich im vollen Doppelsinn zur dramatis persona wird: sowohl handelndes Subjekt als auch passiv verhandeltes Objekt» (E 15). Während aber der Expressionismus diese Metamorphosen und Duplizitäten «in hyperbolischen Sinnbildern an einen ausgedachten Himmel projizierte», wird Rühmkorf, Erich Kästners poetischer Verfahrensweise vergleichbar, diese verzerrten Erscheinungen durch «eine neusachliche Wahrnehmungsweise» filtern und «auf Alltagserfahrung» beziehen.[40] Diese zeitgemäße Fortbildung des Expressionismus kann den Blick dafür schärfen, daß Rühmkorf fähig und in der Lage ist, Anregungen polyphonen Schreibens aus unterschiedlichen literarischen Richtungen aufzugreifen. Da für ihn die Kunst der Vielstimmigkeit kein bloß binnenästhetisches Programm ist, sondern aus einer umfassenden Gesellschafts- und Kulturkrise erwächst, findet er Dialogizität als poetische Überlebensstrategie bei vielen bedeutenden Vorgängern. Selbst an so «antinomischen Gestalten» wie Thomas Mann und Bertolt Brecht vermag er die Entstehung einer neuen, prekären polyglotten Kunst-Individualität durch Destruktion der bürgerlichen «harmonischen Subjektivität» herauszulesen: «Sie waren, beide Dichter, dem vermögenden Bürgertum entsprossen, beide vom Ende des bürgerlichen Zeitalters so überzeugt wie angezogen, beide ein Leben lang mit alten Stoffen, ausformulierten Motiven, vorgeprägten Formen in Kontakt, beide bemüht, dem Zeitalter sein Alter zu beweisen und durch Verstellung die Uhren recht zu stellen; sie glaubten nicht mehr an die ‹harmonische Subjektivität› des bürgerlichen Idealismus, gaben in hundert Masken sinnenfällig Zeugnis von der Hinfälligkeit des herkömmlichen Individualbegriffs und – demonstrierten wiederum Individualität als: persönliche Brechungskonstante, als Beugefaktor und spezifisches Scheideprinzip.» (K 121)

Dichter noch am Selbstporträt und näher an der «Leidensgenossenschaft» (W 141), «sein Individuum dividiert» zu halten, «um es überhaupt noch zu halten» (K 129), liest sich die Rühm-

korfsche Charakteristik von Joachim Ringelnatz. Dieser habe sein beschädigtes Ich durch «verwegene Zerteilung einer Person in eine Vielzahl von Doppel- und Tripelgängern» (S 165) zu einer «Kunstkarikatur» transformiert und hochgeläutert (S 164). Damit habe dieser einen künstlichen Status erreicht, der es ihm erlaube, im «Zerrbild» der «ziemlich ungebremste(n) Ausdehnungslust eines Individuums» zu frönen und «in der Vervielfältigung der eigenen Widersprüche» sich «als rechter Proteus» zu fühlen (S 165).

Der Literaturhistoriker wird daher gut daran tun, das Polyphoniekonzept Rühmkorfs nicht auf *eine* Tradition zu reduzieren.[41] Die Methode der Dialogizität gilt gerade auch für die Vorbilder: der «proteisch-parodistische Verwandlungsrausch» Ringelnatz' (S 165) tritt neben die von «linke(r) Melancholie» geprägte «populistische Poesie» Kästners, die expressionistische «zur Schau getragene Entstellung» als «Indizienbeweis gegen die Zeit» (E 14) tritt neben «die lustvolle Erfahrung des Transitorischen, der ‹Pluralisierung› des Subjekts» bei Bertolt Brecht[42] und die ironisch heikle Verwandlungskunst Thomas Manns. Eine solche Charakterisierung Rühmkorfs käme vielleicht seinen eigenen Vorstellungen und Idealen näher. Denn, so schreibt er, «die schöpferischen Möglichkeiten einer Revisionsperiode liegen ja gar nicht so sehr im Spezialistentum [...] sondern in dem Legieren der besten Traditionen und der spannungsvollen Weiterführung gerade von konträren Anregungen» (S 26).

