

Deutsche Philologie

Robert Gernhardt als Theoretiker und Lyriker
– erfolgreiche komische Literatur
in ihrem gesellschaftlichen und medialen Kontext

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der
Westfälischen Wilhelms-Universität
zu
Münster (Westf.)
vorgelegt von
Tobias Glodek
aus Wuppertal
2009

Tage der mündlichen Prüfung: 26.11.2009, 22.01.2010, 2.2.2010

Dekan: Prof. Dr. Christian Pietsch

Referent: Prof. Dr. Achim Hölter

Korreferent: Prof. Dr. Uwe Ebel

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

S. 1-10

Einleitung

I. Der Theoretiker

S. 11-295

I. 1. Poetik und Gedichttheorie

I.1.a. Einleitung: Voraussetzungen und Schwierigkeiten beim Schreiben über Poetik

I.1.b. Poetik – Geschichte und Gegenwart

I.1.c. Gernhardts Poetik und Gedichttheorie

I.1.d. Zusammenfassung

I. 2. Komik und ihre Theorie

I. 2. a. Einleitung: Voraussetzungen und Schwierigkeiten beim Schreiben über Komik

I. 2. b. Komiktheorie - Historie und Kontexte

I. 2. c. Gernhardts Komiktheorie

I. 2. d. Zusammenfassung

I.3. Literarische Formen der Komik

I.3.a. Einleitung: Voraussetzungen und Schwierigkeiten literarischer Komik

I.3.b. Literarische Komik in der Literaturwissenschaft

I.3.c. Literarische Formen des Komischen bei Gernhardt: Parodie, Satire, Nonsens

I.3.d. Zusammenfassung

II. Der Lyriker

S. 296-470

II. 1. Komische Gedichte

II.1.a. Schülergedicht (1954), Die Wahrheit über Arnold Hau (1966) und Besternte Ernte (1976)

II.1.b. Wörtersee (1981)

II.1.c. Körper in Cafés (1986)

II.1.d. Weiche Ziele (mit einem Exkurs über „Sexualität“) (1994)

II.1.e. Lichte Gedichte (1997)

II.1.f. Klappaltar (1998) und Berliner Zehner (2001)

II.1.g. Im Glück und anderswo (mit einem Exkurs über „den Tod“) (2002)

II.1.h. K-Gedichte (2004)

II.1.i. Später Spagat (2006)

II.1.j. Zusammenfassung

II. 2. Parodistische Gedichte

II.2.a. Textsorten und Tonfall-Parodien

II.2.b. Einzeltext-Parodien

II.2.c. Zusammenfassung

II. 3. Satirische Gedichte

II.3.a. Literatur

II.3.b. Ästhetik

II.3.c. Personen und ihre (politischen) Ziele

II.3.d. Zusammenfassung

II. 4. Nonsens-Gedichte

- II.4.a. Spiel mit der Zeit
- II.4.b. Spiel mit dem Raum: Im Text, Am Text
- II.4.c. Spiel mit Kausalität und Logik: Umkehr von Logik, Sinnfügung und Sinnentzug, Widersinnige Vergleiche
- II.4.d. Spiel mit Beziehungen
- II.4.e. Spiel mit Erwartung durch Namen
- II.4.f. Techniken der Verfremdung: Verselbstständigung, Vermenschlichung von Dingen, Tieren, Abstrakta, Erfindung, Spiel mit der Identität
- II.4.g. Spiel mit der Sprache: Wörtlichnehmen, Stilbrüche, Wortspiele: Klangspiel und Grammatikspiel, Verschachtelung von Wörtern, Wortdeformation aufgrund von Reimzwang, Lautdoppelung, -variation und -malerei, Entwicklung einer eigenen Sprache
- II.4.h. Zusammenfassung

III. Synthese

S. 471-555

III.1. Der Theoretiker

- III.1.a. Das Gedicht – Themen der Poetik, Das Gedicht in Gernhardts Theorie, Subjektivität, Selbstkommentar und Interpretation, Lyrik in der Gegenwart: Niedergang?, Qualität, Formrenaissance und Inhalte, Hammerzeilen, Lyrik-Comeback?
- III.1.b. Formen – Komik und Form, Der Reim, Literarische Formen des Komischen,
- III.1.c. Kontinuität und Entwicklung – Kontinuitäten, Dichterwerkstatt, Essayistik
- III.1.d. Komik und Ernst – Eine komische Komiktheorie, Der Ruf der Komik, Komik als Weltanschauung
- III.1.e. Die Theorie: Originär oder originell?

III.2. Der Lyriker

- III.2.a. Themen – Intertextualität, Die großen Themen, Gefühle und Privates, Politik
- III.2.b. Formen – Komik und Form, Der Reim, Neue und versteckte Ordnungsformen
- III.2.c. Entwicklung und Kontinuität – Kapiteleinteilung, Anteile an Bänden, Kontinuitäten und Veränderungen, Schlechte Gedichte, Entwicklung Komik-Ernst, Veränderung der Pointe
- III.2.d. Ernste Gedichte – Natur-Gedichte
- III.2.e. Die Lyrik: Gernhardt-Sound – Poetisch-poetologische Differenz, Eine eigene Stimme, Postmoderne?

IV. Gesellschaftliche und mediale Kontexte des Erfolges

S. 556-632

IV.1. Komikgeschichte: Pardon, Otto Waalkes, Titanic und die NFS

- IV.1.a. Komik in den Anfängen der BRD
- IV.1.b. pardon & Gernhardt
- IV.1.c. Siebziger Jahre
- IV.1.d. Otto Waalkes & Gernhardt
- IV.1.e. Achtziger Jahre
- IV.1.f. Titanic & Gernhardt
- IV.1.g. Neunziger Jahre
- IV.1.h. Komik-Nischen
- IV.1.i. Die Neue Frankfurter Schule

IV.2. Verlage, Marketing und Medien

- IV.2.a. Bärmeier & Nickel, Zweitausendeins, Haffmans, Fischer; Insel, Rowohlt, Heyne und
- IV.2.b. Reclam

- IV.2.c. Literatur & Markt, Werbung & Marketing
- IV.2.d. Der Autor als „Marke“
- IV.2.e. Dichter und Poeta doctus
- IV.2.f. Die „Marke“ Gernhardt
- IV.2.g. Zeitung & Feuilleton
- IV.2.h. Mediale Präsenz
- IV.2.i. Auftritte & Hörbücher

IV.3. Erfolg und Kanonisierung

- IV.3.a. Kanon
- IV.3.b. Gernhardts Kanonisierung
- IV.3.c. Anthologien und Kanones
- IV.3.d. Wissenschaftliche Rezeption
- IV.3.e. Literaturpreise
- IV.3.f. Öffentliche Würdigung
- IV.3.g. Gernhardts Leserschaft

IV.4. Zusammenfassung – Ein Klassiker komischer Dichtung

V. Schlussbemerkung

S. 633-641

VI. Literatur- und Siglenverzeichnis

S. 642-685

VI.1. Siglenverzeichnis

VI.2. Literaturverzeichnis

- VI.2.a. Primärliteratur
- VI.2.b. Sekundärliteratur

VII. Anhang – Zwei Gespräche mit Robert Gernhardt

S. 686-703

Vorwort

Dissertationen werden zwar bekanntermaßen von einem Doktoranden vollständig alleine verfasst, jedoch nicht ohne Hilfe zahlreicher Unterstützer.

Ich danke sehr herzlich

meinem Betreuer und Erstgutachter Prof. Dr. Achim Hölder für wissenschaftliche Begleitung, Anregung und Freiräume, und

meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Uwe Ebel für wissenschaftliche Begleitung, Anregung und herzliche Ermunterung. Beide haben das Projekt mit großer Kompetenz begleitet und durch engagierten Rat gefördert;

der Friedrich-Ebert-Stiftung, stellvertretend Dr. Hans-Martin Gräfe, weil sie durch ihr Graduiertenstipendium die vorliegende Arbeit ermöglicht hat;

der Staatsbibliothek zu Berlin für die guten Arbeitsmöglichkeiten;

besonders meinen Eltern, weil sie auf vielfältige Weise zu meinem physischen und psychischen Wohlergehen beigetragen haben;

ferner Dr. Anne Duncker, Dr. Klaus Nathaus, Dr. Bente Scheller, Michael Tur und Dr. Christine Weiss für die erfreulich Gernhardt-freien Pausen,

sowie Bianca Buchwald, Barbara Glodek, Christian Haberecht, Sabine Weskott und Dr. Klaus Cäsar Zehrer für ihre Anregungen und Korrekturen und – vor allem und allen anderen – Christina Eilers für inspirierte Diskussionen, engagierte Korrekturen, großen Beistand und unendliche Geduld.

Für Christina

Einleitung

WARUM DAS ALLES?¹

Kein deutscher Dichter des ausgehenden 20. Jahrhunderts war so medienpräsent und bekannt wie Robert Gernhardt: Er trat als Kommentator und Kritiker von Literatur und Kultur in Erscheinung, als Mottoggeber für Popliteratur und Herausgeber der deutschen Klassiker, als Rezipient und Preisträger, mit seinem EXPO-Auftritt und einer Gast-Dozentur an der Frankfurter Universität, im Deutschunterricht und bei Ausstellungen.² Die breite Palette seiner Aktivitäten spiegelt die „Mehrfachbegabung“³ von Gernhardt: Er war „Maler und Zeichner, Cartoonist und Essayist, Kinder- und Drehbuchautor, Kritiker, Satiriker, Lyriker, Dramatiker, Erzähler und Romancier“⁴. Kritiker nannten ihn einen „Alleskönner“, einen „Klassiker schon zu Lebzeiten“ und *den* „zeitgenössischen Lyrik-Star“ schlechthin.⁵

¹ Gedichte: 252. Einteilige Literaturangaben bezeichnen immer Gernhardts Primärtexte und beziehen sich auf das Siglenverzeichnis in Kap. VI.1. Angaben aus der Primärliteratur anderer Autoren und aus der Sekundärliteratur folgen dem Schema: Nachname: Titelwort und sind in Kap. VI.2. nachzuschlagen.

² Vgl. die Rezensionen Gernhardts im Feuilleton der Wochenzeitschrift „Die Zeit“ (Siglen: Fragen 1-11) und in der „Frankfurter Anthologie“ von 1989 bis 2007 (vgl. Pein, Schön, Liebe, Dichter, Verse, Fasse, Hoch, Runde, Blanke, Weg), sowie ferner: Ausschalten, Geld, Lobrede, Müßig.

Frank Goosen betitelte seinen Bestseller „Liegen lernen“ nach einem Vers aus Gernhardts „Katzengedichte“ (vgl. Gedichte: 274, V. 4). Gernhardt gab eine Rühmkorf-, Busch-, Heine- Ringelnetz- und Lichtenberg-Auswahl sowie eine Auswahl komischer Gedichte heraus (Lethe, Busch, Heine, Lichtenberg für Zeitgenossen, Warten auf Bumerang und Hell und Schnell).

Vor allem seit 1999 erschienen zahlreiche Mitschnitte seiner Lesungen (u. a. Erna-CD, Herz-CD, Wörtersee-CD, Reim und Zeit-CD, vgl. Siglenverzeichnis in Kap. VI). Er erhielt zahlreiche Literaturpreise, darunter 2004 den Heinrich-Heine-Preis der Stadt Düsseldorf (zum Preisträger Gernhardt vgl. Kap. IV.3.e.).

Am 5.8.2000 trat Gernhardt mit Peter Rühmkorf auf der EXPO in Hannover auf. Kurz darauf erschienen das dazugehörige Buch „In gemeinsamer Sache“ und der Live-Mitschnitt auf CD (vgl. Sache und Sache-CD). Im Sommersemester 2001 hatte Gernhardt die Poetik-Gastdozentur der Johann Wolfgang von Goethe-Universität Frankfurt am Main inne (vgl. Kap. I.1.c. dieser Arbeit, und Auffermann: Gar nichts). Der Cornelsen-Verlag veröffentlichte 2006 eine Materialiensammlung von Gernhardt für den Deutschunterricht (vgl. Rund um). Eine Gernhardt-Ausstellung mit einer Auswahl seiner Skizzenbücher („Brunnen-Hefte“) war bis zum 24. Februar 2008 im Deutschen Literaturarchiv in Marbach und danach im Frankfurter Literaturhaus zu sehen.

³ Gätke, Ralph: Robert Gernhardt. Glück, Glanz, Ruhm. In: ders.: Schöne Helden. Literarische Porträts. Oldenburg 1986. S. 31-56, hier: S. 31.

⁴ Hagedstedt, Lutz: Der Schriftsteller und sein Werk - Robert Gernhardt. In: Krimm: Ich fahr. S. 73-93, hier: S. 73.

⁵ Kosler, Hans Christian: Dichtender Denker. In: Frankfurter Anthologie 19. 1996. S. 227-230, hier: S. 228; Hagedstedt: Schriftsteller. S. 75; Verna, Sacha: Die Moderne als Assoziations-Durchfall. Ein Gespräch mit Robert Gernhardt über Bildende Kunst, Massenspektakel, stille Bilder und leise Hoffnungen. In: Frankfurter Rundschau. 27.10.1999.

Diese Präsenz und Popularität Gernhardts stand lange Zeit in einem merkwürdigen Missverhältnis zur (akademischen) Würdigung insbesondere seines komischen Werkes.⁶ Gernhardt hatte seine ersten Zeichnungen und Texte ab 1962 unter Pseudonymen in der Satirezeitschrift „pardon“⁷ publiziert und drei Jahre später sein erstes Buch herausgegeben. Er wurde zu einem beliebten und viel gelesenen Autor einer besonderen Subkultur – doch es sollte bis Mitte der neunziger Jahre dauern, bis die erste Dissertation über ihn erschien.

Bis heute liegen fünf Dissertationen vor, die Gernhardts Werk thematisieren: So beschäftigt sich die erste Dissertation über Gernhardt von Jillian Reid, Melbourne, 1994 ausschließlich mit dem erzählerischen Werk. Thomas Ringmayr legte im gleichen Jahr in Washington seine Doktorarbeit über Humor und Komik in der deutschen Gegenwartsliteratur vor, die er an Robert Gernhardt, Arno Schmidt und Eckhard Henscheid erforschte. 1996 erschien die erste deutsche Dissertation von Daniel Arnet, in der vor allem Gernhardts Reimtechnik katalogisiert wird. 2001 untersuchte Kerstin Hoffmann-Monderkamp Komik und Nonsens in Gernhardts (Bild-)Gedichten; ein Jahr später Klaus Cäsar Zehrer die Satire bei Gernhardt und seinen Kollegen der „Neuen Frankfurter Schule“.⁸

Auf diese Arbeiten kann jedoch die vorliegende nur selten aufbauen, weil deren Untersuchungsgegenstände oder -ansätze anders gelagert sind.

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Theoretiker und Lyriker Robert Gernhardt unter besonderer Berücksichtigung der Kontexte seines Schaffens. Es handelt sich also nicht um die erste Dissertation über Gernhardt – aber die erste mit dem Anspruch, seine poetische und komische Theorie sowie seine komische, parodistische, satirische und

⁶ Einen möglichen Grund für diesen Widerspruch in der Rezeption Gernhardts hat der Herausgeber Christian Maintz benannt: „Befäßt sich die Germanistik überhaupt einmal mit komischer Literatur, so würdigt sie bevorzugt deren unkomische Aspekte.“ Maintz, Christian: Nachwort. In: Lieber Gott, Du bist der Boß, Amen! Dein Rhinoceros. Komische Deutschsprachige Gedichte des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Christian Maintz. Mit Zeichnungen von Cornelia von Seidlein. Zürich 2000. S. 151-160.

⁷ Vgl. Kap. IV.1.b.

⁸ Reid, Jillian Elisabeth: Kippfiguren bei Robert Gernhardt. Zur Konfiguration der Wirklichkeitserfahrung des Autors im Kontext des Schreibens „danach“. Lebourne 1994. [zugl. Dissertation University of Melbourne, 1994], Ringmayr, Thomas Georg: Humor und Komik in der deutschen Gegenwartsliteratur: Arno Schmidt, Eckhard Henscheid und Robert Gernhardt. Ann Harbor, Michigan 1999. [zugl. Dissertation, University of Washington, 1994.], Arnet, Daniel: Der Anachronismus anarchischer Komik. Reime im Werk von Robert Gernhardt. Bern u. a. 1996. (zugl. Diss. Univ. Zürich 1996.) [= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. 1587.], Hoffmann-Monderkamp, Kerstin: Komik und Nonsens im lyrischen Werk Robert Gernhardts. Annäherungen an eine Theorie der literarischen Hochkomik. Tönisvorst 2001. [zugl. Dissertation, Universität Düsseldorf, 2001], und Zehrer, Klaus Cäsar: Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der „Neuen Frankfurter Schule“. Osnabrück 2002. [zugl. Dissertation, Univ. Bremen, 2002.]. Vgl. zur wissenschaftlichen Rezeption Kap. IV.3.d.

Nonsens-Lyrik zu untersuchen und damit den Theoretiker und Lyriker in Gänze zu erfassen, ihn in seiner Entwicklung zu beschreiben und in seinen gesellschaftlichen und medialen Zusammenhängen zu verorten.

Denn gerade diese beiden großen Bereiche von Gernhardts Werk, Theorie und Lyrik, sind bislang noch nicht umfassend untersucht und in Beziehung zueinander gesetzt worden. Dieser Anspruch setzt eine ausführliche Darstellung der für Gernhardt relevanten historischen und zeitgenössischen Kontexte voraus. Um nur ein Beispiel zu nennen: Wenn Gernhardt mit seiner expliziten Poetik in einer bestimmten Tradition verortet werden soll, müssen deren historische und zeitgenössische Hintergründe ebenso erläutert werden wie jene Poetiken, von denen sich diese bestimmte Tradition bewusst abgrenzt.

Mit der Untersuchung des gesellschaftlichen und medialen Umfeldes eines zeitgenössischen Dichter betritt diese Arbeit ebenfalls Neuland, indem erstmals für einen modernen Dichter die vielfältigen Faktoren analysiert werden, die zu seiner Bekanntheit, seinem Erfolg und seiner (partiellen) Kanonisierung beigetragen haben.

Damit soll diese Arbeit eine Lücke nicht nur in der Gernhardt-Forschung schließen, sondern zugleich auch über das Werk hinaus Grundlagen für die nachfolgende Forschung im Bereich Poetik, Komik und ihrer Geschichte sowie medialer Faktoren für den Erfolg bestimmter zeitgenössischer Dichter schaffen. Denn es ist gewiss kein Zufall, dass ausgerechnet der äußerst produktive und umtriebige Gernhardt zum „Lyrik-Star“ wurde.

So produktiv Gernhardt in vielen Feldern war, so ausgiebig hat er sich auch als Theoretiker mit seinem eigenen Werk und seinen Schaffensbedingungen, Grundlagen und Kontexten sowie den Werken anderer beschäftigt (Kap. I). Drei große Themenkomplexe sind dabei erkennbar: Die Poetik und Gedichttheorie (Kap. I.1.), die Komiktheorie (Kap. I.2.) und die literarischen Formen der Komik, also Parodie, Satire und Nonsens und ihre Unterformen (Kap. I.3.).

Diesen drei Themen des Theoretikers Gernhardt sind eigene Kapitel gewidmet, die sich wiederum jeweils in vier Teile untergliedern: Im ersten Teil (a.) werden einleitend die Voraussetzungen und Schwierigkeiten des Unterfangens reflektiert. Im zweiten Teil (b.) werden die historischen und gegenwärtigen Kontexte von Gernhardts theoretischen Ansichten dargelegt. Vor diesem Hintergrund beschreibt der dritte Teil (c.) ausführlich Gernhardts eigene Theorien zur Poetik und Gedichttheorie, zur Komiktheorie und zu

den literarischen Formen des Komischen. Kurze Zusammenfassungen (d.) schließen die jeweiligen Kapitel ab.

Wenn im Kapitel I.1. die Poetik und Gedichttheorie Gernhardts untersucht wird, so ist dies mit einigen Schwierigkeiten und Einschränkungen verbunden. Diese werden in Kapitel I.1.a. reflektiert.

Das nachfolgende Kapitel I.1.b. widmet sich der Poetik-Geschichte von den Anfängen bis in die unmittelbare Gegenwart, d. h. von Platon und Aristoteles bis Rühmkorf, Enzensberger und Hacks (drei wichtigen Bezugspunkten für Gernhardt).

Dabei kann und soll nicht das Desiderat einer Poetik-Geschichte gefüllt werden, sondern eine historische Darstellung den Hintergrund erhellen und die Kontexte aufzeigen, vor dem und in denen Gernhardts eigene Theorie überhaupt erst beurteilt werden kann. In diesem historischen Überblick müssen konsequenterweise und immer mit Blick auf den Untersuchungsgegenstand Schwerpunkte gesetzt werden.

„Es ist erstaunlich, mit welcher Konsequenz Gernhardt das eigene Werk metatextuell und produktiv schöpferisch zugleich begleitet. Er ist [...] ein unermüdlicher und ideenreicher Kommentator.“⁹ Diese „Paratexte“ (Gérard Genette) enthalten die Poetik und Gedichttheorie Gernhardts und bilden die Grundlage der Analyse. Vier Texte sind hier primär von Bedeutung: das Buch „Gedanken zum Gedicht“, die Poetik-Vorlesungen in Frankfurt a. M. und Essen, der Aufsatz „Leben im Labor“ und die „Zehn Thesen zum komischen Gedicht“ in „Hell und Schnell“, einer Anthologie komischer Gedichte. Diese wichtigsten poetologischen Texte Gernhardt werden dargestellt und kontextualisiert (Kap. I.1.c.) sowie mit der Poetik in Vergangenheit und Gegenwart verglichen (Kap. I.1.d.).

Gernhardt selber urteilte über sein lyrisches Schaffen:

„Die hilfreichste Klammer für mein Dichten und Trachten war über Jahre mit K wie Komik beschriftet. Zu Recht. Nicht, daß alle Produkte nun auch wirklich komisch gewesen wären oder es immer noch sind. Doch ist den frühen und mittleren Gedichten durchaus und fast durchgehend die Absicht anzumerken, komische Wirkungen zu erzielen.“¹⁰

⁹ Hagestedt, Lutz: Gernhardts Interpretationskunst. Zit. nach Website <http://www.hagestedt.de/gernhardt/3EssaySonderband.htm> am 30. 6. 2008. Gekürzt auch in: Text und Kritik. 136. S. 48-58, hier: S. 52.

¹⁰ Gernhardt, Robert: Gedanken zum Gedicht. Zürich 1990. [=Haffmans Taschenbuch. 100.]

Gernhardts eigene Aussage betont die Komik als herausragendes Merkmal seiner Literatur und seiner Gedichte. Das berechtigt zu der Annahme, dass sich ein Großteil der Gedichte Gernhardts über den Aspekt der Komik erschließen lässt – eine der Hypothesen, die dieser Arbeit zugrunde liegen sollen. Demzufolge muss zunächst der Begriff Komik als solcher erklärt werden. Nach der Sichtung der einschlägigen Literatur steht fest, dass eine einheitliche Terminologie und Methode für den Umgang mit komischen Gedichten von der Literaturwissenschaft noch nicht entwickelt wurde. Ein Schritt in dieser Arbeit muss folglich sein, anhand der wichtigsten Komiktheorien die Funktionsweise des Stoffes zu ergründen, der Menschen zum Lachen bringt (Kap. I.2.). Weshalb dieses Unterfangen schwierig ist, wird in Kapitel I.2.a. einleitend erörtert. Wenn die Komiktheorien von der Antike bis in die Gegenwart in Kapitel I.2.b. zusammengefasst werden sollen, müssen im historischen Überblick Schwerpunkte gesetzt werden. Maßstab dafür ist vor allem ihre Relevanz im Hinblick auf Gernhardts eigene Komiktheorie und seine Gedichte (Kap. I.2.c. und Kap. II).

Gernhardts umfangreiches theoretisches Schaffen verdichtet sich vor allem in „Was gibt’s denn da zu lachen?“ zu einer eigenständigen Theorie der Komik, die erläutert und in Beziehung zu den vorangegangenen gesetzt werden soll (Kap. I.2.c. und I.2.d.).

Der Aspekt der Komik prägt sich in der Literatur verschieden aus, weshalb in Kapitel I.3. die literarischen Erscheinungsformen von Komik – Parodie, Satire und Nonsens sowie die jeweiligen Unterformen – näher erläutert werden sollen. Das Kapitel I.3.a. beginnt wiederum mit einer einleitenden Bestimmung der Voraussetzungen und Schwierigkeiten des Unterfangens.

Bei der Erläuterung der Erkenntnisse der Literaturwissenschaft in Kap. I.3.b. richtet sich das Interesse auch darauf, ein brauchbares Instrumentarium zu entwickeln, um Gernhardts komische Gedichte bewerten und interpretieren zu können. Das Kapitel I.3.c. stellt Gernhardts eigene Äußerungen zu diesen Gattungen vor, die in Kapitel I.3.d. mit denen der Wissenschaft verglichen werden.

Inwiefern Gernhardts theoretische Ansichten Eingang in die poetische Praxis finden, wird im Kapitel II der Arbeit anhand seiner Gedichte zu prüfen sein, die ohne Zweifel den Schwerpunkt seines Schaffens darstellen. Für sie hat er auch (so viel sei vorweggenommen) die meiste Anerkennung erhalten. Textgrundlage ist die Ausgabe

„Gesammelte Gedichte, 1954-2004“ von 2005 und der letzte Gedichtband „Später Spagat“ von 2006. Wo notwendig, werden auch die Erstausgaben herangezogen.

Bei der Untersuchung seiner Gedichte kommen die Erkenntnisse des Kapitels I zum Tragen, das – ausgehend von den literarischen Formen des Komischen – auch die Struktur des Kapitels II vorgibt: Kapitel II.1. widmet sich den komischen, Kapitel II.2. den parodistischen, Kapitel II.3. den satirischen und Kapitel II.4. den Nonsens-Gedichten.

Innerhalb dieser Gattungen werden Einteilungen zu treffen sein, die sich an chronologischen, inhaltlichen und technischen Parametern orientieren. Während der Analyse werden sich Veränderungen an Gernhardts Schaffen beobachten lassen, die im Kapitel III unter verschiedenen Aspekten fokussiert werden sollen.

Das Kapitel III dient der Zusammenfassung, Synthetisierung und Pointierung der bisherigen Untersuchungsergebnisse. Parallel zum Aufbau der Arbeit fokussiert Kapitel III.1. den Theoretiker Gernhardt und Kapitel III.2. den Lyriker Gernhardt; beide Kapitel werden mit vielen Bezügen zueinander versehen. Jeweils fünf Schwerpunkte, die sich aus Kapitel I und II herleiten und sich teilweise entsprechen, aber auch ergänzen, untergliedern diese beiden Kapitel. Hier werden nicht zuletzt die Fragen zu beantworten sein, ob Gernhardts Theorie wirklich originär und originell ist und was das typische Merkmal seiner Gedichte ist, sozusagen der „Gernhardt-Sound“. Es soll somit, in anderen Worten, die Frage beantwortet werden: Was macht Gernhardt als Theoretiker und Lyriker aus?

Mit Blick auf Gernhardts Medienpräsenz und seine Bekanntheit drängt sich eine weitere Frage auf: Warum war und wie wurde Robert Gernhardt so beliebt und erfolgreich?

Schließlich agiert der komische Dichter Gernhardt nicht im luftleeren Raum, sondern ist bei seinem Aufstieg und seiner Erfolgsgeschichte von einer Vielzahl von Faktoren abhängig, darunter seinem komischen Umfeld (Kap. IV.1.), seinen Verlagen und den Medien (Kap. IV.2.) sowie weiteren Faktoren, die seine Erfolgsgeschichte und seine potenzielle Kanonisierung beeinflussen (Kap. IV.3.).

„1937 geboren, musste er auf den ihm zustehenden Erfolg lange warten. Erst auf dem letzten Abschnitt seines Lebens (er starb im Jahre 2006) wurde er anerkannt: als Satiriker und Humorist, als Poet und Zeichner. [...] Man nahm ihm [zuvor, T.G.] das Leichte übel, seinen Witz, seine Originalität, seinen Humor. Er wurde so unterschätzt

wie sein Vorgänger Erich Kästner. Er wurde bewundert und nie ganz ernst genommen.“¹¹

Marcel Reich-Ranicki hat so nach Gernhardts Tod seinen späten Erfolg zu beschreiben versucht, ohne jedoch Gründe zu nennen. Es muss jedoch Faktoren geben, etwa komikgeschichtliche oder mediale, die zur Erhellung dieses erstaunlichen Erfolges beitragen. Immerhin war Gernhardt, der seine Laufbahn als „pardon“-Redakteur begann, in seinen letzten Lebensjahren der erklärte Liebling von Feuilleton und Publikum, wie es Thomas Steinfeld, Feuilletonchef der „Süddeutschen Zeitung“, pointierte: „Keinen Künstler haben die Deutschen so geliebt, und keiner liebte sein Publikum so wie er“.¹²

In diesem Zusammenhang wird u. a. auch zu klären sein, inwiefern Gernhardt mit seinem komischen Schaffen dem Zeitgeist entsprach oder seiner Zeit voraus war, welche medialen Veränderungen und kollegiale Kreise bei seinem Aufstieg hilfreich waren und wie weit die Kanonisierung von Gernhardts Werken schon fortgeschritten ist.

Die Schlussbemerkung in Kapitel V schließt die Arbeit über „Robert Gernhardt als Theoretiker und Lyriker“ ab.

Eingangs war von der „Mehrfachbegabung“ Gernhardts die Rede. Um diesbezüglich möglichen Missverständnissen vorzubeugen, sei nach der Erklärung, was diese Arbeit leisten soll, auch ausdrücklich betont, was sie nicht leisten kann: Diese Arbeit wird *nicht* den Künstler Gernhardt als Ganzes erfassen, wozu seine Zeichnungen, Cartoons, Illustrationen, Gemälde, seine Kunstkritik, seine Kinderbücher, seine TV- und Hörfunkarbeiten, seine Prosa und Essayistik usw. und mit „Das Casanova-Projekt“ und mit dem Frankfurter „Grüngürteltier“ schließlich sogar Film und Plastik gehören würden. Deshalb werden in aller Regel Mischformen von Text und Zeichnung (wie die Bildgedichte) ebenso ausgeklammert wie Gemeinschaftsarbeiten (etwa mit F. K. Waechter, F. W. Bernstein, Peter Knorr, Bernd Eilert, Otto Waalkes und Almut Gernhardt).

Auch werden biografische Bezüge nur hergestellt, wo sie dem Erkenntnisgewinn dienlich sind. Wer mehr über den Menschen Gernhardt erfahren will, sei auf die

¹¹ Reich-Ranicki, Marcel: Fragen Sie Reich-Ranicki. In: FAS. 23.9.2007. S. 31.

¹² Steinfeld, Thomas: Ein Punkt im Raum, ein Nichts im Sein. Nachruf auf Robert Gernhardt. In: Süddeutsche Zeitung. 1.7.2006.

Kurzbiografie in dem Sammelband „Alles über den Künstler“¹³, einschlägige Lexikonartikel im Brockhaus und Munzinger und seine zahllosen Interviews verwiesen.¹⁴ Freilich werden in einzelnen Kapiteln, z. B. über Gernhardts Gedichte (Kap. II) und die gesellschaftlichen und medialen Kontexte seines Erfolges (Kap. IV), immer wieder Hinweise auf die Biografie gegeben. Wer sich jedoch näher für das Leben Gernhardts interessiert und sich mit diesen knappen Hinweisen nicht begnügen mag, muss auf eine noch zu schreibende Gernhardt-Biografie vertröstet werden.

Einige technische Erklärungen seien schließlich noch vorangestellt:

Diese Arbeit verwendet die neue Rechtschreibung nach der 24. Auflage des Dudens von 2006. Lediglich in den Zitaten aus älterer Literatur wird die ältere Form wiedergegeben. Dies gilt auch für alle Texte Gernhardts, der die Rechtschreibreformen konsequent ignorierte.

Um einer besseren Lesbarkeit willen wurde in der Regel darauf verzichtet, im Text jeweils die weibliche und männliche Form zu benutzen. Im Bewusstsein der Problematik solcher Sprachgestaltung hofft der Verfasser dieser Arbeit dennoch auf Verständnis und Akzeptanz bei den Leserinnen und Lesern.

Die Literaturangaben zu Gernhardt sind mit Siglen aufgeführt, die das entsprechende Verzeichnis in Kapitel VI auflöst. Andere Literaturangaben folgen einer Kurzangabe (Nachname: Titelwort), deren vollständige Angaben ebenfalls dort nachzulesen sind.

Im Anhang in Kapitel VII finden sich zwei bislang unveröffentlichte Gespräche mit Robert Gernhardt, die der Verfasser mit ihm am 27. Januar und 25. April 2004 führen konnte. Die Transkription wurde von Gernhardt bearbeitet und am 26. Januar 2005 zur Veröffentlichung freigegeben. Die Gespräche enthalten einige bis dato unbekannte Ansichten und Meinungen von Gernhardt. Weitere geplante Gespräche konnten leider aufgrund seiner schweren Erkrankung nicht mehr stattfinden.

Robert Gernhardt starb am 30. Juni 2006.

¹³ Hagestedt, Lutz (Hrsg.): Alles über den Künstler. Zum Werk von Robert Gernhardt. Frankfurt a. M. 2002. S. 359-364.

¹⁴ Vgl. Literaturverzeichnis in Kap. VI.2.

I. Der Theoretiker

Robert Gernhardt war und ist als Dichter so prominent wie kaum ein Zweiter. Seine theoretischen Texte sind jedoch vergleichsweise wenig bekannt. Das ist insofern verwunderlich, als sich Gernhardt auch öffentlich über viele Jahre hinweg in vier Gebieten als Theoretiker betätigt hat. Kaum einer davon ist bisher ins Blickfeld der Wissenschaft geraten, obwohl alleine seine Kunstkritik und -theorie in „Innen und außen“¹ und „Der letzte Zeichner“² eine eigene kunsthistorische Untersuchung rechtfertigen würde, die hier unterbleiben muss.

Die anderen drei großen Theorie-Gebiete, mit denen sich Gernhardt auseinander gesetzt hat, werden im Folgenden ausgiebig untersucht: Poetik und Gedichttheorie (I.1.), Komiktheorie (I.2.) und die literarischen Formen des Komischen (I.3.).

Der Aufbau innerhalb dieser Themen folgt stets dem gleichen Verfahren. In einem einleitenden Teil (a.) werden die Voraussetzungen und Schwierigkeiten der Auseinandersetzung mit dem Thema dargelegt. Der zweite Teil (b.) stellt den Gegenstand in historischer bzw. wissenschaftlicher Perspektive dar, um die Kontexte zu klären, in denen Gernhardts eigene Theorie und seine Ansichten zu sehen sind. Nur vor diesen Hintergründen können diese im dritten Teil (c.) angemessen analysiert und eingeordnet werden. Am Ende werden in einem vierten Teil (d.) jeweils die Ergebnisse zur Poetik, Komiktheorie und den literarischen Formen des Komischen zusammengefasst.

I.1. Poetik und Gedichttheorie

WILL NICHT DIE GRENZEN DER KUNST ERWEITERN.
HABE EHER ANGST, MICH IN IHR ZU VERLIEREN.
FÜHLTE IN KLEINERER KUNST MICH VIEL WOHLER.
STAPF³ DENNOCH PFEIFEND QUERBEET DURCH DIE GROBE.³

Mit der Untersuchung der expliziten poetologischen Auffassungen eines modernen, populären Dichters wie Gernhardt betritt die Untersuchung wissenschaftliches Neuland, weil es kaum vergleichbare Arbeiten über andere Dichter des späten 20. Jahrhunderts

¹ Gernhardt, Robert: Innen und außen. Bilder, Zeichnungen, Über Malerei. Ein Werk der Kunstbetrachtung. Zürich 1988. Vgl. auch die erste Buchveröffentlichung Gernhardts, Die Wahrheit über Kunst. Eine längst fällige Entlarvung von Lützel Jeman [d. i. Robert Gernhardt]. Frankfurt a. M. o. J. (1965), vgl. auch Kap. IV.

² Gernhardt, Robert: Der letzte Zeichner. Aufsätze zu Kunst und Karikatur. Zürich 1999.

³ „Auch eine Ästhetik“ in Gedichte: 254.

oder systematische Überblicksdarstellungen der Poetik gibt.⁴ Gebhards Befund aus den späten Sechzigern gilt uneingeschränkt für die Gegenwart:

„Selbst bei so wirkungsreichen Lyrikern wie George, Rilke und Benn sieht man sich in der Nachfrage nach einer umfassenden monographischen Darstellung ihrer Poetologie weithin enttäuscht.“⁵

Aber auch die wenigen vorliegenden monographischen Arbeiten mit dem Schwerpunkt Poetik können aufgrund ihres Gegenstandes und ihrer werkimmanent-hermeneutischen Methodik keinen Vorbildcharakter für die vorliegende Untersuchung haben.⁶

Eine „gründliche, durchdachte Darstellung der Geschichte der Poetik“⁷ bis in die Gegenwart oder wenigstens einzelner, wirkungsmächtiger Theoretiker bleibt also ein philologisches Desiderat, das diese Untersuchung nur in Ansätzen bzw. für Robert Gernhardt zu füllen vermag.

I.1.a. Einleitung: Voraussetzungen und Schwierigkeiten beim Schreiben über Poetik

Das Unterfangen, eine Poetik Gernhardts zu schreiben, ist mit einigen allgemeinen und besonderen Schwierigkeiten verbunden:

Aus den verschiedenen Begriffsbestimmungen von Poetik und Poetologie ergibt sich bereits auf den ersten Blick „ein ungewöhnliches Ausmaß von Vieldeutigkeit“⁸. So ist etwa die klassische „Geschichte der deutschen Poetik“⁹, die Bruno Markwardt ab 1935 veröffentlichte, „zwar in Teilen nicht überholt, aber in mehr als einer Hinsicht veraltet“¹⁰. Dies resultiert vor allem aus seinem Begriff einer „werkimmanenten

⁴ Vgl. zur Begründung Schuhmann, Klaus: Lyrik des 20. Jahrhunderts. Materialien zu einer Poetik. Reinbek bei Hamburg 1995. S. 7-11.

⁵ Gebhard, Walter: Oskar Loerkes Poetologie. München 1968. S. 7. Weiter heißt es ebd.: „Häufig sind poetologische Beobachtungen ins Gemenge von Gesamtdeutungen, Werküberblicken oder Gelegenheitskommentaren eingelagert, vor allem auch an die Methode immanenter Interpretation gebunden, – zusammenfassende und historisch übergreifende Darstellungen geraten leicht begrifflich undifferenziert oder übernehmen unkritisch das poetische Vokabular; in beiden Fällen läßt sich die Tragweite der Theorie nicht ermessen.“

⁶ Vgl. zum Beispiel Jung, Jochen: Mythos und Utopie. Darstellungen zur Poetologie und Dichtung Wilhelm Lehmanns. Tübingen 1975. [=Hermea. Germanistische Forschungen. Neue Folge. 34.], und Gebhard: Loerke.

⁷ Fricke, Harald: Poetik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar herausgegeben von Jan-Dirk Müller. Bd. 3: P-Z. Berlin und New York 2003. S. 100-105. Hier: S. 105.

⁸ Fricke: Poetik. S. 100. Die Existenz einer einheitlichen Begriffsbestimmung negieren auch Wiegmann: Poetik, und Poetik. In: Zirbs: Literatur Lexikon. S. 285f.

⁹ Markwardt: Geschichte.

¹⁰ Fricke: Poetik. S. 104.

Poetik¹¹, die sich ausschließlich im poetischen Œuvre manifestiert und welcher in der Gegenwart mit ihren veränderten Produktions- und Rezeptions-Bedingungen von Literatur und insbesondere bei Gernhardts theoretischem Schaffen zu kurz greift. Dies zeigt bereits Walter Höllers „Theorie der modernen Lyrik“¹² aus dem Jahr 1965, in der „Poetologien“¹³ von 60 Dichtern von Samuel Taylor Coleridge bis Tadeusz Różewicz unkommentiert nebeneinander stehen, und Klaus Schuhmann „Die Lyrik des 20. Jahrhunderts, Materialien zu einer Poetik“, die poetologische Texte von Autoren des vergangenen Jahrhunderts versammelt und kurz kommentiert. Der Sammlung solch expliziter Äußerungen von Dichtern zur bzw. zu ihrer Poetik liegt offensichtlich ein anderer Poetik-Begriff zu Grunde als der Markwardts. Gleichwohl kann eine reine Darstellung der expliziten Poetik Gernhardts nicht die alleinige Aufgabe dieser Untersuchung sein. Ohne eine hinreichende Kontextualisierung und Perspektivierung durch andere historische und zeitgenössische Poetiken stünde Gernhardts Poetik isoliert im Raume und könnte nicht die notwendige Einordnung erfahren.

Wenn im Kapitel I.1.b. der Versuch unternommen wird, die Geschichte und Gegenwart der Poetik zu beschreiben, und in Kapitel I.1.c. eine Darstellung der Gernhardtschen Poetik und Gedichttheorie erfolgt, so muss dafür zuerst eine Klärung des Begriffs „Poetik“ geleistet werden, die der Weite des Gegenstandes gerecht wird. Zu den zentralen Themenbereichen der Poetik zählen laut Meier „der Ursprung der Dichtung, deren Beziehung zu den anderen Künsten sowie ihr Verhältnis zur Lebenswirklichkeit und ihre ethisch-soziale Rechtfertigung, das System der Gattungen und deren ästhetische Gesetze, die Eigenschaften des wahren Dichters und die Entstehungs- wie Rezeptionsbedingungen der Werke, die Bestimmung unterschiedlicher Stil-Lagen und ihre Eignung für die jeweiligen Gegenstände, die Verslehre sowie die Voraussetzungen für literarische Kritik und Hermeneutik“¹⁴, weshalb die Poetik Überschneidungen mit der Ästhetik und Rhetorik aufweise.

¹¹ Zum seinem Begriff der werkimmanenten Poetik vgl. Markwardt, Bruno: Nachtrag 1957. II. Skizzen für werkimmanente Poetik. In: ders.: Geschichte. Band 1. Berlin 1958. S. 457-489, ders.: Exkurse und Anmerkungen. I. Exkurse zur werkimmanenten Poetik, und II. Exkurs zur fachwissenschaftlichen Poetik. In: ders.: Geschichte. Band 4. Berlin 1959. S. 417-485 und 486-509, und ders.: Exkurse und Anmerkungen. I. Exkurse zur werkimmanenten Poetik, und II. Exkurs zur fachwissenschaftlichen Poetik. In: ders.: Geschichte. Band 5. Berlin 1967. S. 561-669 und 670-705.

¹² Höllers, Walter (Hrsg.): Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I. Reinbek bei Hamburg 1965.

¹³ Höllers, Walter: Vorbemerkung. In: ders. (Hrsg.): Theorie. S. 8.

¹⁴ Meier, Albert: Poetik. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München 1996. S. 205-218. Hier: S. 205.

Titzmann weist in seinem Artikel über „Poetik“¹⁵ im „Literaturlexikon“ zunächst auf die selbstreflexive Eigenschaft vieler literarischer Text hin, die oft „eigene Probleme, Strukturen und Funktionen“ thematisieren. Poetologische Aussagen finden sich zum Beispiel „in Vorworten, Briefen, Essays, Ästhetiken, literarischen Manifesten, Literaturgeschichten und literaturwissenschaftlichen Abhandlungen“. Er hält daher den Begriff „Poetologischer Diskurs“ für präziser und zieht ihn gegenüber dem Begriff „Poetik“ vor. Innerhalb des poetologischen Diskurses kann laut Titzmann in einen expliziten und einen impliziten Teil unterschieden werden. Ersterer ist als eine explizite Aussage eines Autors zu seinem Werk eine „Begleiterscheinung der Literatur der Neuzeit“; zweiterer eine „Rekonstruktion der einem Text(korpus) zugrunde liegenden literarischen Normen und Regeln“¹⁶, also einer impliziten Poetik im Sinne Markwardts. Im expliziten poetologischen Diskurs können „alle Komponenten des literarischen Kommunikationsprozesses“ thematisiert werden: „die Rolle des Autors und die Bedingungen und Strukturen seiner Produktion, die Strukturen seiner Texte selbst, ihre Relationen zu anderen Künsten, ihre Korrelationen mit der sozialgeschichtlichen Realität oder dem epochalen Denksystem, die Rolle der Rezipienten, ihre Praxis der Textverarbeitung, die Wirkung der Texte auf sie. Historisch variabel ist nicht nur, welche Sachverhalte der poetologische Diskurs thematisiert, sondern auch, wie er einen Sachverhalt begrifflich gliedert“, denn das hängt „von seinen jeweiligen zeitgenössischen Kontexten“ ab.¹⁷

Titzmann legt damit die Bandbreite der Poetik dar, der Markwardts und Höllers Werk einschließt, und bietet außerdem eine erste Unterteilung in „explizit“ und „implizit“ innerhalb des „poetologischen Diskurses“ und damit eine Deskription und Phänomenologie, aber in beiden Fällen keine nutzbare Definition.

Einen systematischeren Zugang wählt Harald Fricke im „Reallexikon“. Er definiert Poetik zunächst als „Reflexion auf Prinzipien dichterischen Schreibens“ und grenzt im folgenden „drei Hauptbedeutungen“¹⁸ voneinander ab: Erstens „eine rein deskriptive,

¹⁵ Titzmann, Michael: Poetik. In: Literaturlexikon. Hrsg. von Walther Killy. Bd. 14: Begriffe; Realien, Methoden. Hrsg. von Volker Meid. Gütersloh und München 1993. S. 216-222. Hier: S. 216. Die Abkürzungen in den Artikeln werden aus Gründen der Lesbarkeit ausgeschrieben.