V
Vom poetischen Nutzen, die «Hybridform des Ichs» darzustellen

Das Plädoyer für «*eine* unterteilte Zunge» also war (in anderer Formulierung freilich) in den fünfziger und sechziger Jahren gerichtet sowohl gegen eine Strukturpoesie und deren «Evange-

lium vom absoluten, freien unabhängigen Ich, geoffenbart im absoluten, freien, unabhängigen Kunstwerk» (K 123) als auch gegen eine traditionelle poetische Praxis (wie die der Naturlyrik) und deren «Vorstellung vom ungeteilten Individuum, das sich in Sprache, das in Kunst sich realisier(e)» – was sich für Rühmkorf längst «als Ideologem einer Stillhaltegesellschaft» entpuppt hatte (S 59). In Opposition zum «hoffärtig vorgetragene(n) Anspruch auf Unteilbarkeit» (S 134) des Individuums zeigt Rühmkorf das zerbrechliche, prekäre, durch die Konsumgesellschaft zerschundene Ich als Signatur seiner Zeit. In dieser Situation gab es zwei ästhetisch redliche Antworten. Ein «wirklichkeitswundes Subjekt» konnte versuchen, seine «Trauer über die Unfähigkeit zur Aneignung der Welt» «durch äußerste Selbstrücknahme» «sprachlich-methodisch» darzustellen (S 30f). Die Gedichte Celans zeichnen diese Vibrationen von «Rückgänge(n), Rückläufe(n), Reduktionen» seismographisch auf. Ihr «Umriß bildet sich erst da, wo Tag und Wärme, Licht und Farbe und Bewegung verblassen, und wo von alledem nur gerade noch ein Hauch, ein ersterbender Rest von Leben» spürbar wird (S 31). Peter Rühmkorf wählt einen anderen Weg, um die «wildgewordenen Entfremdungsfetzen» zu rehabilitieren (H 105): nicht Reduktion und Zurücknahme des Ichs, sondern «Exzentrik» und «Hybridform» als Möglichkeit «gesteigerte(r) Selbstwahrnehmung» (W 126f), um die Redevielfalt des Sprachstroms umfassend aufnehmen zu können. Dabei ist das Verdikt der «persönlichen Deformation, des charakterologisch Absonderlichen oder der sozialen Mißweisung» (H 98) in Kauf zu nehmen. Die «Überheblichkeitsform des Ich» garantiert nämlich wenigstens, daß die realen Widersprüche nicht im schönen Schein kaschiert und kompensiert werden. Die «tief erfahrene Entzweiung von Erlebnis und Bewußtsein, Tun und Denken, Natur und Sprache, Wahrheit und Schönheit, Gesellschaft und Subjekt» (S 134) wird durch das «mutwillige Überzeichnen [...] der bedrohlich vorkragenden Persönlichkeitsmerkmale» nicht harmonisiert

(S 164f), sondern bis in die feinsten Kapilaren des Reims hinein als «Crash» und «Kollision» (H 100) sinnlich spürbar gemacht. Erst nachdem diese «von innen beschriebene Vorhölle der Ästhetik» (B 253) durchlebt und die Dissonanz auf die äußerste Spitze getrieben wurde, ist an Grazie, an einen Lichtpunkt von schönem Schein, an eine prekär ausbalancierte «Lösung» zu denken.

VI
Das Kunststück: ein Maximum an Welt- und Worthaltigkeit bei einem Mini-maximum an Ichhaltigkeit

Peter Rühmkorfs Poetik «*einer* unterteilten Zunge» ist zuzuordnen einer physiologisch akzentuierten Reizästhetik, die das schreibende Ich an die Ränder des Zumutbaren treibt. Ein Indiz dafür ist das in vielen Varianten vom Autor gebrauchte Metaphernfeld: vom «Gefiedel auf meinen zerschabten Nervenfäden»[43]. Gerade weil das Gedicht wie keine andere Gattung mit dem «Ich-persönlich zu tun hat», gerade weil es «Austragungsorgan seiner intimsten Spannungen und Regungen darstellt», gerade weil der «persönliche Ton [...] der eigentliche Held des Gedichtes» ist, «seine Botschaft, sein ‹Info› und sein Gegenstand» (S 267), muß das schreibende Ich die «eigentlich verfassunggebende Instanz» (H 116) preisgeben. Es muß sich an die ihm begegnenden Gestalten, Erscheinungen, an dieses «ganze unzurechnungsfähige Stimmengewirre»[44], diese «Kreuzungen der Wertakzente»[45] verausgaben, ihnen eigenes Leben und eigene Äußerungsmöglichkeiten zugestehen. Dann nämlich «beginnen allmählich die Rollen von Autor (scheinbar allein das handelnde Subjekt) und Einfällen (scheinbar nur zu behandelnder Werkstoff) durchlässig zu werden, und statt in eine Versschmiede oder ein Wortlabor gerate ich in ein völlig offenes Drama mit wechselseitig tonangebenden Personen» (H 116).

Das dialogische Prinzip höhlt gleichsam die monologische

Haltung des Lyrikers von innen her aus, ohne seine äußere plastische Gestalt zu diffundieren. Denn die «Heterogenisierung des Sinns, das Zerstäuben und Auseinandertreiben des sich konsolidierenden Sinns»[46] bedarf des «persönlichen Tons» als profiliertes Echo, um nicht in allgefällige «Diplomatendialektik», Relativismus und Beliebigkeit zu verfallen (S 175).

Das ist das Kunststück: die fremden Worte im Eigenen wachsen zu lassen und doch das Eigene nicht gänzlich preiszugeben: ein Maximum an Welt- und Worthaltigkeit bei einem Mini-maximum an Ichhaltigkeit. Und die Aufgabe der Poesie ist, «daß sie einem Äußersten an Gefährdung / Bedrohung mit einem Äußersten an innerer Festigkeit zu begegnen sucht», die innere Anarchie der Redevielfalt mit einem «ziemlich rigide(n)» formalen «Halte- und Ordnungssystem» beantwortet (W 146).

So gesehen, besteht eine Kontinuität vom parodistischen Gedicht der fünfziger Jahre zu den heute in den Vordergrund tretenden «langen Gedichten». Beide Male handelt es sich um die «Verstimmlichung der Schrift»[47], um das Aufbrechen von kodifiziertem Einheitssinn. Früher entstand die Störung durch den Dialog von Einst und Jetzt, «hier altes Wort – dort neuer Bewußtseinsinhalt» (K 128); heute versucht Rühmkorf die «inneren Stimmen» auf eine neuartige «öffentliche Plattform zu führen und dem ‹lyrischen Ich› mit dem Rock des Nummernconferenciers ein zeitgemäßes Gewand anzumessen» (LG 373).

Daß dieser Wechsel vom «ironischen Rückgriff» auf Hölderlin, Klopstock u. a. zu «populären bis kommerziellen Tonträger(n) wie den Klappentext, den Nachruf und den Reiseprospekt» (LG 372) auch etwas mit der Veränderung des Hörstandards des Publikums zu tun hat, mit dem Verfall literarischer Bildung etwa und dem Ersatz durch andere Kenntnisse und Kulturpraktiken, hat Rühmkorf nie verhehlt.[48] Die Dialogizität seiner Gedichte ist immer schon auf Geselligkeit, auf «kollektiven Schwingboden» (LG 372), ja auf das alte «delectare et prodesse» zugeschnitten.[49] Und da wächst ihm aus der Not der Division seines Individuums doch auch ein Glücksmoment

zu: ein «Beziehungszauber» und «Partizipationswunder» beim Publikum (LG 375). Das genetische Prinzip, das aus dem dialogischen konsequent folgt (das war in der Poetik der Aufklärung schon so), eröffnet überraschende Wirkungschancen: «Wichtiger scheint mir da schon, daß das Subjekt des Gedichts sich nicht von Anfang an als vorgefestigte Persönlichkeit vor uns aufbaut, vielmehr im Lauf der lyrisch-dramatischen Auseinandersetzung sich erst heranbildet, aus unterschiedlich verspannten Einzelteilen sich zusammensetzt, im aktuellen Durchgang sich verfaßt, denn nur das hat Anrecht auf unsere gemütliche Beteiligung, was wir mithoffend entstehen oder mitleidend scheitern sehen.» (LG 375)

Das ließ sich und läßt sich erfahren beim Lesen und mehr noch beim Hören von Peter Rühmkorfs Gedichten.

Anmerkungen

1 Jean Paul: Vorschule der Ästhetik (§ 61). In: Werke. Hg. v. Norbert Miller. Bd. 5. Darmstadt 1967, S. 227.

2 Peter Rühmkorf: In meinen Kopf passen viele Widersprüche (S 267). 1961 schon sprach er von einem Dichten «mit gespaltener Zunge». In: Mein Gedicht ist mein Messer. Hg. v. Hans Bender. München 1961, S. 149.

3 «Das Gedicht als Held». Ein Gespräch zwischen Peter Rühmkorf, Dieter Lamping und Stephan Speicher. In: Peter Rühmkorf. Seine Lyrik im Urteil der Kritik. Hg. v. Dieter Lamping u. Stephan Speicher. Bonn 1987, S. 123.