¹⁶ Vgl. Titzmann: Poetik. S. 216.

¹⁷ Für den gesamten Absatz vgl. Titzmann: Poetik. S. 216. Ferner erklärt Titzmann die „Zeit der großen poetologischen Diskurse“ für „ebenso beendet wie die der Ästhetiken“. Poetiken finden sich „vor allem noch in den Konstituierungsphasen neuer literarischer Richtungen als programmatischer Manifeste (z. B. im Naturalismus, Expressionismus) oder als autoreigene und für den Autor spezifische poetologische Selbstreflexion (z. B. Brecht).“ Ebd. S. 221f.

¹⁸ Fricke: Poetik. S. 100.

also theoretisch analysierende, philosophisch systematisierende oder auch historisch typologisierende Beschäftigung mit vergangenen, gegenwärtigen oder zeitübergreifenden Grundsätzen, Regeln, Verfahrensweisen beim Schreiben von Literatur bzw. im engeren Sinne von Poesie.“ Hierfür schlägt Fricke den Begriff „Poetologie“¹⁹ vor „im Sinne einer Theorie der Herstellung von Poetizität in Texten“. Als zweite Bedeutung steht „der Inbegriff jener immanenten dichterischen Regeln oder Maximen, denen ein Autor („Autorpoetik“) bzw. ein poetischer Text („Werkpoetik“) bzw. ein literarisches Genre („Gattungspoetik“) stillschweigend folgt“, was als „implizite Poetik“ etwa eines Stils, von Stilprinzipien und der Schreibweise zu bezeichnen ist. Drittens meint „Poetik“ für Fricke eine dichterische Kunstlehre wie etwa die von Aristoteles und Horaz, also „ein explizit normierendes System poetischer Regeln, das in geschlossener Form schriftlich niedergelegt wird und für Dichtung insgesamt oder doch für einen bestimmten Teilbereich verbindliche Geltung beansprucht, mindestens aber gute von schlechter Dichtung verlässlich zu sondern verspricht“.²⁰

Zusammenfassend können mit Fricke drei verschiedene Konzepte der Poetik unterschieden werden: Ein deskriptives Konzept, ein implizites Konzept und ein normatives Konzept.

Das letztgenannte Konzept verbietet sich als Ansatz für diese literaturwissenschaftliche Untersuchung selbstverständlich, da es Literatur nicht ausschließlich ästhetisch, sondern normativ-moralisch kritisiert. Auch ist dieses Konzept, wie noch zu sehen sein wird, seit vielen Jahren obsolet und wäre in der Gegenwart höchst fragwürdig.

Das zweite Konzept einer impliziten Poetik setzt eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Werk Gernhardts voraus, die erst im Kapitel II über den Lyriker Gernhardt erfolgt. Ein Vergleich zwischen der sich dort manifestierenden impliziten Poetik und der deskriptiven Poetik Gernhardts wird Aufgabe des Kapitels III sein.

In diesem Kapitel I werden Geschichte und Gegenwart der Poetik und die Poetik Gernhardts folglich im Sinne eines expliziten deskriptiven Konzepts verstanden. In Kapitel I.1.b. wird eine „theoretisch analysierende, philosophisch systematisierende oder

¹⁹ Zu anderen Begriffsbestimmungen vgl. zum Beispiel Gebhard, der den Terminus deutlich weiter fasst: „Unter Poetologie verstehen wir die Gesamtheit der einen Dichter kennzeichnenden Auffassungen, Meinungen, Erwartungen von der Dichtkunst, das übergreifende Wissen über die verschiedenen Bezüge der Dichtung als Lebensprozeß und Geltungskomplex zu vitalen, rationalen, religiösen, künstlerischen Voraussetzungen und Konsequenzen. Zu ihr gehören auch das Verständnis der Beziehung von Gesellschaft und Politik zur Dichtung, die Einstellung zur geschichtlichen Bedeutung des poetischen Werkes.“ Gebhard: Loerke. S. 15.

²⁰ Alle Zitate: Fricke: Poetik.

auch historisch typologisierende“ Untersuchung angestellt, die Historie und Kontexte mit einbezieht, in denen Gernhardts Poetik später zu positionieren sein wird. Die Perspektive muss dabei eine zweifache sein: Erstens müssen die einflussreichsten Poetiken skizziert werden, die einen zeitlichen Bogen von Platon bis Hacks umspannen. Nur mit dieser breit angelegten Überblicksdarstellung kann die Basis für eine fundierte Untersuchung einer einzelnen Poetik gelegt werden. Zweitens muss dabei immer der Untersuchungsgegenstand im Auge behalten werden, weshalb so oft wie möglich, ohne vorzugreifen, bereits in dem Abriss Hinweise auf die Bedeutung dieser Poetik für Gernhardt hingewiesen wird.

Gernhardts Poetik wird in Kapitel I.1.c. anhand zahlreicher expliziter Aussagen wiedergegeben, analysiert und in Beziehung zu den älteren Poetiken gesetzt.²¹ In Kapitel I.1.d. werden die Ergebnisse kurz vergleichend zusammengefasst.

Neben den allgemeinen Schwierigkeiten sind beim Schreiben einer Poetik Gernhardts weitere Besonderheiten zu beachten.

Eine methodische Schwierigkeit betrifft die Dichter der (Post-)Moderne im Allgemeinen und Gernhardt im Besonderen: Eine literaturwissenschaftliche Methode für den Umgang mit einer „expliziten“ Poetik im Sinne einer explizit geäußerten theoretischen und poetologischen Vorstellung eines Autors außerhalb seines literarischen Werkes wurde von der Literaturwissenschaft noch nicht erarbeitet. Es existiert keine Untersuchung über einen Autor des 20. oder gar 21. Jahrhunderts, die sich mit seinen expliziten poetologischen Vorstellungen auseinandersetzt, und die auf Gernhardt mit Gewinn anwendbar wäre. Dabei scheint es sich um ein grundlegendes Phänomen der Gegenwart zu handeln, dass seiner wissenschaftlichen Problematisierung harrt: Wie gehen Literaturwissenschaftler mit den Herausforderungen veränderter medialer Verhältnisse um, die den Schriftsteller in Zeitungs-Interviews, Fernseh-Reportagen, Radio-Features, Chat-Protokollen etc. außerhalb seines literarischen Werkes zu Aussagen zu seinem Werk und seiner Poetik veranlassen und möglicherweise den klassischen Dualismus Schriftsteller vs. Literaturwissenschaftler aufheben²², zumindest aber letzteren zu einer Stellungnahme zu den (Deutungs-)Vorgaben des Autors nötigen?

²¹ Zur Begründung dieses Vorgehens insbesondere im Fall der Poetik-Vorlesung vgl. Kapitel I.1.c.

²² Im Bereich der Poetik konstatierte bereits Markwardt: „Seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts greifen künstlerische und wissenschaftliche Poetik in ständig verändertem Grade ineinander über.“ Markwardt, Bruno: Exkurse zur fachwissenschaftlichen Poetik. In: Markwardt, Bruno: Geschichte der deutschen Poetik. 5 Bde. Berlin 1935-1968. Band 4: Das neunzehnte Jahrhundert. Berlin 1959. S. 486-511. Hier: S. 486. Im Zuge dieser Entwicklung verändert sich auch die Position des Literaturkritikers.

Die Literaturwissenschaft lässt gegenwärtig außer acht, das spätestens im 19. Jahrhundert im Umfeld der Texte ein sicher auch medial geförderter Diskurs einsetzt, innerhalb dessen sich Schriftsteller zum Beispiel erklärend, theoretisch-reflexiv oder normativ zu ihren eigenen Texten äußern. Zunehmend haben Autoren die Gelegenheiten genutzt, die ihnen im 20. Jahrhundert Zeitung, Rundfunk, Fernsehen und in jüngster Zeit das Internet zur Kommentierung ihrer und fremder Werke (oder auch zur Werbung für sie) boten: Die gehaltvollen und werbewirksamen Zeitungs-Interviews Tolstois sind erste Zeugnisse des Umgangs von Schriftstellern mit den gedruckten Medien, die in Literatur- und Bücher-Zeitschriften und boulevardesken „Homestories“ der Gegenwart ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht haben²³; es folgen weitere beliebte Medien und Gattungen, so ab den zwanziger Jahren der Rundfunk mit seinen Literatursendungen und -gesprächen,²⁴ das Fernsehen ab den Sechzigern bis in die Gegenwart mit ähnlichen, bebilderten Formaten²⁵, bis hin zum Internet, das mit Autoren-Websites, -Chats und Text-Downloads sicher noch nicht alle seine Möglichkeiten zur Verbreitung und Vermarktung von Literatur hervorgebracht hat.

Während poetologische Auslassungen der Vergangenheit, wie zum Beispiel Goethes Eckermann-Briefe, gerne als Belege in werkimmanenten Interpretationen herangezogen wurden, sehen sich die Literaturwissenschaftler, die über Zeitgenossen forschen, nun einer Vielzahl biografischer, poetologischer, selbst-interpretatorischer, teilweise gar selbststilisierender Aussagen gegenübergestellt, für deren Handhabung bislang keine verlässliche Methode oder gar theoretische Grundierung entwickelt wurde. Explizite Äußerungen von Schriftstellern in den Medien zu ihren Vorstellungen und ihrem Werk finden kaum Eingang in Untersuchungen, obwohl zumindest ihre Quantität, eventuell auch ihre Bedeutung immer größer wird.

Besonders in der so genannten Postmoderne verstärkt sich außerdem der seit alters her bekannte Umstand, dass Äußerungen von Schriftstellern zu ihrem Werk und -Verständnis häufig nicht authentische Ansichten und Interpretationen darstellen,

²³ Vgl. zum Beispiel „Akzente“, „Literaturen“, „Das Gedicht“, „Die Horen“, „Schreibheft“ etc., sowie Böger, Helmut: „Ich kann niemanden wählen, der zum vierten Mal verheiratet ist.“ Interview mit Walter Kempowski. In: Bild am Sonntag. 25.4.2004 (mit einem „Foto beim Hühnerfüttern“).

²⁴ Vgl. z. B. das Rundfunk-Gespräch zwischen Johannes R. Becher und Gottfried Benn von 1930 (Becher, Johannes R. und Gottfried Benn: [Rundfunk-Gespräch]. In: Schuhmann: Lyrik. S. 149-152.); sowie zu den zahlreichen weiteren Interviews vgl. Benn, Gottfried: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe in Verbindung mit Ilse Benn †. Hrsg. von Gerhard Schuster und Holger Hof. Band 7.1: Szenen, Dialoge, Das Unaufhörliche, Gespräche und Interviews, Nachträge, Medizinische Schriften. Stuttgart 2003. S. 217-352, sowie die Vorträge und Dialoge Benns von 1954 und 1955 (Wallmann, Jürgen P.: Gottfried Benn. Mühlacker 1965. S. 99f.).

²⁵ In den Neunzigern zum Beispiel das „Literarische Quartett“ und bis 2008 Elke Heidenreichs Literatursendung „Lesen!“, die gegenwärtig im Internet fortgesetzt wird.

sondern ironisch gebrochen und in einigen Fällen – zum Beispiel bei Umberto Eco – für Selbststilisierung und das Spiel mit Literatur, Medien und Leserschaft genutzt werden. Burdorf warnt zu Recht:

„So erhellend Darlegungen dieser Art sein mögen, so schwer lassen sich in ihnen authentischer Bericht und Selbststilisierung voneinander trennen, so daß ihnen gegenüber [...] große Skepsis geboten ist“²⁶.

Im Rahmen dieser Arbeit können die beschriebenen theoretischen Defizite nicht aufgearbeitet werden. Die Untersuchung muss daher zum einen auf einschlägige Arbeiten zur Ironie in Texten zurückgreifen, die unter anderem Methoden zum Umgang mit Ironiesignalen enthalten²⁷ und Aufschluss über unironisch oder ironisch konnotierte Autor-Meinungen geben. Zum anderen muss der Zugang zu diesen Autor-Mitteilungen über die Textsorten erfolgen und mit den Kategorien Genettes arbeiten, der dafür „ein erstes, grobes und mit Sicherheit keineswegs erschöpfendes Inventar“ vorgelegt hat.²⁸

Die Zitate Gernhardts stammen aus verschiedenen Kontexten wie Nachworte, Anhänge, Kommentare, Artikel und Essays, Rezensionen und Kritiken, Werkstattgespräche und Aufzeichnungen auf CDs, Interviews und Herausgeberschaften mit Erläuterungen, ein Briefwechsel, ein Sammelband und eine Vorlesung.²⁹ Allen diesen verschiedenen Textsorten ist gemeinsam, dass sie nicht im eigentlichen Sinn als „Primärtexte“ eines Autors klassifiziert werden können und dennoch explizite und wichtige Aussagen zum Verständnis der Poetik und des Werkes enthalten. Sie sollen nach Genette als „Paratexte“ bezeichnet werden:

„Der Paratext ist jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt, [...] um eine ‚unbestimmte Zone‘ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text)

²⁶ Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart und Weimar 1997. [=Sammlung Metzler. 284.] S. 221.

²⁷ Zur Ironie und Ironiesignalen in Texten vgl. Kap. I.2.b.

²⁸ Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 2001. [= stw. 1510.] S. 11.

²⁹ Eine weitere, allerdings nur scheinbare Schwierigkeit beim Schreiben einer Poetik Gernhardts besteht darin, dass kein einheitliches Textkorpus existiert, in dem er im Ganzen seiner poetologischen Vorstellung Ausdruck gibt. Seine Poetik muss folglich aus verschiedenen Kontexten zusammengesetzt und montiert werden. Die methodischen Bedenken gegen eine Zitat-Montage aus unterschiedlichen Quellen können aber durch den Hinweis minimiert werden, dass Gernhardts Texte zu diesem Thema alle in den vergangenen fünfzehn Jahren entstanden sind. Im Gegensatz etwa zu den Gedichten, die teilweise über fünfzig Jahre und entsprechende Entwicklungsschritte trennen, ist folglich bei Gernhardts Poetik von einem geschlossenen gedanklichen System auszugehen. Dafür sprechen auch die ausgesprochen zahlreichen Mehrfach-Verwendungen von ganzen Textabschnitten, Gedankengängen und Beispielen (vgl. Kapitel I.1.c.).

und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist; oder wie Philippe Lejeune gesagt hat, um ‚Anhängsel des gedruckten Textes, die in Wirklichkeit jede Lektüre steuern‘.³⁰

Genette definiert ein Paratextelement

„durch die Bestimmung seiner Stellung (Frage *wo?*), seiner verbalen oder nichtverbalen Existenzweise (*wie?*), der Eigenschaften seiner Kommunikationsinstanz, Adressant und Adressat (*von wem? an wen?*), und der Funktionen, die hinter seiner Botschaft stecken: *wozu?*“³¹

„Paratexte“ unterteilen sich in zwei Gruppen, „Peritexte“ und „Epitexte“³². „Peritexte“³³ sind direkt im Text oder in seinem Umfeld angesiedelt, dazu gehören unter anderem Verleger- und Autor-Eingriffe in Gestaltung, Angabe des Autornamen, Titel, Waschzettel, Widmungen, Motti, Vor- und Nachworte, Zwischentitel und Anmerkungen. Gernhardts Peritexte sollen primär Eingang in die Interpretation der Gedichte im Kapitel II finden; mehrere Nachworte und Anmerkungen sind im Kapitel I von Belang.

„Irgendwo außerhalb des Buchs“ kommunizierte Paratexte des Autors bezeichnet Genette als „Epitexte“³⁴ und fasst darunter unter anderem Mitteilungen jeder Art in „Zeitungen und Zeitschriften [...], Rundfunk- oder Fernsehsendungen, Vorträge und Tagungen, [...] Interviews und Gespräche, die vom Autor zusammengestellt werden [...] oder von einer Mittelsperson [...], Tagungsberichte oder Sammlungen von Selbstkommentaren“. Epitexte „können auch Zeugnisse sein, die im Briefwechsel oder im Tagebuch eines Autors enthalten und eventuell für eine nachträgliche anthume oder posthume Veröffentlichung bestimmt sind.“

Genette unterscheidet weiter zwischen dem „*verlegerischen* Epitext, dem *offiziösen allographen*, dem *öffentlichen auktorialen* und dem *privaten auktorialen*“³⁵.

³⁰ Genette: Paratexte. S. 10. Genette weist die Quellen seiner Zitate nach.

In seinem Vorwort ergänzt Weinrich: Mit Paratexte sind „alle jene Begleittexte gemeint, die einem literarischen Werk auf seinem Weg durch die Öffentlichkeit zur Seite gehen: Titel und Zwischentitel, Vorworte und Nachworte, Widmungen und Motti und natürlich alle Arten von Anmerkungen – schließlich aber auch jene ‚Epitexte‘ im Umfeld eines literarischen Werkes, mit denen ein Autor, beispielsweise in Form von Selbstanzeigen und Interviews, ein Werk aus seiner Sicht erläutert.“ Weinrich, Harald: Vorwort. In: Genette: Paratexte. S. 7f. Hier: S. 7.

³¹ Genette: Paratexte. S. 12.

³² Genette drückt das für „Liebhaber von Formeln“ wie folgt aus: „Paratext = Peritext + Epitext.“ Genette: Paratexte. S. 13.

³³ Vgl. die Definition Genette: Paratexte. S. 12, vgl. auch S. 22-327.

³⁴ Genette: Paratexte. S. 329. Vgl. die Definition S. 12 sowie auch S. 328-384.

³⁵ Genette: Paratexte. S. 329.

Ersterer besteht im weitesten Sinn aus Werbematerial des Verlegers für seinen Autor und seinen Text in Form von Plakaten, Anzeigen, Prospekten, Waschzetteln etc., die in aller Regel mit dem Autor abgestimmt sind oder zumindest seinen Ansichten nicht zuwider laufen. Solche Zeugnisse zu Gernhardt werden unter anderem in Kapitel über den Werdegang Gernhardts näher betrachtet.

Der „offiziöse allographe Epitext“ ist durch „irgendeine Zustimmung oder gar auktoriale Inspiration mehr oder weniger“ autorisiert.³⁶ Damit sind selbst initiierte oder gar verfasste Rezensionen, Selbstkommentare und Interpretationen, gestreute Instruktionen und Indiskretionen gemeint, die die Rezeptionshaltung des Lesers beeinflussen; hiervon gibt es bei Gernhardt zahlreiche Beispiele.

Das gilt erst recht für den „öffentlich auktorialen Epitext“, den Genette unter zeitlichen (original, nachträglich und spät) und pragmatischen (öffentlich und privat³⁷, selbständig und vermittelt) Gesichtspunkten unterteilt, die der Erläuterung bedürfen: Selbstbesprechung, öffentliche Antwort, Selbstkommentar, Interview und Gespräche und Kolloquien sind direkt vom Autor an eine – wie auch immer geartete – Öffentlichkeit gerichtet.

Die Selbstbesprechung eines Autors in einer Zeitschrift ist eine „eher seltene Spezies“³⁸ und kann bei Gernhardt, der sich dieser Form nicht bedient, ebenso vernachlässigt werden wie öffentliche Antworten, also direkte, gedruckte Reaktionen des Autors auf einzelne Kritiken etwa in Form von Leserbriefen und Richtigstellungen. Anders verhält es sich bei Selbstkommentaren, Interviews und Gesprächen und Kolloquien, denn wie die obige Aufzählung der Poetik-Quellen Gernhardts bereits nahelegte, macht Gernhardt von ihnen häufigen Gebrauch. Das „Schicklichkeitstabu“ und das „Relevanztabu“ der Klassik und Romantik sind obsolet, sodass der Autor der Moderne ausschließlich das „Kompetenztabu“³⁹ umgehen muss, nicht selbstverständlich in Personalunion Verfasser und bester Interpret seines Textes zu sein:

„Also schlägt der Selbstkommentar oft einen anderen Weg ein, nämlich den des entstehungsgeschichtlichen Kommentars: Ich bin nicht besser (und vielleicht schlechter) qualifiziert, wenn es zu sagen gilt, was mein Werk bedeutet und warum ich es

³⁶ Genette: Paratexte. S. 332-335. Hier: S. 332.

³⁷ Der vermeintliche Widerspruch im Wort „privat“ in diesem Zusammenhang erklärt sich durch eine zunächst private, also ursprünglich nicht für die Öffentlichkeit bestimmte Aussage eines Autors, die nach einer bestimmten Zeit, z. B. nach seinem Tod in Werkausgaben, publik wird. Ein Beispiel bei Gernhardt ist der Briefwechsel mit Peter Köhler, der in Bezug auf Gernhardts Vorstellungen vom Nonsens relevant ist.

³⁸ Genette: Paratexte. S. 336.

³⁹ Genette: Paratexte. S. 350.

geschrieben habe; dafür bin ich besser gerüstet als sonst jemand, um zu sagen, *wie* ich es geschrieben habe, unter welchen Bedingungen, nach welcher Arbeitsweise, ja sogar mit welchen Verfahren.“⁴⁰

Seit Mitte des 20. Jahrhunderts mehren sich diese späten, selbstständigen Epitexte, wie Genette mit einer Beispielreihe nachweist. Sie werden in aller Regel posthum in die wissenschaftlichen Ausgaben aufgenommen. Eine weitere, „zumindest indirekte Form des öffentlichen Epitextes“ und der Selbstkommentierung sind die „seit jeher stattfindenden öffentlichen Lesungen der Werke durch ihre Autoren“, die durch „ihre Sprechgeschwindigkeit, ihre Betonungen und Satzmelodien, durch die unterstreichende Gestik und Mimik natürlich bereits eine ‚Interpretation‘“ darstellen, und die, als Live- oder Studio-Aufzeichnungen veröffentlicht, einen „ganze[n] Schatz an paratextuellen Informationen“ enthalten. Die zahlreichen CD-Veröffentlichungen Gernhardts von Gesprächen und Lesungen eigener und fremder Texte werden an entsprechender Stelle Eingang in die Untersuchung der Texte in Kapitel II finden.

Für die Poetik im Kapitel I sind vielmehr die Interviews und Gespräche und weniger die Kolloquien von Belang, womit Genette „jede Situation“ meint, „in der ein Autor [...] mit einer Zuhörerschaft von einigen Dutzend Personen“ „in Dialog tritt“⁴¹. Zwar nahm Gernhardt gelegentlich an Kolloquien teil, sie sind jedoch fast nie verschriftlicht worden.⁴²

Als Interviews bezeichnet Genette „einen in der Regel kurzen und von einem professionellen Journalisten geführten Dialog, der aus dem punktuellen Anlass einer Buchveröffentlichung in Auftrag gegeben wurde und sich im Prinzip ausschließlich auf dieses Buch bezieht; und als *Gespräch* einen in der Regel umfassenderen Dialog zu einem späten Datum ohne präzisen Anlaß [...], der oft von einem weniger austauschbaren, stärker ‚personalisierten‘ oder am jeweiligen Werk stärker interessierten Vermittler geführt wird“.⁴³

Interview und Gespräch kamen erst Ende des 19. Jahrhunderts auf, zählen aber in der Gegenwart zu den beliebtesten Mitteilungsformen für Schriftsteller, sofern sie nicht dem Kreis der „Verweigerer“ angehören wie Beckett, sondern dem der „großen

⁴⁰ Genette: Paratexte. S. 350. Nach Genette ist der erste Selbstkommentar Edgar Allan Poes „The Philosophy of Composition“, auf den später zurückzukommen sein wird (vgl. Kapitel I.1.b. und c.).

⁴¹ Genette: Paratexte. S. 348.

⁴² Vgl. z. B. Kolloquium im Nordkolleg Rendsburg 1989 in Opitz, Stephan: Ein auftretender Herr. In: Arnold: Text und Kritik. 136. S. 91-97. Hier: S. 94-96. Als Ausnahme vgl. Stellenwert.

⁴³ Genette: Paratexte. S. 342. Genette ist sich der fließenden Übergänge bewusst: „Diese Unterscheidung wird in der Praxis natürlich oft durchkreuzt, und man sieht deutlich, wie Interviews zu einem Gespräch werden (aber nicht umgekehrt).“

Kommunikatoren’“, „die alle möglichen Interviews und Gespräche gewähren“⁴⁴ – wozu Gernhardt sicher eher zählt als zu den „Verweigerern“.

Das „spätere und gründlichere“ Gespräch bietet auch in Sammlungen „einen Schatz an paratextuellen Zeugnissen insbesondere über die Arbeitsgewohnheiten von Schriftstellern: Orte, Zeitpunkte, Positionen, Umgebung, Instrumente, Rituale, Schnelligkeit oder Langsamkeit des Schreibens usw., und über Interpretationen oder späte oder globale Bewertungen des Werks“ und wird „gut geführt“ „zu einer unersetzbaren Form des Paratextes“.⁴⁵

Genettes Arbeit über Begleittexte bietet die notwendigen Begrifflichkeiten und Kategorien für einen an Textsorten orientierten und pragmatischen Zugang zur expliziten Poetik Gernhardts.⁴⁶ Mit dieser Einordnung kann Gernhardts explizite Poetik in Kapitel I.1.c. anhand der vier wichtigsten (Epi-)Texte in chronologischer Reihenfolge dargestellt werden. Dabei liegt der Untersuchung die Annahme zu Grunde, dass es sich bei Gernhardts Poetik – trotz der zahlreichen, verstreuten Texte zum Thema – um ein kohärentes Gedankengebäude handelt, dass keiner größeren zeitlichen Entwicklung unterworfen ist. Anlass zu dieser Annahme gibt zunächst der relativ kurze Zeitraum von rund 15 Jahren, in dem Gernhardt explizit zur Poetik veröffentlicht.

Die kontextbezogene Untersuchung der Poetik eines prominenten Autors der Gegenwart verspricht Erkenntnisgewinn erstens über die Entstehung und Herstellung (post)moderner Lyrik sowie über wesentliche Prämissen und zentrale Begrifflichkeiten des Dichtens aus Sicht des Autors, zweitens im Vergleich zu seiner impliziten, werkimmanenten Poetik, also einer Differenz zwischen dichterischer Theorie und Praxis, die sich nach der Analyse der Lyrik in Kapitel II ergeben könnte, drittens für das Selbstverständnis von seiner Rolle als Schriftsteller und seinen Mitteilungsformen, viertens für seine Einordnung in literarische Traditionen, fünftens möglicherweise in Bezug auf seine Vermarktung und seinen Erfolg (vgl. Kap. IV) und sechstens idealerweise auch für künftig zu schreibende Poetiken anderer Autoren.

⁴⁴ Genette: Paratexte. S. 345. Aufgrund der Vielzahl der Interviews, einem „Vorrat typischer Fragen“ nebst zugehöriger Antworten reduziert sich der „Anteil des Unvorhergesehenen drastisch“, so Genette. In jüngster Zeit verstärkt eine Professionalisierung diese Entwicklung, die sich in einer Verstärkung des Freigaberechts und damit verbundener nachträglicher Korrektur des Gesagten durch den Interviewten oder einen Pressereferenten etc. äußert.

⁴⁵ Genette: Paratexte. S. 347f.

⁴⁶ Genette: Paratexte. Vgl. auch Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 1993. [= es. 1683.]

I.1.b. Geschichte und Gegenwart

Vor der Beschreibung der expliziten Poetik Gernhardts ist eine Darstellung älterer Poetik-Konzepte notwendig, denn nur vor deren Hintergrund können Gernhardts Ansichten im weiteren Verlauf eingeordnet und analysiert werden. Denn zu einer Autor-Poetik gehören jene Vorläufer, auf die er sich bezieht, genauso wie jene, die er ablehnt bzw. nicht beachtet. Anders gesagt, kann eine Beschreibung einer modernen Poetik nur dann vollständig sein, wenn ihr ex negativo auch jene poetologischen Thesen entgegen gehalten werden, die sie nicht berücksichtigt. Dies gilt in Teilen auch für Gernhardts Poetik, die sich mit vielen älteren Konzepten gar nicht und mit anderen nur am Rande auseinandersetzt, um sich von ihnen bzw. Teilen von ihnen abzugrenzen. So kann zum Beispiel nur in Gänze erfasst werden, was sich hinter Gernhardts begeisterter Zustimmung für Aussagen wie die Wilhelm Buschs verbirgt, seine Bildgedichte seien „mit Fleiß gehämmert und nicht unzweckmäßig zusammengesetzt“⁴⁷, wenn der poetologische Gedanke von der Dichtung als Handwerk bekannt ist, der eine lange Tradition aufweist. Dabei darf der Blick auf den Untersuchungsgegenstand nicht verloren gehen, sodass in den folgenden kurzen Abriss auch Poetiken Einzug finden, die zwar keine außerordentliche Bedeutung für die Geschichte der Poetik oder andere Dichter, aber doch für Gernhardt im Besonderen haben und für ihn wichtige Bezugspunkte sind, um seine eigene Poetik zu formulieren. Konkret genannt seien hier schon einmal die Poetiken bzw. einzelne Thesen aus Poetiken unter anderem von Busch, Baudelaire, Hacks, Enzensberger und Rühmkorf.

Ein kursorischer Abriss muss die wichtigsten Poetiken aufführen und darf dabei das Untersuchungsziel, Klarheit über Herkunft und Ausrichtung von Gernhardts Poetik zu erlangen, nicht aus den Augen verlieren. Dies soll in Form eines kurzen historischen Rekurses geschehen, innerhalb dessen Schwerpunkte immer im Hinblick auf Gernhardt gesetzt werden müssen. So werden jene Schriften ausgelassen, die Epik und Dramatik zum Inhalt haben und die Lyrik nicht berühren, weil dazu von Gernhardt keine Aussagen vorliegen. Wenn außerdem Jungs „Kleine Geschichte der Poetik“ und

⁴⁷ Busch, Wilhelm: Was mich betrifft (1886). In: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Friedrich Bohne. Band 4. Wiesbaden und Berlin 1968. S. 147-157. Hier: S. 151. Vgl. Poetik-Vorlesung III, Was gibt's: 11 und Leben im Labor: 20, sowie die Kapitel I.1.b. und I.1.c. dieser Arbeit.

Wiegmanns „Geschichte der Poetik, Ein Abriß“⁴⁸, an denen sich das folgende Kapitel anlehnt, bereits rund 250 bzw. 180 Seiten umfassen, liegt es auf der Hand, dass die nachfolgende, kurze Skizzierung keinen Anspruch auf Vollständigkeit stellen kann und will.

Dem Vorwurf einer allzu groben Wiedergabe muss jedoch mit dem Argument begegnet werden, dass eine solche Beschränkung im Rahmen dieser Untersuchung über Robert Gernhardt der einzige Weg ist, zweieinhalbtausend Jahre Poetik-Tradition im Hinblick auf eine gegenwärtige Poetik zu beschreiben.

Ausgehend vom Fokus auf Gernhardt und seiner im Kapitel I.1.c. zu erläuternden Poetik und Gedichttheorie werden dabei folgende Leitfragen zu beachten und beantworten sein: An welche vorangegangenen Poetiken knüpft er explizit oder implizit an? Welche lehnt er mit welcher Begründung ab? Welche wirkungsmächtigen lässt er außer Acht? Steht Gernhardts Poetik in einer bestimmten Tradition? Ist sie typisch für ihre Zeit? Inwieweit ist sie originell und eine originäre, gar singuläre Leistung? Lassen sich bereits beim Poetik-Theoretiker Gernhardt typische Elemente erkennen, die seine Komik-Theorie (vgl. Kapitel I.2.c.) mitprägen?

Etymologie

Aus dem altgriechischen Stammwort „poiein“ für machen, bilden, hervorbringen, leitet sich das Nomen für Dichtkunst, „poiētikē“, und der entsprechende lateinische Begriff „poetice, ars poetica“ her. Letzterer ging über das Italienische („poetica, arte poetica“) und das Französische („poétique, art poétique“) ins Deutsche über und steht allgemein für eine Theorie der Poesie und für Dichtkunst. Auf die inhaltliche Weite des Begriffs Poetik wurde eingangs in Kapitel I.1.a. bereits hingewiesen, sodass hier der Verweis auf so gegensätzliche Konzepte wie normativ und deskriptiv und werkimmanent und explizit genügen und die Geschichte der Poetik in den Mittelpunkt gerückt werden soll.

Antike

Aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. liegen nur vereinzelte Bemerkungen der „Vorsokratiker“ von Demokrit (ca. 460-371 v. Chr.) und Gorgias von Leontinoi (ca. 483-375 v. Chr.) vor, wobei ersterer den Dichter als von enthusiastischer Begeisterung erfüllt sieht, die mit religiöser Ekstase vergleichbar ist („enthousiasmós“, „das in-dem-Gott-sein“), und

⁴⁸ Jung, Werner: Kleine Geschichte der Poetik. Hamburg 1997, und Wiegmann, Hermann: Geschichte der Poetik. Ein Abriß. Stuttgart 1977 [= Sammlung Metzler. 160.]. Ferner für die Antike: Fuhrmann: Dichtungstheorie.

weiterer für die Prosa rhetorische Mittel und Gliederungen wie etwa Tropen und Rhythmisierung einführt, die dauerhaften Eingang in die Rhetorik finden.⁴⁹

Die Äußerungen Platons (427-347 v. Chr.) über Poetik finden sich verstreut in verschiedenen Dialogen⁵⁰ und gehen von der philosophischen Fragestellung aus, wie das Schöne zu fassen und beschreiben sei. Dieser anders gelagerte Poetik-Begriff zählt zwar die Poesie zum Bereich des Schönen, jedoch umfasst dieser weit mehr als die Künste wie etwa Musik und Tanz,⁵¹ was in Platons Ontologie begründet liegt. Das Schöne soll grundsätzlich „Idee und Wirklichkeitsphänomene“⁵² vermitteln, steht aber als Abbild von Abbildern der Wirklichkeit „in doppelter Distanz zur Wahrheit der außerzeitlichen Idee und führ[t] von deren Betrachtung ab“⁵³ – was zu dem oft in unzulässiger Verkürzung kolportierten Urteil von der Verbannung der Dichter aus dem idealen Staat führt.⁵⁴ Das Dichten ist nach Platon ein mimetischer Vorgang, der einen schöpferischen, aus sich heraustretenden (Ekstase), von Gott erfüllten (Enthusiasmus) Dichter voraussetzt, der mit seinem Wissen und seinen ausgebildeten Fertigkeiten die Vorbilder nachformt. Hier wirkt in Teilen Demokrits Enthusiasmuslehre fort und begründet implizit die Tradition der „poetae vates“, der Dichter als „priesterlicher Seher“⁵⁵, die mit Unterbrechungen bis in die Neuzeit fortwirkt. Die Erkenntnis des Schaffenden wird unter seiner „techné“, seinem Sich-Verstehen-auf sein Handwerk, geformt. Platon unterscheidet drei Gattungen der Dichtung, eine darstellende mit Tragödie und Komödie, eine berichtende wie in den altgriechischen Kultliedern und eine gemischte mit epischen Elementen. Jene klassische Dreiteilung in Dramatik, Epik und Lyrik ist lediglich eine Platon zugeschriebene Erfindung der Neuzeit. Zusammengefasst können Platons Äußerungen zur Poetik mit Wiegmann als ein „produktionsästhetischer Ansatz verstanden werden“, der eine „grundsätzliche ethische Perspektive“ mit „Reflexionen über die Affekterregung“ vereint und insgesamt seiner „Metaphysik der *paideia* (Erziehung)“ zuzuordnen ist.⁵⁶

Die erste systematische, in sich geschlossene und zugleich einflussreichste Poetik, „peri poietikés“, stammt von Aristoteles (384-322 v. Chr.) und ist bekanntermaßen nur mit

⁴⁹ Vgl. Meier: Poetik. S. 207, und Wiegmann: Geschichte. S. 1. Die „Dichtungstheorie der Antike“ untersucht Fuhrmann, vgl. Fuhrmann: Dichtungstheorie.

⁵⁰ Vgl. Wiegmann: Geschichte. S. 2. Daher und aus seiner Ontologie erklären sich auch die scheinbaren Widersprüche, vgl. Wiegmann: Geschichte. S. 3.

⁵¹ Die Gleichsetzung, dass Kunst das Schöne ist, ist eine Idee, die sich bei Schiller und Goethe durchsetzt.

⁵² Wiegmann: Geschichte. S. 3.

⁵³ Meier: Poetik. S. 208.

⁵⁴ Vgl. Wiegmann: Poetik. S. 1506-1508.

⁵⁵ Vgl. Kühnel, Jürgen: Poeta vates. In: Metzler Literatur Lexikon. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart 1990. S. 353.

⁵⁶ Wiegmann: Geschichte. S. 5.

seinem ersten Teil über Tragödie und Epos überliefert.⁵⁷ Bei „Über die Dichtkunst“ handelt es sich primär um eine Gattungspoetik, die auch Reflexionen über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit enthält. Das Nachahmen der Wirklichkeit in der Kunst („mimesis“) sieht Aristoteles – in bewusster Abgrenzung zu Platon – in der Natur des Menschen begründet. Insbesondere in der auf der philosophischen Wahrheit basierenden Tragödie führt demnach die Affekterregung von Schauer bzw. Rührung und Jammer („phobos“ und „eleos“) zu einer Affekterregung und -entledigung („katharsis“⁵⁸), die das Verhalten der Zuschauer schulen kann. Die Gattungen unterscheidet Aristoteles in seinen ersten fünf Kapiteln in „Epik“, „tragische Dichtung“ sowie „die Komödie und die Dithyrambendichtung“.⁵⁹ Sie bedienen sich als Nachahmung von handelnden Menschen verschiedener Mittel, in dem Sinne, dass zum Beispiel Sprache und Rhythmus unterschiedlich gehandhabt werden und die Darstellung „besserer“ Menschen ein Charakteristikum der Tragödie, die „schlechterer“ Menschen eines der Komödie ist.⁶⁰ Die Freude des Menschen an Nachahmungen ist anthropologisch bedingt und schließt auch un-schöne Gegenstände ein, weil die geschaffene ästhetische Distanz zur Wirklichkeit und damit auch die Entlastung von ihr die Rezeption von Hässlichem, Grauen oder Tod ebenfalls „mit Freude“ erlaubt.⁶¹ Dem Dichter erlaubt Aristoteles – im Gegensatz zum Historiker, der das Geschehene niederschreibt – das Schreiben über das Wunderbare („thaumaston“) und das, „was geschehen könnte“⁶². Dies erweitert den Mimesis-Begriff von der realistischen Nachahmung in Richtung einer größeren Autonomie des Dichters. Der Künstler nutzt dafür „Stilisierung, Idealisierung und damit Distanzierung“.⁶³ Die „Darstellung“ freilich „muß in sich stimmig sein oder plausibel.“⁶⁴ Dass bedeutet zusammengefasst, dass die „[d]argestellte Realität [...] immer ästhetisch verfremdete, poetisch überhöhte Wahrheit nach Maßgabe des Möglichen unter Einfluß des Wunderbaren [ist] – etwas

⁵⁷ Fuhrmann weist zu Recht auf die Schwierigkeiten einer isolierten Interpretation hin, vgl. Fuhrmann: Dichtungstheorie. S. 9f. Die Möglichkeit der Existenz des zweiten Teils über die Komödie und seine Vernichtung im Mittelalter im Autodafé sind einer breiten Öffentlichkeit durch Ecos „Der Name der Rose“ und die Verfilmung von Jean-Jacques Annaud bekannt.

⁵⁸ Der Katharsis-Begriff hat verschiedenste Interpretationen bis hin zu einer ethisch-moralischen Reinigung der Seele erfahren, vgl. Jung: Kleine Geschichte. S. 24f., und Wiegmann: Poetik. S. 1510.

⁵⁹ Vgl. Jung: Kleine Geschichte. S. 13.

⁶⁰ Vgl. Aristoteles: Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1993. S. 17, vgl. auch Fuhrmann: Dichtungstheorie. S. 7-9. Auf die Aristotelische Begründung des Komischen wird im Kapitel I.2.c. über die Komiktheorie zurückzukommen sein.

⁶¹ Aristoteles: Poetik. S. 11. Jung verweist auf die Tradition und Relevanz dieses ästhetischen Standpunktes bis in die Gegenwart, vgl. Jung: Kleine Geschichte. S. 4f.

⁶² Aristoteles: Poetik. S. 29.

⁶³ Jung: Kleine Geschichte. S. 21.

⁶⁴ Jung: Kleine Geschichte. S. 19. Jung verweist auf diesbezügliche Interpretationen des Altphilologen Koller, von Wellershoff, Zapf und Bloch, vgl. ebd. S. 19f.

Wahrscheinliches eben.“⁶⁵ Das wichtigste Mittel des Dichters zur Erzeugung einer poetischen Sprache, deren Form „klar“ und „nicht banal“ sein soll, ist die Metapher, denn sie ist als einziges nicht erlernbar „und ein Zeichen von Begabung“.⁶⁶ Ex positivo und anhand des „techne“-Begriffs formuliert: Dichten ist weithin eine erlernbare Fertigkeit. Diese Ansicht begründet eine lange, bis in die Gegenwart fortdauernde Auffassung von Dichtung. Bei Gernhardt begegnen wir ihr in seinem Begriff von „Dichtung als Handwerks“ wieder.

Horaz (65-8 v. Chr.) schreibt seine „Ars poetica“ im Jahr 14 v. Chr. als Lehrepistel in Hexametern („Epistula ad Pisones“), was bedingt, dass sie keine systematische theoretische Abhandlung ist, sondern eine Mischung aus „Dichtung und Reflexion über Dichtung“⁶⁷ und „sich weniger mit den Voraussetzungen von Produktion und Rezeption als mit der Sprachgestalt eines poetischen Werkes auseinander“⁶⁸ setzt. Am Vorbild der griechischen Klassiker bildet er die Ideale von Einheit („unum“), Schlichtheit („simplex“) und Angemessenheit („decorum“ bzw. „aptum“) und fordert sie für ein ganzheitliches Werk ein.⁶⁹ Voraussetzung für den Dichter ist sowohl Begabung und Talent („ingenium“) als auch der Erwerb der poetisch-rhetorischen Kunstfertigkeit („ars“ im Sinne von „techne“). Einen zu großen Einfluss des „Enthusiasmus“ lehnt Horaz ab. Dichtung dient für ihn gleichzeitig der Lehrhaftigkeit und dem Vergnügen: Sein berühmtes Zitat, „aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae“ („Sinnbelehrend will Dichtung wirken oder herzerfreuend, / oder sie will beides geben: was lieblich eingeht und was dem Leben frommt“)⁷⁰, fasst ihre Aufgaben und den Anspruch an sie zusammen. In der römischen Zeit wird die Poetik unter Horaz' Einfluss mehr als eine erwerbbar, rhetorische Kunstlehre verstanden. Dabei wird das Prinzip der „imitatio naturae“ und der Nachahmung besonders von griechischen Klassikern stilbildend. Gleichzeitig wird Begabung als unabdingbar für den Dichter angesehen. Wie noch zu zeigen sei wird, spielt diese Sentenz Horaz' über Nutzen und Unterhaltung der Dichtung für Gernhardts Poetik eine wichtige Rolle. Eine fragmentarisch überlieferte Schrift aus der Augusteischen Zeit mit dem Titel „Vom Erhabenen“ („peri hypsus“/„de sublimitate“) wurde lange Cassius Longinus (3. Jh. n. Chr.) zugeschrieben, bis sie Jahrzehnte nach ihrer Wiederentdeckung und zur Zeit ihrer

⁶⁵ Jung: Kleine Geschichte. S. 21.

⁶⁶ Aristoteles: Poetik. S. 75-78.

⁶⁷ Fuhrmann: Dichtungstheorie. S. 111 und 125.

⁶⁸ Meier: Poetik. S. 209.

⁶⁹ Vgl. Meier: Poetik. S. 209.

⁷⁰ Vgl. Horaz: Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch. Teil I: Carmina; Oden und Epoden. Nach Kayser, Nordenflycht und Burger herausgegeben von Hans Färber. München 1985. S. 562f. und 650.

größten Rezeption im 17. und 18. Jahrhundert auf die Jahre 25 bis 40 n. Chr. datiert werden konnte. Demzufolge wird der anonyme Verfasser des produktionsästhetisch orientierten Traktats heute „Pseudo-Longinus“ genannt.⁷¹ Dessen Begriff „Erhabenheit“ grenzt sich bewusst von den Rhetoriken seiner Zeitgenossen und ihren Wirkungsstrategien ab bzw. geht über sie hinaus: Eine vollkommene Beherrschung der Sprache durch das handwerklich-künstlerische Können des Redners (im Sinne von „*techne*“), wie sie seinerzeit in den Rhetoriken gelehrt wurde war, setzt er voraus. Um beim Leser und Zuhörer hingegen überwältigende Effekte zu erzielen und ein wahrhaftiges Meisterwerk zu verfassen, muss das Erhabene, das Herausragende, Staunen erweckende hinzukommen, das die Seele des Lesers bewegt. Das Erhabene, das nicht definiert und lediglich umschrieben wird, strahlt eine „unwiderstehliche Macht“⁷² aus, es überwältigt und verzückt, ist ein „Widerhall einer großen Seele“⁷³ und trägt selbige empor. Darin sieht der Anonymus – wie Platon – in großer Literatur ein Bedürfnis des Menschen erfüllt. Fünf Quellen für das Erhabene nennt der Anonymus im achten Kapitel; Fuhrmann fasst sie wie folgt zusammen: „1. das Vermögen, große Gedanken zu konzipieren; 2. das starke, begeisterte Pathos; 3. bestimmte Arten von Figuren; 4. eine vornehme Diktion, bei der es teils auf Wortwahl, teils auf die Tropen ankomme; 5. eine würdevoll-gehobene Satzfügung.“⁷⁴ Die ersten beiden Quellen sind der Begabung, die restlichen drei den erlernbaren Techniken ergo auch der Rhetorik, zugeordnet. Das Befolgen solcher technischer Regeln hilft dem Dichter, Fehler wie sprachlichen „Schwulst“⁷⁵, „überspannte Geziertheit“ und „verfehltes“ und „hohles Pathos“⁷⁶ zu vermeiden, denn „große Naturen [...] bedürfen [...] zwar des Sporns, aber genauso auch des Zügels.“⁷⁷ Die positiven sprachlichen Elemente wie „stilistische Schönheiten, erhabene Wendungen und dazu reizvolle Sprachformen“ bergen nach Longinus die „Grundlage des Gelingens“, jedoch zugleich auch des Gegenteils. Im Erhabenen ist das Lächerliche direkt angelegt, wie er anhand von „Schwulst“ und „Verstiegenheit“ z. B. bei Gorgias von Leontinoi amüsiert feststellt, der „erhaben“ sein will und nur „verstiegen“ ist.⁷⁸

⁷¹ Zum Verfasser vgl. Jung: Kleine Geschichte. S. 31-35, zur Datierung und fragmentarischen Überlieferung vgl. Fuhrmann: Dichtungstheorie. S. 162-170.