4 Alexander von Bormann (Peter Rühmkorfs Widersprüche. In: Peter Rühmkorf. Text und Kritik 97, 1988, S. 11) hat das Problem der Vielheit von Stimmen in der Einheit einer Stimme eindringlich beschrieben und reflektiert. Allerdings liest er diese Verschränkung von vielem in einem kritisch als Dilemma Rühmkorfs, als Schwanken zwischen hochmodernen «Tendenzen, das Bewußtsein zu betrachten wie einen Text, dessen Autor unbekannt ist» und dem Rückfall in traditionelle poetologische Vorstellungen des «lyrischen Ich(s) als Unisono», des «Konzeptes eines sinnstiftenden Subjekts». Von Bormann kommt daher notgedrungen zum Schluß: Rühmkorfs «theoretische ‹Lösung› ist

traditioneller, als es seine Gedichte erwarten lassen». Demgegenüber halten wir an Enzensbergers Feststellung fest: «Haarscharf mit seiner Praxis überein stimmt Rühmkorfs Theorie» (Hans Magnus Enzensberger: Peter Rühmkorf ‹Kunststücke›. In: Anm. 3, S. 61). Versteht man Subjekt nicht im Sinne Lacans, in der die Rede des Anderen diejenige des Unbewußten ist, sondern im Sinne von Bachtins Theorie der Dialogizität, in der sich das Subjekt im sozialen Bereich aller Sprechenden entwickelt, in der sich also das Subjekt in der Sinnkreuzung des Dialogs konstituiert und erhält, dann erscheint die Poetik Rühmkorfs (die «*eine* unterteilte Zunge») in sich konsistent und schlüssig. Für den Schriftsteller, heißt es bei Bachtin, «ist der Gegenstand eine Konzentration von in der Rede differenzierten Stimmen, unter denen auch seine Stimme erklingen muß; diese Stimmen bilden den notwendigen Hintergrund für *seine* [Hervorhebung G. Oe.] Stimme, einen Hintergrund, ohne den die Nuancen seiner künstlerischen Prosa nicht wahrnehmbar sind, ‹nicht klingen›.» Michail M. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Hg. v. Rainer Grübel. Frankfurt 1979, S. 171. Vgl. Jürgen Lehmann: Ambivalenz und Dialogizität – Zur Theorie der Rede bei Michail Bachtin. In: Urszenen – Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Hg. v. Friedrich A. Kittler u. Horst Turk. Frankfurt 1977, S. 370f.

5 Renate Lachmann: Dialogizität und poetische Sprache. In: Dialogizität. Hg. v. R. L. München 1982, S. 55. Sowie: R. L.: Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik. In: Das Gespräch. Hg. v. Karlheinz Stierle u. Rainer Warning. München 1984, S. 490ff. Beide Aufsätze sind methodisch für meine Ausführungen grundlegend geworden, weil sie 1. das von Bachtin strikt auf die Prosa eingegrenzte Dialogizitätskonzept für die Lyrikinterpretation fruchtbar machen, und 2. weil sie die für Rühmkorfs Auseinandersetzung mit der «Strukturpoesie» zentrale poetologische Differenz von Ambiguität und Ambivalenz, von Vieldeutigkeit und emotionaler und ideologischer Vielstimmigkeit theoretisch herausarbeiten.

6 Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg 1960, S. 19.

7 Lachmann (s. Anm. 5) 1982, S. 58.

8 Ebd., S. 57.

9 Leslie Meier (d. i.: Peter Rühmkorf): Barrikade und Altenteil (Ein Brief an den Hessischen Rundfunk). In: Studenten-Kurier (Mai 1957).