⁷² Pseudo-Longinus: Vom Erhabenen. Griechisch und Deutsch. Von Reinhard Brandt. Darmstadt 1983. S. 29.

⁷³ Pseudo-Longinus: Vom Erhabenen. S. 43.

⁷⁴ Fuhrmann: Dichtungstheorie. S. 168. Vgl. Pseudo-Longinus: Vom Erhabenen. S. 39-41.

⁷⁵ Pseudo-Longinus: Vom Erhabenen. S. 31.

⁷⁶ Pseudo-Longinus: Vom Erhabenen. S. 35.

⁷⁷ Pseudo-Longinus: Vom Erhabenen. S. 31.

⁷⁸ Pseudo-Longinus: Vom Erhabenen. S. 37 und 33f.

Pseudo-Longinus' Plädoyer für das Erhabene ist im Kontext seiner Zeitgenossen singulär. Hieraus erklärt sich auch die große Wirkung des Traktats,⁷⁹ das „im späten 18. Jahrhundert den Paradigmenwechsel zur sensualistischen Ästhetik“⁸⁰ und zur „Genieästhetik“⁸¹ des Sturm und Drang beförderte. Für Gernhardt ist das Erhabene nicht Ziel von Dichtung, sondern eine Vorlage, um aus ihr Komik zu gewinnen.

Mittelalter

Bereits seit der römischen Kaiserzeit zeichnet sich mit der Überlagerung der Poetik durch die Rhetorik bzw. der „durchgängige[n] Rhetorisierung der Literatur“⁸² eine Entwicklung ab, die sich im Mittelalter fortsetzt. Dichtung wird im gesamten Mittelalter als ein nach den Regeln der antiken Dichter erlernbares Sprechen und Schreiben begriffen. Der Dichter wird nicht als Genie, sondern als Handwerker angesehen. Dementsprechend werden vor allem Anleitungen für die Konzeption von Dichtungen und stilistische Regelkunden anhand vorbildhafter antiker Texte verfasst: „Das Mittelalter insgesamt kennt keine eigentliche Poetik, genauer gesagt, es geht im wesentlichen nicht über das bereits in der Antike, insbesondere von Horaz und den antiken Rhetorikern [...] Formulierte hinaus.“⁸³

Die Regeln sind seit der Antike festgelegt, nur der Zweck der Poetik verändert sich: Die „wesentliche Funktion der Dichtung ist das Gotteslob.“⁸⁴ Die Lobpreisung Gottes und seiner Schöpfung ist nach diesen Regeln lehr- und lernbar, allein die Anlage zu seinen Fähigkeiten hat der Dichter von Gott. Warum die meisten Dichter in der Gegenwart, darunter auch Gernhardt, mit dieser Vorstellung wenig anzufangen wissen, bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung.

Renaissance und Barock

Erst bei Petrarca (1304-1374) wandelt sich die Idealvorstellung des Dichters zum „poeta eruditus“, „dessen umfangreiches Wissen von allen Dingen dieser Welt ihn befähigen soll, Wesentliches in dichterischer Gestaltung vorzutragen.“⁸⁵ Die wirkungsmächtige Vorstellung vom Dichter wirkt als Tradition bis in die Gegenwart hinein und zeitigt

⁷⁹ „Dryden, Swift und Pope, Boileau, Kant und Schiller beziehen sich auf sie. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts geht diese Bezugnahme – wie der Klassizismus selbst – zu Ende.“ Kytzler, Bernhard: Reclams Lexikon der griechischen und römischen Autoren. Stuttgart 1997. S. 205f. Hier: S. 206.

⁸⁰ Meier: Poetik. S. 209.

⁸¹ Fuhrmann: Dichtungstheorie. S. 73.

⁸² Wiegmann: Geschichte. S. 22.

⁸³ Jung: Kleine Geschichte. S. 36. Vgl. auch Meier: Poetik. S. 210.

⁸⁴ Jung: Kleine Geschichte. S. 36.

⁸⁵ Wiegmann: Geschichte. S. 28.

auch für Gernhardt starke Wirkung. Petrarca würdigt wie vor ihm bereits Dante Alighieri (1256-1321) in „De vulgari eloquentia“ (um 1305) die Dichtkunst und wertet sie und die volkssprachliche Literatur im Übergang zur Neuzeit auf. Auch für Giovanni Boccaccio (1313-1375) ist die Poetik eine eigene „doctrina“ und steht neben oder sogar über den „Artes liberales“⁸⁶. Vom 14. ins 15. Jahrhundert setzt sich ab der Frührenaissance immer mehr die Überzeugung durch, Dichtung solle auf angenehme Art und Weise belehren („docere“) und der Tugend dienen. Diese Funktion von Dichtung wird im deutschen Barock und vereinzelt sogar noch in der Gegenwart vertreten⁸⁷ – von Gernhardt jedoch in dieser Form nicht.

Die Poetik Aristoteles' ist im Mittelalter unbekannt. Erst mit der lateinischen Ausgabe von Giorgio Valla setzt 1498 die intensive Wiederbeschäftigung ein. In den folgenden Jahrzehnten wird seine Dichttheorie von den Klassizisten zunehmend normativ ausgelegt; wohingegen eine zweite, kleinere Strömung die Gültigkeit der Poetik bestritt und eigene Ausdrucksformen forderte. Aufgrund der intensiven Beschäftigung mit Aristoteles' Poetik wird im 16. Jahrhundert der poetische Diskurs von Reflektionen über die Gattungen Tragödie und Epos und das Verhältnis zwischen Natur und Nachahmung dominiert.⁸⁸ 1570 betont Castelvetro erstmals die wirkungsmächtigen „drei aristotelischen Einheiten“ der Tragödie, die Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes.

Der Schwerpunkt der europäischen Poetik-Rezeption und Produktion verlagerte sich spätestens in der Renaissance nach Italien. Die „italienische Hochblüte der Renaissance“ bezeichnet Wiegmann als einen „der Höhepunkte in der Geschichte der Poetik“⁸⁹, der auf die anderen europäischen Länder ausstrahlte. Zeugnis davon sind unter anderem die „poetices libri septem“ des Humanisten Julius Caesar Scaliger (1484-1558) aus dem Jahr 1561. Die „renommierteste Poetik dieser Zeit“⁹⁰ sieht im Dichter den „alter deus“ („zweiter Gott“), der in seinem Werk eine eigene, neue Welt erschafft. Rationale Voraussetzung dafür bleibt die Gelehrsamkeit des „poeta eruditus“ (später: „poeta

⁸⁶ Also das so genannte „Trivium“ mit Grammatik, Dialektik und Rhetorik sowie das „Quadrivium“ mit Musik, Geometrie, Arithmetik und Astronomie. Bis dato wurde die Poetik unter Rhetorik und Grammatik subsumiert.

⁸⁷ Vgl. Wiegmann: Geschichte. S. 30f., und vgl. z. B. Weyrauch: „Denn wozu wären die Schriftsteller sonst da, als die Summe des Bösen zu vermindern und die Summe des Guten zu vermehren? Und wenn es nur um ein Quentchen wäre?“ Weyrauch, Wolfgang: Mein Gedicht ist mein Messer. In: Bender, Hans (Hrsg.): Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten. München 1961. S. 25-36. Hier: S. 25.

⁸⁸ Vgl. Wiegmann: Geschichte. S. 33-43.

⁸⁹ Wiegmann: Geschichte. S. 33.

⁹⁰ Wiegmann: Geschichte. S. 35.

doctus“), die sich aus dem Wissen um die Beschaffenheit der Welt und die Autoritäten der Antike speist.⁹¹ Dieses Bild vom gebildeten Dichter ist eine bis heute nachwirkende Vorstellung. Gernhardts eigene, interessante Positionierung in diesem Diskurs wird später untersucht (vgl. Kap. I.1.c. und IV).

Die Barock-Poetik knüpft unmittelbar an die vorangegangene Epoche an. Die erste und zugleich repräsentative deutsche Poetik von Martin Opitz (1597-1639), das „Buch von der deutschen Poeterey“, datiert von 1624. In der Tradition von Aristoteles, Horaz und Scaliger und an eine niederländische Vorlage von Heinsius angelehnt, will Opitz mit seiner Anweisungsschrift „das was vnserer deutsche Sprache vornemlich angeht / etwas vmbstendlicher für augen stellen“⁹². Opitz will die Tradition und die zeitgenössischen italienischen und französischen Poetiken für die deutsche volkssprachliche Poesie und Sprache nutzbar machen, damit die Fülle an Sprach- und Redeformen fördern und letztlich zur Erneuerung der deutschen Literatur im Geiste des Humanismus beitragen. Dem Neuerfinden und richtigen „Setzen“ von Worten durch den Dichter kommt eine besondere Bedeutung zu, weil sie der Poesie eine „sonderliche anmutigkeit“ / „ziehrlichkeit“⁹³ verleihen. Im Zuge des endgültigen Wandels von der lateinischen zur muttersprachlichen Poesie formuliert Opitz den Betonungsgrundsatz im Deutschen nach dem natürlichen Sprechakzent und propagiert eine natürliche Wortstellung. Wie dies dem Charakter einer Regelpoetik immanent ist, sieht Opitz in der Dichtkunst ein lehr- und lernbares Handwerk.

Bei Opitz begegnen wir zum ersten Mal bei einem Dichter einer auf die deutsche Sprache gerichteten und das eigene dichterische Werk flankierenden Poetik. Diese theoretische Begleitung der eigenen Dichtung in Form von Epitexten wird sich weiter entwickeln und im 20. Jahrhundert zur gängigsten Form von Poetik, der sich schließlich auch Gernhardt bedient.

In der Zeit des Barock entstehen zahlreiche deutsche Poetiken, die Opitz' Werk so gut wie alle ähnlich sind und theoretische Erkenntnisse und praktische Anleitungen für die

⁹¹ Vgl. Jung: Kleine Geschichte. S. 48-50, und Meier: Poetik. S. 211. Scaliger selbst muss nach seiner Beschreibung als „poeta doctus“ gelten, da seine Abhandlung in Anlehnung an die Ideen des italienischen Cinquecento auf Platons Inspirationslehre, Aristoteles Theorie von der Tragödie und Komödie, Horaz' Gedanken von der Nützlichkeit der Poesie und klassischen Rhetoriken aufbaut.

⁹² Opitz, Martin: Buch von der Deutschen Poeterey. 1624. Nach der Edition von Wilhelm Braune neu herausgegeben von Richard Alweyn. Tübingen 1963. S. 7. Opitz ist es, der die Bedeutung des Reims erstmals seit dem 12. Jahrhundert nicht mehr auf den gesamten gereimten Vers, sondern nur noch auf die den Vers abschließenden Worte bezog, vgl. Kayser, Wolfgang: Kleine deutsche Versschule. Tübingen und Basel 2002. S. 82.

⁹³ Opitz: Poeterey. S. 24.

Poetik vermitteln.⁹⁴ Die adressierten Gelehrten und Lernenden erhalten direkte normative Anweisungen, was wie zu schreiben ist, also „Regeln für Stoff, metrische Form, Stilhöhe usw. einzelner Gattungen“⁹⁵. Ein weiterer gemeinsamer Nenner in den Barockpoetiken ist in der Funktion von Dichtung erkennbar, die erfreuen und belehren soll – worin sich Horaz’ „prodesse et delectare“ wiederfindet. Der Dichter soll sich als „artifex“ mehr durch Gelehrtheit als durch Originalität auszeichnen („creatio“) und technisch versiert und inspiriert („inventio“) mit dem traditionellen Stoff umgehen – so beispielsweise Georg Philipp Harsdörffers „Poetischer Trichter“ von 1648-1653. Der normative Anspruch der Barock-Poetiken hat jedoch nicht lange Bestand.

Aufklärung

Die Zeit zwischen 1730 und 1800 gilt angesichts der Vielzahl und Originalität der Traktate über Poetik als eine ausgesprochen ergiebige und folgenreiche Zeit poetologischer Auseinandersetzungen.⁹⁶ Jung hat sein Kapitel über die Poetik der Aufklärung mit dem Titel „Von der Regel zum Genie“⁹⁷ überschrieben und damit die grobe Entwicklung im 18. Jahrhundert aufgezeigt: Eine bürgerlich geprägte, europäische Bewegung führt unter dem Primat der Vernunft einen Funktionswandel der Literatur herbei, die – in Abkehr z. B. vom Herrscher- und Gotteslob vergangener Epochen – als Medium des Fortschritts für Bildung und Erziehung begriffen wird. Unter dem Aspekt der Nützlichkeit wird sie primär als Form der Lebensbewältigung betrachtet, die Modelle für ein richtiges Leben bietet und im besten Fall durch Vollkommenheit in ästhetischer und erzieherischer Hinsicht wirkt: „Poesie ist eine Angelegenheit der Vernunft und zugleich eine des Herzens.“⁹⁸ Solch erzieherische Wirkung traut Gernhardt der Dichtung nicht zu. Am ehesten noch lassen sich in seinen Texten Elemente einer Form von Aufklärung finden, die frei ist von Erziehung, Auftrag oder Moral.

Unter diesen Prämissen nimmt es nicht Wunder, dass Johann Christoph Gottsched (1700-1766) im vierten Hauptstück seines berühmten „Versuchs einer Critischen Dichtkunst“ von 1730 die Fabel für den „Ursprung und die Seele der ganzen

⁹⁴ So beispielsweise noch die „Breslauer Poetik“ eines anonymen Verfassers von 1725. Der Bedeutung Opitz’ entspricht, dass er nach einem ursprünglich griechischen Brauch der Dichterkrönung mit Lorbeeren durch Herrschende als erster deutschsprachiger Dichter den Titel des „poeta laureatus“ verliehen bekam.

⁹⁵ Kühnel, Jürgen: Barock. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 40-43. Hier: S. 41.

⁹⁶ Vgl. Wiegmann: Geschichte. S. 56.

⁹⁷ Jung: Kleine Geschichte. S. 59-75. Hier: S. 59.

⁹⁸ Jung: Kleine Geschichte. S. 60.

Dichtkunst⁹⁹ hält. Sie „sey die Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt.“¹⁰⁰ Ausgehend von einem Lehrsatz ermöglicht sie also, auch in Gedichtform, vernünftige Erkenntnis der Natur und der Gesellschaft. Nach Regeln und Vorschriften des Vernunftsprinzips ist die Poesie lehr- und lernbar. In diesem System behalten die alten poetologischen Grundsätze von Aristoteles und Horaz insbesondere in Bezug auf die Nachahmung der Natur weiterhin ihre Gültigkeit. Allerdings wird durch den Primat der „Wahrscheinlichkeit in der Poesie“ (VI. Hauptstück) die Fantasie des Dichters und das schöpferische Element zurückgedrängt. Gerade dieser Aspekt hat Gottsched Kritik eingebracht, am prominentesten von Johann Jakob Breitinger (1701-1776) und Johann Jakob Bodmer (1698-1783). Ausgehend von den gleichen basalen Annahmen (Nachahmungsprinzip, Vernunft, Tradition, Regeln etc.) betonen sowohl Bodmer in seiner „Critischen Abhandlung von dem Wunderbaren“ als auch Breitinger in „Critische Dichtkunst“, beide von 1740, mehr die Imagination, das Neue und Wunderbare als Hauptcharakteristikum des Poetischen. Letzterer Begriff wird ähnlich wie bei Pseudo-Longinus als Erhabenes gesehen. Sie propagieren eine gefühlsbezogene Poesie, die in der schöpferischen Fantasie des Dichters ihren Ursprung hat, und die sich vor allem anderen in besonderen Metaphern ausprägt. Wie schon Aristoteles sehen die beiden Schweizer die Metapher als originäre Leistung des Dichters zum Ausdruck des Wunderbaren. In Gernhardts Poetik spielt die Metapher keine besondere Rolle.

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), zugleich Schriftsteller und Gelehrter, schreibt in verschiedenen Werken („Laokoon“ 1766, „Literaturbriefe“ 1759-1761 mit Mendelssohn und Nicolai) eine praxisorientierte Theorie im Geiste des aufklärerischen Rationalismus und opponiert mit einer Neubewertung Aristotelischer Gedanken letztlich gegen starre Regelmäßigkeit des (französischen) Klassizismus, der Aristoteles absolut setzt. Er versteht dessen Poetik vielmehr als Abstraktion der vollkommensten Werke der griechischen Antike, wodurch auch das Verhältnis des Dichters zu Regeln neu interpretiert wird. Das wahre Genie hat demnach die Regeln internalisiert, so Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie“ von 1767-1769, und kann sie gerade darum absichts- und wirkungsvoll übertreten; nicht im Sinne der späteren Stürmer und Dränger, sondern im Einklang mit den überzeitlichen Gesetzen der Kunst, wie sie Aristoteles

⁹⁹ Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst. In: Rötzer: Texte zur Geschichte. S. 174-217. Hier: S. 180.

¹⁰⁰ Gottsched: Versuch. S. 181.

exemplifizierte.¹⁰¹ Kunst, Poesie und insbesondere das Drama sollen beim Rezipienten bestimmte Empfindungen wie Furcht und Mitleid („phobos“, „eleos“) auslösen, um schließlich, ganz im Aristotelischen Gedankengut, kathartische Wirkung zu erreichen. Die Argumentation Lessings zielt – typisch für ihre Zeit – wirkungsästhetisch auf den „moralischen Endzweck“¹⁰², der Vermittlung von Humanität und wahrer Menschlichkeit. In einer sich in dieser Zeit entwickelnden Hierarchie der Künste steht die Poesie für Lessing an oberster Stelle. Welchen Stellenwert die Poesie im ausgehenden 20. Jahrhundert überhaupt noch hat und warum sie derart an Bedeutung verlor, ist eine Frage, der Gernhardt und seine Zeitgenossen mit Leidenschaft nachgehen und die uns im Folgenden auch noch ausgiebig beschäftigen wird.

Weitere Akzente für die Poetik der Aufklärung setzen Moses Mendelssohn (1729-1786), der die strikte Trennung von Kunst und Moral fordert, und Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769), der, von der Empfindsamkeit beeinflusst, Originalität als Wert eines Werkes betont, für einen aufklärerischen Moralismus plädiert und sich als Dichter als „sittliche[s] Gewissen und Empfinden der deutschen Nation“¹⁰³ sieht.

Verschiedene Konstanten lassen sich für die Poetik in der gesamten Phase der Aufklärung erkennen. Das Verhältnis von Vernunft und Regelmäßigkeit auf der einen und Einbildungskraft (später: Genie) auf der anderen Seite wird aus wirkungsästhetischer Perspektive diskutiert. Zentrale Begriffe diesbezüglich sind Individualität, Subjektivität und Historizität von Poesie und Poetik. Horaz' Leitsatz, „delectare et prodesse“, wird grundsätzlich beibehalten und bisweilen pro Nutzen (Gottsched), mitunter pro Unterhaltung (J. A. Schlegel) ausgelegt. Die Poesie erfährt allgemeine, hohe Wertschätzung, da sie mit besonderer Wirkung Wahr- und Weisheiten vermittelt. Wie schlecht es hingegen um die Wertschätzung der Poesie in der Gegenwart bestellt ist, hat Gernhardt – neben vielen anderen – in seinen „Gedanken zum Gedicht“ ausführlich erläutert und zu begründen versucht.

Den normativen und objektivierenden Poetiken der Vergangenheit wird mindestens ab der Spätaufklärung, die auch den Vorrang des Vernunftsprinzips nicht gelten lässt, eine

¹⁰¹ Vgl. Wiegmann: Geschichte. S. 74f.

¹⁰² Jung: Kleine Geschichte. S. 74.

¹⁰³ Jung: Kleine Geschichte. S. 64. Schließlich entstammt jener Zeit der sprichwörtliche „gute Geschmack“. Das Geschmacksurteil wird, nach dem französischen „bon goût“, den der König 1727 eingedeutscht und hergeleitet hatte, an der Beschaffenheit der Natur qua Vernunft zu Regeln abgeleitet und internalisiert und zum ästhetischen Maßstab erhoben.

Absage erteilt. Hier deutet sich bereits die Basis an, auf dem die Genie-Ästhetik aufbauen konnte.

Sturm und Drang

In der Folgezeit zeichnet sich eine immer stärkere Abwendung von poetischen Regeln im Allgemeinen und von der normativen Allgemeingültigkeit der Aristotelischen Poetik im Besonderen ab. Diese Subjektivierung der Poetik im ausgehenden 18. Jahrhundert markiert den bedeutendsten Bruch der gesamten Poetik-Geschichte. Statt der Orientierung an antiken Vorbildern und ihren Normen und Regeln besinnen sich die Poetiken auf das Individuum und die Autonomie der Dichtkunst. Dies bedeutet eine vermehrte Gleichzeitigkeit von poetischen Vorstellungen, sodass – im Gegensatz von allgemein gültigen poetischen Grundsätzen wie etwa noch im Barock – spätestens ab dieser Zeit von verschiedenen, zeitgleichen poetischen Richtungen ausgegangen werden muss. Es setzt auch eine Aufspaltung in verschiedene Gattungspoetiken für Roman, Drama, Fabel etc. ein, denen spezifische Konzeptionen und Gesetze zugeschrieben werden. Außerdem beginnt man Poetiken stärker in Abhängigkeit von Zeit und Ort bzw. kulturellem Umfeld zu betrachten, d. h. sie zu historisieren. Dies ist vor allem das Verdienst Johann Gottfried Herders (1744-1803), der die Bewegung des Sturm und Drang mit der vom ihm herausgegebenen Aufsatzsammlung „Von deutscher Art und Kunst“ von 1773 und der antiaufklärerischen Abhandlung „Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit“ von 1774 anregte. Sein subjektivistischer Begriff von Dichtung bricht radikal mit den antiken Konzepten. Er erhebt den Dichter zum Originalgenie (Vorbild ist Shakespeare), der die Welt nicht mehr nachahmt, sondern in seinem Werk wie ein zweiter Schöpfer seine eigene erschafft (Leitfigur ist Prometheus). Das Nachahmungsprinzip, „mimesis“, wird damit ebenso obsolet wie die lenkende Funktion der Poetik. Auf Herder aufbauend lehnt Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) in seinen bedeutenden „Anmerkungen über das Theater“ von 1774 die Poetik des Aristoteles ab, weil sie für die Neuzeit nicht mehr verbindlich sein kann, und setzt dies auch in seinen Stücken um. Die Vernunftorientierung wird zugunsten einer Orientierung an Leitkategorien wie der der Natur und der des Organischen aufgegeben.

Für Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), im Übrigen der erste Schriftsteller, der seinen Lebensunterhalt aus seinen Schriften bestreiten konnte, ist Poesie im Idealfall unmittelbarer Ausdruck der menschlichen Seele. Wenn der Dichter „mit reinem Gefühle

des Eindrucks, den er hervorbringen will“, in angemessener Form von seinem Gegenstand spricht, „so erhebt er seine Darstellung bis zum Vollendeten.“¹⁰⁴ Klopstocks Sicht vom Schönen und Erhabenen basiert im Wesentlichen auf Pseudo-Longinus. In seinem Begriff von Inspiration offenbart sich auch seine Vorstellung vom Dichter als „poeta vates“¹⁰⁵, die seit der Antike verschüttet war und mit Baudelaire und George ihren vorläufigen Endpunkt erreicht. Klopstocks Namensnennung dient in Goethes „Die Leiden des jungen Werther“ dem Protagonisten und Lotte als pars pro toto für seine Oden-Dichtung und als Losung für eine bestimmte, empfindsame Stimmung, um damit den Verlust der Kommunikationsfunktion von Lyrik zu verdeutlichen – eine Szene, die Gernhardt auch in seiner Poetik anführt.¹⁰⁶

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), wie viele seiner Zeitgenossen von Klopstock beeinflusst, hat mit seiner Hymne auf den Halbgott Prometheus den „Grundlagentext der ganzen Bewegung“¹⁰⁷ des Sturm und Drang geschaffen und das Genie als den schöpferischsten aller Menschen literarisch verewigt. Er untermauert diese Gedanken in theoretischen Abhandlungen, unter anderem 1771 in „Zum Schäkespears Tag“. Darin fordert er aber nicht die totale Regelauflösung (das bleibt späteren Generationen vorbehalten), sondern fordert für das Drama eine „innere Form“, womit ein übergreifendes formgebendes Prinzip gemeint ist. Das Genie strebt nach Selbstbestimmung, ist befreit von Zwängen, Regeln und Gesetzen, einzig an die Natur gebunden und personifiziert die drei zentralen Eigenschaften der Poetik dieser Zeit: „Autonomie, Selbständigkeit, Unabhängigkeit“¹⁰⁸. In der Literatur artikuliert sich ein neues Lebensgefühl in Form eines autonomen bürgerlichen Bewusstseins. Die empfindsamen Tendenzen seiner Vorläufer hat der Sturm und Drang radikalisiert und somit die Aufklärung durch Weiterentwicklung überwunden.

Gernhardt kann mit diesen Vorstellungen – wie seine zeitgenössischen Dichter-Kollegen auch – wenig anfangen: Weder die Auflösung tradierter Regeln noch das Bild vom Originalgenie noch seine Alleinstellung (auch beim Schaffensprozess) finden sich in seiner Poetik wieder.

¹⁰⁴ Klopstock, Friedrich Gottlieb: Von der Darstellung. In: Rötzer: Texte zur Geschichte. S. 289-294. Hier: S. 294. Der heute geläufige Ausdruck für Kunst, „Darstellung“, hat hier seinen Ursprung.

¹⁰⁵ Vgl. Kühnel, Jürgen: Poeta vates. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 353.

¹⁰⁶ Vgl. Gedanken: S. 88f. und 104, und vgl. Kap. I.1.c.

¹⁰⁷ Jung: Kleine Geschichte. S. 81.

¹⁰⁸ Jung: Kleine Geschichte. S. 82.

Weimarer Klassik

So radikal wie niemand vor ihm fordert Karl Philipp Moritz (1756-1793) in seiner Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ von 1788 die Autonomie der Kunst. Jeden Zweckanspruch an das Kunstwerks lehnt Moritz vehement ab und verwirft die Jahrhunderte gültige Losung „delectare et prodesse“. Er trennt auch die Poetik endgültig von der Rhetorik, als deren untergeordneter Teil sie lange verstanden wurde.

Die Weimarer Klassik übernimmt diesen Gedanken von der Autonomie und ergänzt ihn um die implizit erziehende Wirkung der Kunst, die auch ohne explizite und theoretische Forcierung die Humanität befördere. Unter dem Primat des Eigenrechtes der Kunst wirkt sie aus sich selbst heraus, nicht kraft externer Regeln, und befördert die – mit Schiller – „ästhetische Erziehung“ der Sinne und Sinnlichkeit. Poesie ist wieder ein indirektes Mittel der Bildung und Erziehung innerhalb einer humanen Gemeinschaft. Dabei orientieren sich Goethe, Schiller und Hölderlin wieder an den Versmaßen und der Harmonie der antiken Werke. Die Orientierung an ihnen darf allerdings nicht mit Nachahmung verwechselt werden und geschieht nicht um ihrer selbst willen, weil unter anderem mit Friedrich Hölderlin (1770-1843) die geformte Natur in der antiken Kunst nicht als Vorlage für die Kunst dienen kann, sondern nur als wichtiger Bezugspunkt für die Reflexion über die eigene Poesie („Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes“ von 1799). Hölderlin charakterisiert außerdem als einer der ersten die Vorteile einer Dichtung, die er – im Gegensatz zum „heiligen Pathos“ der griechischen Dichtung – mit „Klarheit“, „Präzision“ und „Nüchternheit“ der Darstellung beschreibt.

Von Friedrich Schiller (1759-1805) stammt der Versuch, unter Rückgriff auf Immanuel Kants (1724-1804) „Kritik der Urteilskraft“ aus dem Jahr 1790 für die „ästhetische und damit auch die poetologische Prinzipienlehre einen objektiven Schönheitsbegriff zu entwickeln“¹⁰⁹. Wenn Schiller (etwa in „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“ von 1795) die versittlichende Kraft des Schönen und der Dichtung betont, die Erfahrung einer Harmonie zwischen Vernunft und Sinnlichkeit – und nicht mehr die direkte, konkrete Belehrung wie zum Beispiel in der Fabel der Frühaufklärung –, dann offenbart sich in dem Kunst-Konzept die Utopie des in der Harmonie mit der Natur wiederversöhnten, also gemäß seiner Doppelnatur zugleich sinnlich *und* vernünftigen Menschen und ein geschichtsphilosophisches Konzept von Dichtung:

¹⁰⁹ Wiegmann: Poetik.

„Das Schöne der Form oder der Darstellung ist der Kunst allein *eigen*. [...] Die Natur des Gegenstandes wird also in der Kunst nicht selbst in ihrer Persönlichkeit und Individualität, sondern durch ein *Medium* vorgestellt, welches wieder a) seine eigene Individualität und Natur hat, b) von dem Künstler abhängt, der gleichfalls als eine eigne Natur zu betrachten ist. [...] Mit einem Wort: Die Schönheit der poetischen Darstellung ist ‚*freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln der Sprache*‘.“¹¹⁰

Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller bis zu dessen Tod 1805 stellt eine „wahre Fundgrube für eine neue Poetik dar, für eine deutsche Klassik, die dem Vorbild der Antike ebenbürtig sein soll.“¹¹¹ Nach seiner Italien-Reise sieht Goethe skeptisch auf seine Sturm und Drang-Jahre und den Geniekult zurück und kommt zu einem neuen, organischen Kunstverständnis, das weniger von externen Regeln ausgeht als von inhärenten, den Texten innewohnenden Gesetzen, an denen es sich messen lässt. Goethe sieht allein in der Kunst die Möglichkeit, Subjekt und Objekt, Geschichte und Natur, zu versöhnen. Hierin geht auch Kants Idee auf, „wonach im Genie die Natur der Kunst die Regel gibt“¹¹². Überhaupt sind die zahlreichen Entwürfe jener Jahrzehnte ohne die Einflüsse von Kants Philosophie undenkbar, weil er mit dem Nachahmungsprinzip bricht und in seiner Analyse nicht mehr vom Gegenstand, sondern von der ästhetischen Erkenntnis des reflektierenden Subjekts ausgeht. Die daraus folgende Entwicklung einer zunehmend subjektorientierten Ästhetik sowie Poetik und Komiktheorie zieht sich bis in die Gegenwart, wie noch zu zeigen sein wird. Die Maxime der Poetik der Weimarer Klassik lautet, mit den Mitteln Kunst und Literatur nach dem Vorbild der Antike zur Erziehung und Bildung des Menschen zur Humanität beizutragen.

Diesen hehren Zielen von Dichtung, einer Überschätzung ihrer Wirkung und einem erhöhten Dichterbild stehen Gernhardt und seine Zeitgenossen skeptisch gegenüber. Begriffe wie Tugend und Belehrung haben in seiner Poetik keine Entsprechung. Lediglich der Gedanke Goethes von der inneren Form findet sich in abgewandelter Bedeutung wieder. Gernhardts Gedichte jedoch, so viel sei vorweggenommen, thematisieren häufig Fragen der Ethik und Moral.

Romantik

¹¹⁰ Schiller, Friedrich: Das Schöne der Kunst. 1793. In: Rötzer: Texte zur Geschichte. S. 367-375. Hier: S. 367, 370 und 375.

¹¹¹ Jung: Kleine Geschichte. S. 85.

¹¹² Jung: Kleine Geschichte. S. 86.

Ebenso wie der Sturm und Drang und die Weimarer Klassik kann die Romantik nur mit Einschränkungen als einheitliche Epoche begriffen werden, sondern muss vielmehr im Rahmen der verstärkten Ausdifferenzierung der Poetik und Literatur als eine starke Strömung neben mehreren verstanden werden, die Übergangsphänomene insbesondere an ihrem Anfang und ihrem Ende aufweist.

So ist Friedrich Schlegels (1772-1829) Ansatz in „Über das Studium der Griechischen Poesie“ von 1795 noch klassizistisch geprägt, wohingegen er drei Jahre später im „Athenäums-Fragment 116“ zu seiner berühmten Definition kommt, „romantische Poesie“ sei „eine progressive Universalpoesie“, die „mit der Philosophie und Rhetorik“ verbunden werden solle. Solche Poesie „will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.“¹¹³ Allein sie kann „Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters“ und dabei „ewig nur werden, nie vollendet sein“.¹¹⁴

Diese „berühmt gewordene Formel“ Schlegels zitiert Gernhardt vollständig in seiner „Betrachtung“ „Lokal-Termin“, in der der Gelegenheitsschriftsteller Norbert Gamsbart in der „Taverne Wachtelstubb“ über Sinn und Unsinn der (modernen) Kunst räsoniert. Sie ist ein „geradezu labyrinthischer Gedankengang, der dem, welcher sich da hindurchfinden will, ebendas abverlangt, wovon die Rede ist, die schiere Bewegung nämlich“.¹¹⁵ Abgesehen von dieser einen positiven Kommentierung der Definition Schlegels in einer Erzählung ist Gernhardts Poetik von dieser euphorischen Vorstellung von Dichtung, in der die schöpferische Tätigkeit des Dichters quasi zur Religion und zum kontinuierlichen, kollektiven Entwicklungsprozess erhoben wird, inhaltlich weit entfernt.

In seinen Berliner und Wiener Vorlesungen (1801-1804, 1809-1811) begreift August Wilhelm Schlegel (1767-1845) das Kunstwerk als organisches Ganzes, das sowohl individuell-geschichtlichen Ursprungs als auch zeitlos ist. In der Poesie sehen die

¹¹³ Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragment 116. 1798. In: Rötzer: Texte zur Geschichte. S. 384f. Hier: S. 384.

¹¹⁴ Schlegel: Athenäums-Fragment 116. S. 384f.

¹¹⁵ Lokal-Termin: 52f. Vgl. auch Lokal-Termin-CD: 8. „Norbert Gamsbart“ ist ein häufig mehr oder weniger nah am realen Autor orientiertes Pseudonym Gernhardts in Erzählungen, vgl. zuletzt in „Bei den Reichen“ und „Verbrannte Erde“ in Denken wir uns: 71-82 und 173-199, und in der Variante „Gamsbardi“ in „Pennellino“ ebd. S. 27-41.

Romantiker eine Art kosmische Urkraft zur Schöpfung einer anderen Welt. Im Zuge dessen soll sich die Menschheit unter dem Banner der Kunst selbst befreien. Dieses gemeinschaftliche Denken zeigt sich in „gesellige[r] Vergesellschaftung“¹¹⁶, d. h. zahlreichen Literatur- und Freundeskreisen sowie vielen Gemeinschaftsarbeiten wie zum Beispiel der von Novalis und den Schlegel-Brüdern in der Zeitschrift „Athenaeum“ (eine Produktionsform, wie sie im Übrigen Gernhardt und seine Kollegen der „Neuen Frankfurter Schule“¹¹⁷ sehr häufig pflegten).

Kunst und Literatur werden um ihrer selbst willen und zur Unterhaltung der Gemeinschaft Gleichdenkender betrieben, um „das Leben zu poetisieren“¹¹⁸. Die meisten philosophisch-poetologischen Äußerungen jener Zeit sind fragmentarisch und essayistisch geprägt: „An Stelle des philosophischen und überhaupt jedes wissenschaftlichen Systems sollen philosophische Blüten und literarische Sämereien, schöne oder witzige Gedanken treten.“¹¹⁹ Leit- und Sammelbegriff dafür ist das „Interessante“ – im Gegensatz zum Schönen in der Antike.

Dementsprechend negieren Novalis, Friedrich Schlegel und Jean Paul das antike Formideal und propagieren die unbegrenzte Freiheit des Dichters, der fantastische Welten entwirft, die sich als Gesamtes zu einer romantischen Universalpoesie und einem Gesamtkunstwerk zusammenfügen soll. Damit einher geht eine Aufwertung der Fantasie.

Die romantische Ironie ist zugleich Haltung und Form und meint nach Schlegels Definition „die dialektische Reflexion auf Bewußtsein und Welt“¹²⁰, nicht mehr die Aufhebung der Gegensätze der Welt wie noch bei Goethe und Hegel. Jeder direkte oder indirekte Bildungs- und Erziehungsgedanke wie in Aufklärung oder Klassik wird als obsolet abgelehnt. Der Roman gilt als höchstes romantisches Werk, weil er alle Gattungen und Schreibweisen mischen und vereinen kann. Hierin offenbaren sich auch das Prinzip einer neuen Literatur und die Bejahung der Moderne. Sie wird aus sich selbst heraus entwickelt und bezieht das Hässliche und Anormale mit ein – was die Klassizisten seinerzeit verdammt.

Charakteristika einer modernen Poetik, die während der Romantik entstand und bis in die Gegenwart fortwirkt, sind „der Aspekt der Autonomie, der produktionsästhetische

¹¹⁶ Jung: Kleine Geschichte. S. 96.

¹¹⁷ Vgl. Kap. IV.

¹¹⁸ Jung: Kleine Geschichte. S. 97.

¹¹⁹ Jung: Kleine Geschichte. S. 101. Von Tieck, von Arnim, Chamisso, Brentano, Müller, Uhland und E. T. A. Hoffmann sind nur verstreute poetologische Äußerungen überliefert.

¹²⁰ Wiegmann: Geschichte. S. 104.

Gesichtspunkt, die umfassende ästhetische Ermächtigung – aber auch noch der Gedanke vom Erkenntnischarakter, wenn auch nur modo negativo, dabei jedoch ungleich inspirierter, wenn die künstlerische Form, die Technik also, von Schlegel als Resultat historisch-gesellschaftlicher Prozesse entziffert wird.¹²¹ Daraus leitet sich unmittelbar eine Legitimation für die Missachtung der tradierten technischen Regeln ab (bzw. für das Aufstellen eigener Regeln) sowie ein erhöhtes Maß an Subjektivität als Schreibgestus.

In diesem Sinne stellt Friedrich Daniel Ernst Schleiermachers (1768-1834) Hermeneutik einen wirkungsmächtigen erkenntnistheoretischen Ansatz mit psychologischer und philologischer Fundierung dar. Schleiermacher sieht im Nachempfinden des schöpferischen Prozesses bei der Rezeption aufgrund einer gegebenen Wesensähnlichkeit von Verfasser und Rezipient einen subjektiven, individuellen, stets neuen Verstehensprozess. Die Kritik am Kunstwerk wird nicht mehr von außen herangetragen, sondern aus ihm selbst heraus entwickelt.

Für Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) bedeutet Dichtung die „Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem, Abstraktem und Konkretem“, ihr immanenter Zweck ist, „die Wahrheit in sinnlicher Gestalt zu enthüllen.“¹²² Schönheit ist für Hegel das sinnliche Scheinen der Idee im Kunstwerk, das dadurch sogar realer wirken kann als die Wirklichkeit. Außerdem prägt Hegel mit dem Begriff „Innerlichkeit“ eine wirkungsmächtige Vorstellung von Lyrik als Ausdruck der Subjektivität und des Innersten des Menschen – eine Vorstellung, gegen die sich Gernhardt in seiner Poetik vehement abzugrenzen versucht.

Jean Pauls (1763-1825) „Vorschule der Ästhetik“ von 1804 und „Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule“ von 1825 setzen Maßstäbe vor allem in der Humor-Beschreibung, die zu einem späteren Zeitpunkt dargelegt werden (vgl. Kapitel I.2.b.).

Heinrich Heine (1797-1856), zugleich Romantiker *und* Realist, ist mit seiner Poetik und seiner Dichtung ein Außenseiter in seiner Zeit und ein singuläres Phänomen. Während er seine Literatur mit dem sozial und politisch Anstößigen als Abbild der Wirklichkeit sah, war er über Jahre hinweg dem Vorwurf seiner Zeitgenossen ausgesetzt, voller Frivolität das Hässliche zu beschreiben. Einerseits gehören Kunst und Politik für Heine nicht zu zwei verschiedenen Sphären wie für die Klassizisten und Romantiker, sodass die Sprache neben der Schönheit auch die Hässlichkeit der Zeit abbilden soll; andererseits besteht er auf der Genie-Ästhetik, kanzelt den Geschmack der Massen ab

¹²¹ Jung: Kleine Geschichte. S. 104f.

¹²² Wiegmann: Geschichte. S. 110-112. Hier: S. 111.

und hebt die künstlerisch-poetische Sprache hervor. Am Beispiel Heines lassen sich am Ende der Romantik Gegensätze aufzeigen, die die Poetik bis heute beschäftigen. Die Poetiken changieren zwischen entgegengesetzten Polen wie Literatur als Nutzen oder Spiel, Angriff oder Versöhnung, Welterklärung oder -verklärung.¹²³ Mit dem europäischen Realismus und Naturalismus spitzt sich diese Debatte weiter zu und bestimmt im Prinzip bis heute die Koordinaten, an denen sich Autoren wie Gernhardt mit ihren Poetiken orientieren.

Vormärz, Biedermeier und bürgerlicher Realismus

Der Zwischentitel deutet an, wie sich in diesem so genannten „langen Jahrhundert“ die Poetik weiter ausdifferenziert. Fortan manifestieren sich mehrere Strömungen zeitgleich – ein Phänomen, das sich zunehmend verstärkt und bis in die Gegenwart wirkt.

Mit Vormärz ist die Zeit zwischen dem Wiener Kongress von 1815 bzw. der Julirevolution 1830 und der Revolution von 1848 („Märzrevolution“) benannt. Vormärz bezeichnet die politisch progressivere Variante des konservativen Biedermeier, der durch den Rückzug der kulturtragenden bürgerlichen Schichten ins Privatleben und in die heimische Idylle gekennzeichnet ist. Apolitische, erbaulich-idyllische Werke wie Posse und Schwank, Ludwig Uhlands im Mittelalter angesiedelte Balladen, Friedrich Rückerts Schäferdichtung nach Vorlagen aus dem 18. Jahrhundert sowie viel Trivialliteratur, die in idyllisierten bürgerlichen Milieus und Fantasiewelten spielt, sind die typische Lektüre dieser Zeit und das literarische Programm ihrer Protagonisten. Diese Literatur der Innerlichkeit und Gefühlsbetontheit dient neben der Unterhaltung vornehmlich der Bestätigung der eigenen Lebensentwürfe.¹²⁴

Politisch engagierte Vormärz-Literatur im Geiste des Liberalismus wird nach den Karlsbader Beschlüssen 1819 mit staatlicher Zensur unterdrückt (zum Beispiel E. T. A. Hoffmann) und bedeutet für viele Literaten den Gang ins Exil (unter anderem Heine, Büchner, Hoffmann von Fallersleben). Dennoch gelingt es den so genannten „Jungdeutschen“, kämpferische Töne in ihrer Lyrik anzuschlagen, die politisch gegen staatliche Zensur und ästhetisch gegen die Harmoniesehnsucht des Biedermeier opponiert. Die Jungdeutschen fordern bis zu ihrem Verbot 1835 eine Politisierung der Literatur, mindestens aber eine historiographische Ausrichtung, die die reale Gegenwart spiegelt (so z. B. Karl Gutzkow).¹²⁵ Das Schöne und Harmonische wird zugunsten

¹²³ Vgl. Jung: Kleine Geschichte. S. 113f.

¹²⁴ Ausnahmen sind dagegen Droste-Hülshoff, Grillparzer, Mörike und (später) Busch.

¹²⁵ Vgl. Wiegmann: Geschichte. S. 121.

politischer Forderungen für die Gegenwart zurückgedrängt, die für die Aufhebung der Repressionen, bürgerliche Emanzipation und soziale Gerechtigkeit eintreten (der Weberaufstand in Schlesien 1844 ist ein Bezugspunkt). Beispielsweise soll der Schriftsteller eine Sprache verwenden, die der gesprochenen nah ist, und die sozialen Konflikte der Gegenwart thematisieren.¹²⁶ Erste realistische Ansätze sind von der Zensur bedroht. Versteckte Anspielungen, Satiren, Reiseberichte oder Abhandlungen über den Zweck der Kunst dienen dazu, sie zu umgehen.