10 Lachmann (s. Anm. 5) 1982, S. 57.

11 Lyrik heute. Die Diskussion. In: Akzente. 1961, S. 38f.

12 Lachmann (s. Anm. 5) 1982, S. 57.

13 Ebd., S. 53.
14 Helmut Heißenbüttel: Heiße Lyrik? In: Lamping (s. Anm. 3), S. 54.
15 Leslie Meier (s. Anm. 9).
16 Ebd.
17 Für die Interpretation der Gedichte Rühmkorfs wäre es sicherlich ergiebig, die Möglichkeiten und Grenzen der bis ins 19. Jahrhundert wirksamen Tönelehre zu erproben. Jedenfalls verweist der von Heißenbüttel inkriminierte Klappentext von Peter Rühmkorfs «Irdisches Vergnügen in g» (Hamburg 1959) auf diese Tradition: «So paart sich das Hymnische mit dem Ironischen, das Gewöhnliche mit dem Hochgemuten, das Schwierige und Differenzierte mit dem liedhaft Schlichten.» Zur Tradition der Tönelehre vgl. Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Stuttgart 1971, S. 594–647.
18 Marcel Reich-Ranicki: Peter Rühmkorf, der Prediger mit der Schiebermütze. In: Lamping (s. Anm. 3), S. 20. Vgl. Ulrich Greiner: Der denkende Zeitgenosse Rühmkorf. Zu seinen Gedichten ‹Haltbar bis Ende 1999›. In: ebd., S. 92.
19 Vgl. Lyrik heute (s. Anm. 11), S. 51.
20 Grübel (s. Anm. 4), S. 224.
21 Ebd., S. 225.
22 Ebd., S. 226.
23 Lamping (s. Anm. 3), S. 123.
24 Leslie Meier (s. Anm. 9). Ich gehe das Wagnis ein, Rühmkorfs Poetik als eine in die «Synchronie gestaute Diachronie» (R. Jacobsen) zu lesen. Rühmkorf selbst hat von seinen «erstaunlich stabil geblieben(en) [...] geistigen Leitlinien» gesprochen (vgl. Anm. 4, Text u. Kritik, S. 44); sein poetischer Wegbegleiter Karl Krolow hat eine Kontinuität in Rühmkorfs Werk dezidiert behauptet (vgl. Anm. 3, S. 75).
25 Lyrik heute (s. Anm. 11), S. 32.
26 Zum Problem der Kälte in modernen ästhetischen Theorien vgl. die einschlägigen Arbeiten von Helmut Lethen. H. L.: Lob der Kälte. Ein Motiv der historischen Avantgarden. In: Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne. Hg. v. Dieter Kamper u. Werner van Reyen. Frankfurt 1987, S. 289–331. H. L.: Zwei Barbaren. Über einige Denkmotive von Ernst Jünger und Bertolt Brecht in der Weimarer Republik. In: Anstöße. Aus der Arbeit der Evangelischen Akademie Hofgeismar. Nr. 1, 1984, S. 17–28.
27 Leslie Meier (s. Anm. 9).
28 Friedrich (s. Anm. 6), S. 15.
29 Ebd., S. 107, 121, 11, 27, 111.
30 Lamping (s. Anm. 3), S. 60.

31 Leslie Meier (s. Anm. 9).
32 Peter Rühmkorf in einem Brief an Karl Riha. In: Text und Kritik (s. Anm. 4), S. 44.
33 Kurt Hiller: Köpfe und Tröpfe. Profile aus einem Vierteljahrhundert. Hamburg 1950, S. 11.
34 Kurt Hiller: Vor-Worte zu einem Karl Kraus-Abend. In: ebd., S. 268.
35 Kurt Hiller: Die zerrissene Tradition. In: K. H., Ratioaktiv. Reden 1914–1964. Ein Buch der Rechenschaft. Wiesbaden 1966, S. 229–233.
36 Kurt Hiller: Begegnungen mit «Expressionisten» (Marbach/Neckar), im Schiller-Nationalmuseum, 2. September 1960. In: ebd., S. 251.
37 Hiller (s. Anm. 34), S. 267.
38 Hiller (s. Anm. 36), S. 252.
39 Ebd., S. 251.
40 Peter Rühmkorf: Rationalist und Romantiker. Verteidigung von Kästners linker Melancholie. In: Feuilleton-Beilage der Süddeutschen Zeitung Nr. 52 (3./4. März 1979).
41 Vgl. Theodor Verweyen: Eine Theorie der Parodie. Am Beispiel Peter Rühmkorfs. München 1973, S. 98. Verweyen zieht eine Traditionslinie zu Borchert, Ringelnatz, Tucholsky, Kästner, dem Expressionismus, Toller, Hasenclever und Heine.
42 Bertolt Brechts ‹Hauspostille›. Hg. v. Hans-Thies Lehmann u. Helmut Lethen. Stuttgart 1978, S. 252.
43 Lamping (s. Anm. 3), S. 121. Vgl. Ü 24.
44 Ebd., S. 123.
45 Lachmann (s. Anm. 5) 1984, S. 495.
46 Lachmann (s. Anm. 5) 1982, S. 57.
47 Lachmann (s. Anm. 5) 1984, S. 499.
48 Peter Rühmkorf: Hochseil. Vorschlag an die Künste, sich mit vereinten Kräften in die Luft zu heben, statt sich einen Strick zu kaufen. Ein nächtliches Zwiegespräch zwischen Peter Rühmkorf und Michael Naura. In: Peter Rühmkorf, Michael Naura, Wolfgang Schlüter: Phönix voran! Hamburg 1987, S. 53. Vgl. B 70.
49 Lamping (s. Anm. 3), S. 126.