Geistige Vorbilder für die Jungdeutschen sind Voltaire und Diderot. Den Realismus französischer Provenienz von 1830 bis 1880, der europaweit in Praxis und Programmatik prägend wirkte, charakterisiert „eine ausgeprägt sozialkritische Thematik und eine desillusionistische, antibürgerliche Haltung“¹²⁷. Er entsteht anfangs als Reaktion auf die Forderungen nach politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Veränderungen im Geiste von 1848 und ist zugleich Abgrenzungsversuch von Klassik, Romantik und Vormärz. In Deutschland wird der Realismus trotz Vorläufern im Drama (Büchner, Grabbe) und in der politisierten Literatur (Gutzkow, Heine, Weerth) erst ab 1848 „zur bestimmenden, auch theoretisch diskutierten Stilrichtung. Kennzeichnend für den Realismus der deutschsprachigen Literatur ist die weniger gesellschaftskritische Haltung, die Neigung zu idyllischer Resignation und zu einer Erzählweise, die sich des distanzierenden Humors bedient.“¹²⁸

Das Scheitern der Revolution von 1848 und die anschließende Restauration markieren einen Wendepunkt für die Literatur und die Poetik. Für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts setzt sich in Deutschland der von Otto Ludwig (1813-1865) in seinen posthum veröffentlichten „Shakespeare-Studien“ von 1871 geprägte Begriff „poetischer Realismus“ durch, der auch gleichbedeutend als „bürgerlicher Realismus“ bezeichnet wird. Theoretiker wie Julian Schmidt und Friedrich Theodor Vischer sowie Schriftsteller wie Otto Ludwig und Gustav Freytag fordern in Zeitschriften („Grenzbote“, „Deutsches Museum“) eine Neuorientierung der Literatur. Danach soll die sittliche Überzeugung des Schriftstellers die Darstellung der Wirklichkeit formen und leiten und das Hässliche verklärend ausblenden. Als Mittel taugt dazu insbesondere der Humor, den Fontane in seinem geflügelten Wort als „heiteres Darüberstehen“ beschrieb und den Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) „als Möglichkeit der

¹²⁶ Exemplarisch ist Ludolf Wienbargs Forderung in „Ästhetische Feldzüge“ von 1834: „Kunst, Leben und Wissenschaft sollen eins sein.“ Zit. n. Wiegmann: Geschichte. S. 120.

¹²⁷ Weidhase, Helmut: Realismus. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 375-377. Hier: S. 377.

¹²⁸ Weidhase: Realismus. S. 377.

Poetisierung der Welt“¹²⁹ sah. Der bürgerliche Realismus bildet die Realität nicht ab, er ahmt sie idealisiert nach und preist bar jeder Sozialkritik die bürgerlichen Werte.¹³⁰ Neben dem realistischen Gehalt soll die Lyrik auch subjektive Gefühlsäußerungen enthalten. Die ab 1848 prägende Erlebnislyrik ist als solche gänzlich entpolitisiert und orientiert sich an Vorbildern aus dem 18. Jahrhundert (Klopstock), aus Klassik (Goethe, Schiller) und Romantik (Uhland). Als Ausnahmen von Theorie und Praxis des bürgerlichen Realismus können Hebbel, Keller, C. F. Meyer, Storm und später auch Wilhelm Busch mit seiner „Kritik des Herzens“ von 1874 angesehen werden, weil sie in ihren besten Texten das Spannungsverhältnis zwischen Realismus und Subjektivität überwinden.¹³¹

Mit Humor/Komik, Realismus/Wirklichkeit und Subjektivität sind einige Begriffe benannt, die auch Gernhardt in seiner Poetik thematisiert. Gleichwohl nimmt nur die Thematik Humor/Komik einen größeren Raum in seinen theoretischen Betrachtungen ein (vgl. Kapitel I.2.), wohingegen wir den beiden anderen Kategorien vor allem als Ausdruck in bestimmten Gedichten begegnen (vgl. Kapitel II). Politisierung und Idealisierung des bürgerlichen Realismus sind Gernhardt ebenso fern wie die ästhetischen Ideale des Naturalismus.

Naturalismus

Der Beginn des Industriezeitalters und die Ablehnung des bürgerlichen Realismus ziehen bei vielen Schriftstellern eine zunehmend materialistische Weltsicht und eine Hinwendung zum Sozialen nach sich. Nicht mehr die Idee der Realität, wie noch im bürgerlichen Realismus, sondern vielmehr die präzise Wahrnehmung des Realen und dessen exakte Abbildung stehen im Mittelpunkt einer neuen Poetik, der des

¹²⁹ Wiegmann: Geschichte. S. 129. Auf die Begrifflichkeiten Humor, Komik etc. wird in Kapitel I.2. ausführlich eingegangen.

¹³⁰ Personifiziert werden sie im zukunftsgläubigen, energischen Held der Trivialromane und der prosperierenden Gattungen Kriminalerzählung und – ab der Reichsgründung 1871 – historischer Roman. Als exemplarisch kann Fontanes bekannte Roman-Definition gelten: „*Was soll ein Roman?* Er soll uns, unter Vermeidung alles Übertriebenen und Häßlichen, ein Geschichte erzählen, an die wir glauben.“ (Fontane, Theodor: Werke und Schriften. Hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. Bd. 28: Aufsätze und Aufzeichnungen. Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Jürgen Kolbe. Frankfurt a. M. u. a. 1979. S. 118.) Mit anderen Worten: Die Fiktion im Roman soll realistisch wirken; vor die Realität soll der verklärende Filter des Idealismus gelegt werden. Forderungen wie die Fontanes, der zeitgenössische Realismus solle „die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen“ (Fontane: Werke. Bd. 28. S. 44.) sein, müssen in diesem Sinne verstanden werden.

¹³¹ Vgl. Zirbs: Literatur Lexikon. S. 75.

Die widersprüchlichen Gleich- und Ungleichzeitigkeiten dieser Jahrzehnte in Oberbegriffe und sechs Phasen zusammenzufassen und einzuteilen, hat Pott in ihrer Habilitationsschrift über poetologische Lyrik unternommen: Subjektivierung (1820-1880), Objektivierung (1840-1870), Historisierung (1830 bis 1890), Trivialisierung (1850 bis 1880), Positivierung vs. Normierung (1870 bis 1910) sowie Verwissenschaftlichung (1890 bis 1930), vgl. Pott: Poetiken.

Naturalismus. Es handelt sich um einen weiterentwickelten, radikalisierten Realismus, der auf Verklärung und Idealisierung verzichtet und als Prämisse eine möglichst getreue Mimesis verlangt. Aus Frankreich (Zola, Maupassant), Russland (Tolstoi, Dostojewski) und Skandinavien (Ibsen, Strindberg) gelangen ab etwa 1870 naturalistische Ideen nach Deutschland, die neben anderen Gerhart Hauptmann („Vor Sonnenaufgang“, 1889), Johannes Schlaf und Arno Holz aufgreifen und die neue literarische Bewegung auch in Deutschland etablieren.

Émile Zolas (1840-1902) „Germinal“ von 1884 gilt als „Bibel des Naturalismus“¹³², weil der Roman den ästhetisch-programmatischen Anspruch der Bewegung umsetzt, durch literarische Experimente mit naturwissenschaftlichen Methoden und unter exakter Beobachtung zur Erforschung der Determiniertheit menschlichen Daseins, ihrer Ursachen und Kausalzusammenhänge beizutragen. Zola hatte 1880 in seiner Programmschrift „Le roman expérimental“ gefordert, dass der Experimentalroman aus erzählerischen Mitteln aus Physiologie, Anthropologie und Soziologie bestehen und aus der Wahrhaftigkeit der Abbildung sein entscheidendes Bewertungskriterium und seine Wirkungsmöglichkeiten beziehen solle. Diese Annäherung an die Naturwissenschaft und der Glauben an Experiment, Überprüfbarkeit und Gesetzmäßigkeiten sind insgesamt charakteristisch für den Naturalismus und seine Poetik. Hier sind die Einflüsse anderer, zeitgenössischer Theorien nachweisbar, von Positivismus (Comte), Evolutionstheorie (Darwin) und Milieutheorie (Taines), die von der Prägung durch Milieu, Genetik und soziale Prägung (Marx/Engels) ausgeht.¹³³

Die Naturalisten haben ihren Überzeugungen kaum in theoretisch-programmatischer Hinsicht Ausdruck verliehen.¹³⁴ Am besten lässt sich die Programmatik des deutschen Naturalismus noch in der Zeitschrift „Die Gesellschaft“ fassen, ab 1885 von Conrad in München herausgegeben, in Bölsches „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie“ von 1887 und in Holz' in „Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze“ von 1891. Holz, gegen den sich Gernhardt mit seinen Ansichten zum Reim verschiedentlich abgrenzt, entwickelt auch den „Sekundenstil“, der auf Basis des naturalistischen Konzeptes versucht, die vollkommene Deckungsgleichheit von Erzählzeit und erzählter

¹³² Vgl. Zirbs: Literatur Lexikon. Berlin 1998. („Naturalismus“. S. 266-268. Hier:) S. 267, und Bantel, Otto und Irmgard Schweikle: Naturalismus. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 320-322. Hier: S. 321.

¹³³ Vgl. Bantel: Naturalismus. S. 320. Zu weiteren Einflüssen vgl. Jung: Kleine Geschichte. S. 141f.

¹³⁴ Vgl. auch Jung: Kleine Geschichte. S. 138: „Es existiert *kein* kardinaler Text, *keine* zentrale Theorie.“

Zeit zu erreichen. In seiner oft zitierten Formel „Kunst = Natur - x“¹³⁵ fasst Holz den konsequenten Naturalismus zusammen. Das „x“ („Gerade um dieses x handelt es sich ja!“¹³⁶) wird bestimmt durch das „Material“ und seine „Reproduktionsbedingungen“¹³⁷. Die Technik und Fertigkeit des Künstlers dienen dem Ziel, maximale Annäherung an die Wirklichkeit durch ihre mimetische Nachahmung zu erreichen. In Holz' Sentenz nimmt sich das folgendermaßen aus: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.“¹³⁸ Holz hält also – im Gegensatz zum Beispiel zum Ideal des „L'art pour l'art“ – an der Naturorientierung der Kunst fest und erkennt zugleich den subjektiven Einfluss des Künstlers an.

Klassische Techniken und Wirkungsweisen wie Mimesis und Katharsis und die Orientierung an der literarischen Tradition gelten als obsolet. Im Drama Gerhart Hauptmanns (1862-1946) zeigt sich exemplarisch die Erschließung neuer Stoffe und Techniken durch den Naturalismus. Thematisiert werden nun die Großstadt, Armut und soziale Not, Gewalt, Kriminalität, Alkoholismus, Prostituierte und Wahnsinnige. Hauptmanns exakte, sozial-psychologische Milieu-Studie, „Die Weber“ (1893), zeigt auch den sozialrevolutionären Impetus vieler Naturalisten, gleichzeitig die Lebensumstände zu beschreiben, auf der Bühne, in Prosa und Lyrik darüber aufklären und sie verändern zu wollen. Auch in der Lyrik werden diese neuen Stoffe, oft mit nationalem und sozialrevolutionärem Pathos, in traditionellen Formen aufgegriffen. Im Bemühen um Authentizität bedient sich die Lyrik ebenfalls der Umgangssprache und der Dialekte, sodass neue Sprachformen in die Dichtung einziehen.

In seinem Zyklus „Phantasia“¹³⁹ von 1898/1899 versucht Arno Holz (1863-1929) in einzigartiger Weise eine formale Erneuerung der Lyrik zu erreichen, die er durch den Wegfall von Metrik, Reim, Strophe, eine starke Nähe zur Prosa und die Anordnung der Zeilen um eine Mittelachse erstrebt. Er begründet dies mit der Authentizität von Sprache: Holz erläutert zu „der eigentümlichen Technik des Buches“, das ihr „letzte Einfachheit das höchste Gesetz“ ist und „die möglichste Natürlichkeit die intensivste

¹³⁵ Holz, Arno: Die Kunst – Ihr Wesen und ihre Gesetze. In: ders.: Werke. Band 5: Das Buch der Zeit, Dafnis, Kunsttheoretische Schriften. Hrsg. von Wilhelm Emrich und Anita Holz. Stuttgart 1962. S. 3-46. Hier: S. 14-16.

¹³⁶ Holz: Kunst. S. 15.

¹³⁷ Holz: Kunst. S. 16.

¹³⁸ Holz: Kunst. S. 16. Holz präzisiert im weiteren Verlauf seiner Ausführungen: „Die Kunst hat die Tendenz, die Natur zu sein; sie wird sie nach Maßgabe ihrer Mittel und deren Handhabung“, ebd. S. 30.

¹³⁹ Holz, Arno: Werke. Bd. 1, 2 und 3: Phantasia. Hrsg. von Wilhelm Emrich und Anita Holz. Neuwied am Rhein und Berlin 1961 und 1962.

Kunstform¹⁴⁰. Reim, Strophe und Metrum sind für Holz künstliche und unnatürliche Mittel, auf die unter dem Primat der Natürlichkeit verzichtet werden muss.¹⁴¹ Inhaltlich soll das Werk nach Holz die Kontrastierung zweier Welten innerhalb eines oder mehrerer Gedichte prägen. Naturalistische Schilderungen des Alltags in Berlin in minutiösem Detailreichtum und, dem gegenüber gestellt, eine aus dem artikulierten Ich entstehende, ästhetisierte Kunst- und Traumwelt sollen sich zum Gesamtorganismus einer Universaldichtung ergänzen.

Gleichzeitig mit dem lyrischen Werk erschien die theoretische Schrift „Revolution der Lyrik“¹⁴², in der Holz die Formerneuerung der Lyrik fordert und als Grundprinzip und zugleich höchstes Ziel die Rückkehr zur Einfachheit und Natürlichkeit der lyrischen Sprache sieht. In der Übereinstimmung zwischen poetischer Praxis und Theorie zeigt sich, dass Holz „seine poetische Produktion konsequent an den von ihm selbst aufgestellten Kunstgesetzen“¹⁴³ ausrichtet. Holz’ Poetik kann – verkürzt – als technizistische Formpoetik beschrieben werden, da er in seinen Ausführungen vor allem technisch-handwerkliche Aspekte und weniger Inhalte oder das Verhältnis von Form und Inhalt umkreist.¹⁴⁴ Sein Anspruch besteht nichtsdestoweniger darin, eine „am Leitfaden der Naturgesetzlichkeit orientierte theoretische Grundlegung der neuen Literatur zu liefern“¹⁴⁵. Zentraler Begriff dabei ist der natürliche Sprach-Rhythmus, der die konventionellen Formmittel ablöst. Dazu zählt Holz auch den Reim, den er für obsolet erklärt und vehement ablehnt:

„Der Erste, der – vor Jahrhunderten! – auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der Tausendste, vorausgesetzt, daß die Folge ihn nicht bereits genierte, ein Kretin. Brauche ich denselben Reim, den vor mir schon ein Anderer gebraucht hat, so streife ich in neun Fällen von zehn denselben Gedanken. [...] Und man soll mir die Reime nennen, die in unserer Sprache noch nicht gebraucht sind! Grade die

¹⁴⁰ Holz, Arno: Evolution der Lyrik. In: ders.: Werke. Band 5: Das Buch der Zeit, Dafnis, Kunsttheoretische Schriften. Hrsg. von Wilhelm Emrich und Anita Holz. Stuttgart 1962. S. 62-137. Hier: S. 73.

¹⁴¹ Vgl. Holz: Evolution. S. 69-76, und Schickling, Dieter: Interpretationen und Studien zur Entwicklung und geistesgeschichtlichen Stellung des Werkes von Arno Holz. Tübingen 1965. S. 153-158. Wolfgang Kayser hat als Traditionalist „Holzens Lebenskampf um eine neue Ordnung des deutschen Verses“ lapidar als „tragischen Irrtum“ abqualifiziert, vgl. Kayser: Kleine deutsche Versschule. S. 93.

¹⁴² Holz, Arno: Revolution der Lyrik. Berlin 1899. Erst die erweiterte Ausgabe von 1925 trägt den Titel „Evolution der Lyrik“; Döblin wählt für die von herausgegebene Ausgabe 1951 wieder „Die Revolution der Lyrik“, vgl. Holz, Arno: Die Revolution der Lyrik. Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl von Alfred Döblin. Mit 2 Tafeln. Wiesbaden 1951.

¹⁴³ Burdorf, Dieter: Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte. Stuttgart und Weimar 2001. [Zugl.: Jena, Univ., Habil.-Schr., 2000.] S. 369.

¹⁴⁴ Vgl. Burdorf: Poetik. S. 381.

¹⁴⁵ Burdorf: Poetik. S. 369.

unentbehrlichsten sind es in einer Weise, daß die Bezeichnung ‚abgegriffen‘ auf sie wie auf die kostbarsten Seltenheiten klänge. Es gehört wirklich kaum ‚Übung‘ dazu: hört man heute ein erstes Reimwort, so weiß man in den weitaus meisten Fällen mit tödlicher Sicherheit auch bereits das zweite. [...] Wir hören Witzen zu, wissen leider immer aber schon die Pointen!“¹⁴⁶

Holz hat diese rigorose Ablehnung des Reims Jahre später in seinem „Geleitwort“ zum „Phantasia“ (1916) als „kleinen logischen Schnitzer“ bezeichnet und relativiert, indem er fortan dem Reim „wie den übrigen überlieferten Hilfsmitteln, sekundäre Bedeutung“ beigemessen hat.¹⁴⁷ Dementsprechend reimt Holz auch wieder und plädiert für eine „von Grund auf neue“, funktionale und pragmatische Verwendung des Reims bei passender Gelegenheit.¹⁴⁸ Dieser Diskurs um den Reim wird von den nachfolgenden Dichtern, darunter Rühmkorf und Gernhardt, in Theorie und Praxis weitergeführt. Gernhardt dient das Zitat von Holz (ohne dessen spätere Relativierung) mehrfach zur deutlichen Abgrenzung von seiner eigenen, dem Reim gegenüber positiv eingestellten Poetik, wie in Kapitel I.1.c. noch auszuführen sein wird.

In dem Sinneswandel von Holz offenbart sich ein Passant, was zu jener Zeit als Konsequenz aus Darwins Deszendenzlehre „schon naturalistisches Allgemeingut“¹⁴⁹ war: das Verständnis von der Relativität und historischen Bedingtheit jedes Welt- und Kunstverständnisses. Das subjektivistische Lyrik-Verständnis des bürgerlichen Realismus, seine Formen und Inhalte sind damit weit überholt. Zugleich geht Holz aber auch über den Naturalismus hinaus, indem er die Bedeutung des dichtenden Subjekts hervorhebt, „die Kunst aus allen gesellschaftlichen Verflechtungen“ befreit und sie nicht mehr wie die Naturalisten „gerade als moralisches Korrektiv der Gesellschaft“¹⁵⁰ betrachtet.

In der Bewegung des Naturalismus zeigen sich ab 1895 Auflösungserscheinungen. Immer mehr Schriftsteller wenden sich anderen Bewegungen und Stilen zu. Um 1900 existiert eine Vielfalt davon nebeneinander, „Impressionismus, Jugendstil und Symbolismus, Neuromantik und Neuklassik, die Heimatkunstabewegung, wenige Jahre später die klassischen Avantgarden vom Futurismus über den Expressionismus zum

¹⁴⁶ Holz: Evolution. S. 69. Vgl. zur Verwendung durch Gernhardt Kap. I.1.c. sowie Gedanken: 27, Poetik-Vorlesung III, Wege: 123, Reim und Zeit: 165f., Reim und Zeit-CD 2: 33, und Spaßmacher-CD: 3.

¹⁴⁷ Holz: Evolution. S. 98.

¹⁴⁸ Vgl. Holz: Evolution. S. 98.

¹⁴⁹ Schickling: Interpretationen. S. 152.

¹⁵⁰ Schickling: Interpretationen. S. 157.

Surrealismus.“¹⁵¹ Georg Simmel hat diese Zeit treffend als „Differenzierung im Nebeneinander“¹⁵² charakterisiert. Der gemeinsame Nenner der meisten Bewegungen ist das Bekenntnis zur Form, zur radikalen Autonomie und zum Experiment. Die Nachwirkungen des Naturalismus liegen vor allem in der Erschließung von Umgangssprache und Dialekten sowie neuer Stoffe, dramatischer Strukturen und präzisierten Darstellungstechniken. Ohne die naturalistische Poetik zu erwähnen oder gar gutzuheißen, nutzt Gernhardt in seiner Lyrik oft die Möglichkeiten verschiedener Sprachebenen, Dia- und Soziolekte sowie einiger Themen, die vom Naturalismus erschlossen wurden, um Komik zu erzeugen. Seine eigene Poetik unterscheidet sich jedoch von der naturalistischen fundamental, wie im Folgenden noch zu sehen sein wird.

Ein für Gernhardts Poetik wichtiger Bezugspunkt, das Werk von Wilhelm Busch (1832-1908), ist in einer Genealogie der Poetik hier einzuordnen. Vom „lachenden Philosophen des Pessimismus“ (Roelof Deknatel) existieren allerdings keine expliziten Aussagen über seine Poetik und nur sehr wenige verstreute über sein lyrisches, zeichnerisches und malerisches Werk und seine Arbeitsweise. Eines dieser Zitate über seine Bildgeschichten in seinem stark stilisierten, autobiografischen Text „Was mich betrifft (1886)“¹⁵³ greift Gernhardt an vier verschiedenen Stellen auf,¹⁵⁴ um seinen eigenen Begriff von Dichtung zu konkretisieren: „Wer sie [die Bildergeschichten, T.G.] freundlich in die Hand nimmt, etwa wie Spieluhren, wird vielleicht finden, daß sie, trotz dem bummigen Aussehens, doch teilweise im Leben geblüht, mit Fleiß gehämmert und nicht unzweckmäßig zusammengesetzt sind.“¹⁵⁵

Busch will das scheinbar Schlichte und Flüchtige seiner Bildgeschichten als Stilprinzip anerkannt und nicht als unfreiwilliges Resultat eines unvollkommenen Schaffensprozesses missverstanden wissen. Er ist sich folglich des künstlichen Charakters des literarisch-zeichnerischen Schaffens sehr wohl bewusst, zugleich aber immun gegen den verklärten Ästhetizismus seiner Zeitgenossen: „Dabei läßt ihn die Abneigung gegenüber jedweder ästhetischen Prätention vor allem die handwerkliche

¹⁵¹ Jung: Kleine Geschichte. S. 136.

¹⁵² Simmel, Georg, zit. nach Jung: Kleine Geschichte. S. 136.

¹⁵³ Busch: Was mich betrifft. S. 147-157. Von der nur fünf bis sieben seitigen Autobiografie Buschs, die vor allem durch stilisierte Anekdoten zu Phasen seiner inneren Entwicklung geprägt ist, existieren mehrere Fassungen aus verschiedenen Jahren (1886, 1893 und 1894 sowie eine vom Verleger Bassermann besorgte Mischfassung der letzten beiden). Vgl. auch Bohne, Friedrich: Nachwort des Herausgebers. In: Busch: Was mich betrifft. S. 567-592. Hier: S. 587 und 590.

¹⁵⁴ Was gibt's: 11 (Vorwort „Wer? Wo? Was? Wann Warum?“ von 1988. Ebd.: 9-13) und 334 (Aufsatz über Busch „Die Sau rauslassen. Bemerkungen zu Busch“ von 1980. Ebd.: 331-344), Poetik III und Leben im Labor: 20.

¹⁵⁵ Busch: Was mich betrifft. S. 151.

Seite der Formgebung betonen“, schlussfolgert Willems in seiner Untersuchung, in der er Busch in der literarischen Moderne verortet.¹⁵⁶ In diesen Punkten sind größere Überschneidungen zu Gernhardts Poetik und Dichtung absehbar.

Symbolismus

Als anti-klassische, schließlich auch anti-naturalistische Bewegung muss der Symbolismus verstanden werden, der von Hugo Friedrich als letzte große europäische Stilepoche bezeichnet worden ist¹⁵⁷ und von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Jahrhundertwende reicht. Die Symbolisten, darunter in Frankreich Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Paul Valéry, in Deutschland Stefan George sowie Hofmannsthal und Rilke in ihrer Jugend, streben Musikalität und Suggestivkraft von Sprache durch verbindende Reime, Onomatopöie, Assonanzen, Neologismen, Synästhesie und oft auch *Audition colorée*, Farb- und Lautsymbolik u. a. m. an. Große Bedeutung kommt den Symbolen zu, die zu „Zeichen der Erkenntnis“¹⁵⁸ werden, d. h., die hinter jedem Sein liegende Idee im symbolischen Verweis sichtbar machen. Als Versform dienen meist „verse libres“, freie Verse.

Als Ahnherren des Symbolismus gelten Edgar Allan Poe (1809-1849) und Charles Baudelaire (1821-1867).¹⁵⁹ Ersterer hat in seinem Essay „The poetic principle“¹⁶⁰ 1850 mit der (romantischen) Vorstellung gebrochen, Schönheit und Wahrheit seien untrennbar miteinander verbunden. Poe argumentierte hingegen, Schönheit sei der einzige Sinn der Kunst und dem Wahrheitsgehalt vorzuziehen:

„It by no means follows, however, that the incitements of Passion, or the precepts of Duty, or even the lessons of Truth, may not be introduced into a poem, and with advantage; [...] by the true artist will always contrive to tone them down in proer subjection to that *Beauty* which is the atmosphere and the real essence of the poem.“¹⁶¹

Bei Poes Essay „A philosophy of composition“¹⁶² von 1846 handelt es sich um eine der einflussreichsten poetologischen Äußerungen überhaupt, die in ihrer nachhaltigen

¹⁵⁶ Willems, Gottfried: Abschied vom Wahren-Schönen-Guten. Wilhelm Busch und die Anfänge der ästhetischen Moderne. Heidelberg 1998. [=Jenaer Germanistische Forschungen. Neue Folge. 3.] S. 43.

¹⁵⁷ Zit. nach Schweikle, Irmgard: Symbolismus. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 451f. Hier: S. 451.

¹⁵⁸ Zirbs: Literatur Lexikon. S. 358.

¹⁵⁹ Vgl. Wiegmann: Poetik. S. 144f.

¹⁶⁰ Poe, Edgar Allan: The poetic principle. In: ders.: The complete works. Edited by James A. Harrison. Reproduced from 1902 New York Edition. Vol. XIV: Essays and Miscellanies. New York 1965. S. 266-292. Der Essay wird dort in der Fassung aus dem „Sartain's Union Magazine“ vom Oktober 1850 zitiert.

¹⁶¹ Poe: The poetic principle. S. 275f. Der Artikel erschien posthum.

¹⁶² Poe, Edgar Allan: The philosophy of composition. In: ders.: The complete works. Edited by James A. Harrison. Reproduced from 1902 New York Edition. Vol. XIV: Essays and Miscellanies. New York 1965. S. 193-208. Der Essay wird dort in der Fassung aus dem „Graham's Magazine“ vom April 1846 zitiert.

Wirkung auf spätere Poetiken – ob ablehnend, ob zustimmend – kaum unterschätzt werden kann. Ohne Poes Essay, so Enzensberger, sei „die Theorie der modernen Lyrik [...] nicht denkbar.“¹⁶³ Mit Poes Poetik beginnt eine technizistische Poetik-Linie, in deren Gefolge sich Dichter wie beispielsweise Busch und Holz und auch Gernhardt vor allem mit formal-handwerklichen Aspekten der Dichtung auseinandersetzen. Auch weil Gernhardt sich mehrfach auf ihn bezieht und seinen Essay gut kennt,¹⁶⁴ soll der Text skizziert werden. Poe publizierte ihn 1846 als Erklärung über die Entstehung seines Gedichts „The Raven“¹⁶⁵ in „Graham’s Magazine“. Er will nach eigenen Worten den Schleier des Geheimnisvollen um die Entstehung des Gedichts lüften und den „*modus operandi* by which some one of my own works was put together“¹⁶⁶, also die Methode der Herstellung, an einem seiner Gedichte demonstrieren:

„Most writers – poets in especial – prefer having it understood that they compose by species of fine frenzy – an ecstatic intuition – and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought – at the true purposes seized only at the last moment – at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view – at the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable – at the cautious selections and rejections – at the painful erasures and interpolations – in a word, at the wheels and pinions – the tackle for scene-shifting – the step-ladders and demon-traps – the cock’s feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary *histrion*.“¹⁶⁷

Für Poe basiert die Komposition eines Gedichts weder auf Zufall noch auf der Intuition des Dichters, sondern vollzieht sich Schritt für Schritt mit der Präzision und der Konsequenz wie bei der Lösung eines mathematischen Problems. Voran stellt Poe Überlegungen über die richtige Länge des Gedichts, über erstrebenswerte Effekte, den Tonfall („sadness“, „melancholy“, „the most legitimate of all the poetical tones“) und über den Refrain, der aus einem Wort mit langem „o“ und „r“ („nevermore“) bestehen und Verzweiflung und Leid („despair“, „sorrow“) ausdrücken sollte, weshalb ein Grund für den kontinuierlichen Gebrauch gefunden werden musste, der in der Natur des Tieres,

¹⁶³ Enzensberger: Wie entsteht ein Gedicht? S. 6f.

¹⁶⁴ Vgl. Gedanken: 40, und den Anhang dieser Arbeit, Gespräch mit Robert Gernhardt am 25.4.2004 in Frankfurt am Main.

¹⁶⁵ Poe, Edgar Allan: The Raven. In: ders.: The complete works. Edited by James A. Harrison. Reproduced from 1902 New York Edition. Vol. VII: Poems. New York 1965. S. 94-100.

¹⁶⁶ Poe: Philosophy. S. 195.

¹⁶⁷ Poe: Philosophy. S. 194f.

des Raben, liege.¹⁶⁸ Bei der Suche nach einer melancholischen Situation sei er bei der Trauer um eine tote, schöne Geliebte fündig geworden. In diesen Überlegungen sieht Poe den Anfang des Gedichts, „at the end, where all of the works of art should begin“¹⁶⁹.

Hatte die ältere Poetik stets angenommen, die Form sei das Resultat der dichterischen Produktion auf Grundlage des gewählten Themas, so kehrt Poe hier den gesamten Prozess um und beginnt mit Gedichtlänge, erstrebtem Effekt, Tonfall, um dann erst das Thema zu wählen. In dieser Umkehr liegt die revolutionäre Neuerung innerhalb der Poetik. So erklärt Poe das Versmaß des Gedichts („trochaic“), die Wirkungstechniken („alliteration“, „rhyme“), den Aufbau im Hinblick auf die maximale Wirkung (räumliche Enge, Pallas-Büste etc.), die erste Metapher des Gedichts („from out my heart“) und den konstruierten, klimatischen Schluss, worin die bis dahin realistische Situation mit dem Raben¹⁷⁰ ins Emblematische kippt, sodass schlussendlich dem Rezipienten klar wird, dass die Seele des Mannes auf immer von düster-trauriger und endloser Erinnerung („*Mournful and Neverending Remembrance*“) – bildlich gesprochen – überschattet bleiben wird.¹⁷¹

Poe lehnt jedwede Mystifizierung des sukzessiven Schreibvorgangs als Intuition ab und begreift das Dichten als Prozess und Handwerk, bei dem dem Gedicht notwendigerweise zwei Dinge mitgegeben werden müssen: „Two things are invariably required – first, some account of complexity, or more properly, adaptation; and, secondly, some amount of suggestiveness – some under-current, however indefinite, of meaning. It is this latter, in especial, which imparts to a work of art so much of that *richness* (to borrow from colloquy a forcible term) which we are too fond of confounding with *the ideal*.“¹⁷²

Im Rahmen einer derart offenen Erklärung über die Konstruiertheit eines Gedichts lehnt Poe konsequenterweise jene Aussagen von Dichtern ab, die die Originalität ihres Werks ausschließlich auf geniale Einfälle zurückführen:

„The fact is, that originality (unless in minds of very unusual force) is by no means a matter, as some suppose, of impulse or intuition. In general, to be found, it must be

¹⁶⁸ Poe: *Philosophy*. S. 198-202.

¹⁶⁹ Poe: *Philosophy*. S. 202.

¹⁷⁰ Vgl. Poes Kommentierung: „So far, every thing is within limits of the accountable – of the real.“ Poe: *Philosophy*. S. 206.

¹⁷¹ Vgl. Poe: *Philosophy*. S. 202-208.

¹⁷² Poe: *Philosophy*. S. 207.

elaborately sought, and although a positive merit of the highest class, demands in its attainment less of invention than negation.”¹⁷³

Es handelt sich nach Poe also beim dichterischen Streben nach Originalität und beim Schaffensprozess weniger um schiere Erfindung(sgabe) als um einen Prozess sorgfältigen Suchens und Ausprobierens, der unter häufiger Verneinung bzw. Aufhebung des Gefundenen zum Ziel führt. Mit anderen Worten stellt Poe fest, dass „poetische Perfektion [...] eine Frage der poetischen Reflexion“ sei.¹⁷⁴ Gernhardts Ansichten vom dichterischen Schaffensprozess, so viel sei vorweggenommen, stehen Poes diesbezüglich sehr nahe.

Die kritische Stoßrichtung von Poes Text hat Wardrop präzise verortet:

„Such (purported) calculation is anathema to the American sense of individual passion and spontaneity and the romantic tradition of sublime poetic inspiration.”¹⁷⁵

Zugleich drückt sich in der in Klammern gesetzten Einschränkung Skepsis gegenüber dem Unterfangen aus, diese Ausführungen uneingeschränkt wörtlich zu interpretieren – eine Skepsis, die wiederum Gernhardt teilt.¹⁷⁶

Charles Baudelaire (1821-1867) gilt mit seiner Gedicht-Sammlung „Les fleurs du mal“ von 1857 als Mitbegründer moderner Lyrik.¹⁷⁷ In dem Sonett „Correspondances“¹⁷⁸, dem vierten Gedicht aus „Spleen et idéal“, sieht Schweikle das „Schlüsselwerk“ des ästhetischen Programms des Symbolismus:

„Die Verwendung der Realitätsbruchstücke, unabhängig von ihren Sachbezügen, von Raum- und Zeitkategorien, in alogischen Verknüpfungen führt zu traumhaften Bildern, verrästelten Metaphern, zu Vertauschung realer und imaginierter Sinneseindrücke, zu kunstvoll aufeinander abgestimmten ambivalenten Sinnkorrespondenzen, zu bewußt dunkler, hermetischer Aussage.“¹⁷⁹

¹⁷³ Poe: Philosophy. S. 203.

¹⁷⁴ Hartung, Harald: Der Türke im Automaten oder Die verborgene Regel. Jedem Anfang wohnt ein Zauber inne und jedem Schluß ein Provisorium: Über einige Erfahrungen beim Schreiben von Lyrik. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 12.3.2002. S. 53.

¹⁷⁵ Wardrop, Daneen: Word, birth, and culture. The poetry of Poe, Whitman, and Dickinson. Westport/Connecticut und London 2002. S. 15. [= Contributions to the Study of American Literature. 14.]

¹⁷⁶ Vgl. Kapitel I.1.c. und Gespräch II (vgl. Kap. VII).

¹⁷⁷ Vgl. Burdorf: Einführung. S. 5, und Lamping, Dieter: Moderne Lyrik. Eine Einführung. Göttingen 1991. [=Kleine Vandenhoeck-Reihe. 1557.] S. 8f. Gernhardt bezieht sich nonsenshaft mit seinem Band „Die Blusen des Böhmen“ von 1977 auf diese Sammlung.

¹⁷⁸ Baudelaire, Charles: Correspondances. In: ders.: Œuvres complètes. Préface de Claude Roy. Notice et notes de Michel Jamet. Collection dirigée par Guy Scholler. Paris 1980. S. 8 und 949. Zur deutschen Übersetzung vgl. George, Stefan: Sämtliche Werke in 18 Bänden. Band 13/14: Baudelaire. Blumen des Bösen. Umdichtungen. Stuttgart 1983. S. 14 und 171.

¹⁷⁹ Schweikle, Irmgard: Symbolismus. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 451f. Hier: S. 452.

Mimesis und Wirkungsabsichten werden typischerweise abgelehnt und stattdessen eine „Poésie pure“ propagiert, die ästhetische Gestaltung und Form über den Inhalt stellt und Dichtung als Selbstzweck sieht. Mit dieser Auffassung verwandt ist die Kunsttheorie des „l’art pour l’art“, die Kunst als vollkommen autonom betrachtet. Sie soll jedwede Parteinahme vermeiden und ausschließlich das Zweckfreie und das Schöne darstellen.

Baudelaire sieht in seinen philosophisch-ästhetischen Schriften, vor allem in „Curiosités esthétiques“ und „L’art romantique“, das Schöne als zeitlose, überpersönliche Idee, die sich in einer Synthese und in Dualität mit dem Stil einer Zeit manifestiert, d. h. letztlich geschichtlich ist. Das Bedürfnis des Menschen nach Schönheit ist naturgegeben und wird vom inspirierten, autonomen Künstler erfüllt (hier schimmert wieder das Bild vom „poeta vates“ durch). Die Bedeutung Baudelaires rührt auch daher, dass bei ihm erstmalig Dichtung und Theorie eine enge, kreative Verbindung eingehen und sich seine Kunst- und Literatur-Kritik von der seinerzeit üblichen Bewertung nach Kriterien normativer Ästhetik abhebt.¹⁸⁰ Baudelaires Interesse galt der Form des Kunstwerks und des Gedichts, die er für zwingend notwendig erachtet:

„Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l’organisation même de l’être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n’ont empêché l’originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu’elles ont aidé l’éclosion de l’originalité, serait infiniment plus vrai.“¹⁸¹

Auf diese Weise kann sogar das Schreckliche und Groteske (das Baudelaire für eine reine, absolute Ausprägung des Komischen hält¹⁸²) ausgedrückt werden:

¹⁸⁰ Vgl. Jens: Kindlers Literatur Lexikon, Artikel: Curiosités esthétiques. Bd. 2, S. 307f. Hier: S. 307.

¹⁸¹ Baudelaire, Charles: Curiosités esthétiques. IX. Salon de 1859. Le Gouvernement de l’Imagination. In: ders.: Œuvres complètes. Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec. Biliotheque de la Pleiade. Paris 1954. S. 776-780. Hier: S. 779.

Gernhardt zitiert die Stelle (ohne weitere Angaben) im fünften Kapitel der Poetik-Vorlesung und in Leben im Labor: 6 in einer deutschen Übersetzung: „Ganz offensichtlich sind metrische Gesetze keine willkürlich erfundenen Tyrannen. Sie sind Regeln, die vom Organismus des Geistes selber gefordert werden. Niemals haben sie der Originalität verwehrt, sich zu verwirklichen. Das Gegenteil ist unendlich viel richtiger: daß sie immer der Originalität zur Reife verholfen haben.“ Die Übersetzung zitiert Gernhardt sehr wahrscheinlich nach Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Stuttgart 1956. S. 29. Vgl. auch die Übersetzung von Friedhelm Kemp und Bruno Streiff in: Baudelaire, Charles: Salon 1859. IV. Die Herrschaft der Einbildungskraft. In: ders.: Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden. Hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860. S. 127-212. Hier: S. 148: „Denn offensichtlich sind keine Rhethorik und keine Prosodie eine willkürlich ersonnene Tyrannei, sondern jede eine Sammlung von Regeln, welche das geistige Wesen seiner Organisation nach fordert. Und noch niemals haben Prosodie und Rhethorik die Originalität verhindert, in ihrer Eigenart hervorzutreten, Das Gegenteil, daß sie nämlich die Entfaltung der Originalität begünstigt haben, wäre unendlich viel zutreffender.“

¹⁸² Zur Definition des Grotesken vgl. Kapitel I.2. dieser Arbeit.

„C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté et que la *douleur* rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une *joie* calme.“¹⁸³

Beide Zitate goutiert Gernhardt ausdrücklich und eignet sie sich bei mehreren Gelegenheiten als zentrale Referenzen für seine eigene Poetik an, wie im nachfolgenden Kapitel I.1.c. noch zu zeigen sein wird.

20. Jahrhundert

„Die Quadratur des Kreises oder Die Unmöglichkeit, eine Poetik des Gedichts im 20. Jahrhundert zu schreiben“, überschreibt Schuhmann bezeichnenderweise seine „Vorüberlegungen“ zu seinem Sammelband „Lyrik des 20. Jahrhunderts, Materialien zu einer Poetik“. Eine solche Poetik sei entweder mit dem Anspruch einer Regelpoetik von vorneherein zum Scheitern verurteilt oder aber als theoretisches Werk von solcher Abstraktionshöhe, dass es in Bezug auf die konkrete Dichtung und einzelne Lyriker wertlos sei.¹⁸⁴ Beides kann nicht Ziel dieser Untersuchung sein. Vielmehr müssen bei einer Poetik des 20. Jahrhunderts Epitexte von Schriftstellern berücksichtigt werden, die den poetologischen Diskurs und bzw. oder die Poetik Gernhardts nachhaltig prägen und sich teilweise ähneln und ergänzen, in denen aber teilweise auch diametral entgegengesetzte Ansichten vertreten werden. Diese Texte begleiten in aller Regel das dichterische Werk eines Dichters z. B. in Form von Aufsätzen, Vorlesungen, Selbst- und entstehungsgeschichtlichen Kommentaren. Im Laufe einer Entwicklung von über 300 Jahren, die mit Opitz begann, sind diese Texte im 20. Jahrhundert zur gängigsten Form von poetologischer Auseinandersetzung geworden. Debatten werden in diesem Diskurs oft über Jahrzehnte hinweg geführt: Immer wieder arbeiten sich nachfolgende Generationen an den poetologischen Ansichten der Älteren ab, indem sie sie sich

¹⁸³ Baudelaire, Charles: *L'art romantique*. XX. Théophile Gautier. In: ders.: *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec. Biliotheque de la Pleiade. Paris 1954. S. 1021-1045. Hier: S. 1040. Gernhardt zitiert die Stelle (ohne weitere Angaben) in einer deutschen Übersetzung im fünften Kapitel der Poetik-Vorlesung (Poetik V), in *Leben im Labor*: 20, Vogel-Kobold und Festrede: 17f.: „Es ist das wunderbare Vorrecht der Kunst, daß das Schreckliche, kunstvoll ausgedrückt, zur Schönheit wird, und daß der rhythmisierte, gegliederte Schmerz den Geist mit einer ruhigen Freude erfüllt.“ Die Übersetzung zitiert Gernhardt sehr wahrscheinlich nach Friedrich: *Struktur*. S. 29. Vgl. die präzisere Übersetzung von Friedhelm Kemp und Bruno Streiff in: Baudelaire, Charles: *Théophile Gautier*. In: ders.: *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*. Hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. Bd. 5: *Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860*. S. 83-112. Hier: S. 105: „Es ist eines der wunderbaren Vorrechte der Kunst, daß das künstlerisch dargestellte Fürchterliche Schönheit wird und daß der rhythmisch abgemessene *Schmerz* das Gemüt mit einer stillen *Freude* erfüllt.“ Vgl. auch Gernhardt in seinem letzten Interview (Ich litt nicht): „Die kurze und strenge Form des Gedichts ermöglicht es, anders über die Krankheit zu reden, öffentlich und zugleich privat. Für mich als Patient war es hilfreich, und das kann es auch für den Leser sein.“

¹⁸⁴ Vgl. Schuhmann: *Lyrik*. S. 8.

produktiv aneignen oder radikal ablehnen und zu widerlegen versuchen. Manche Epitexte dienen dabei über Jahre hinweg als Fixpunkte bestimmter Diskussionen (z. B. Benns Aufsatz „Probleme der Lyrik“), während zeitgleich und gleichberechtigt vollkommen andere Debatten geführt werden (z. B. über Adornos Diktum über Gedichte nach Auschwitz), andere wiederum sind nur für wenige Jahre und eine bestimmte Strömung bedeutsam und danach primär von literarhistorischem Interesse (z. B. Edschmids „Expressionismus in der Dichtung“). Die Poetik hat sich in den letzten einhundert Jahren weiter individualisiert und spezialisiert, sodass korrekterweise nur noch im Plural von ihr gesprochen werden müsste.¹⁸⁵ Sie präsentiert sich alles in allem als ein „viestimmiger Chor“¹⁸⁶, aus dem dennoch einzelne Stimmen, besonders hervorgehoben werden sollen – selbstverständlich immer auch im Hinblick auf Gernhardts Poetik, und sei es nur zur Abgrenzung.

Die Poetik des Expressionismus unterscheidet sich fundamental von der des Naturalismus. In zwei Zeitschriften, deren Gründungsjahre zugleich den Beginn der Bewegung markieren, grenzen sich Herwarth Walden („Der Sturm“, 1910) und Franz Pfemfert („Die Aktion“, 1911) in ihrer Poetik deutlich von der naturalistischen Wirklichkeitsnachahmung, von der impressionistischen Tendenz zur Ästhetisierung und vom Schönheitsideal des Jugendstil und des Symbolismus bzw. der Neuromantik ab. Die erste Verwendung des Begriffs geht auf Kurt Hiller zurück: „Wir sind Expressionisten. Es kommt wieder auf den Gehalt, das Wollen, das Ethos an.“¹⁸⁷ Ein zentrales Manifest hat auch diese Bewegung trotz einer Vielzahl an Aufsätzen, Pamphleten und Programmen nicht. Sie greift grundsätzlich ähnliche Themenfelder auf wie die Naturalisten: Hässlichkeit und Gewalt, die Großstadt und ihre Schattenseiten, Generationen- und Gesellschaftskonflikte. Jedoch schlagen die Expressionisten andere Töne wie Pathos und Ekstase an. Themen wie Fortschritt und Technologie zeugen von einer Revolutions- und Aufbruchstimmung: „Ekel und Abscheu, eine eigentümliche Ästhetik und Poetik des Schreckens paart sich mit Revolutionsbegeisterung – alles in hässlich-schöner, unreiner Mischung. [...] Es geht darum, aufzurütteln, wachzurütteln, zu verstören, zu provozieren.“¹⁸⁸ Dies geschieht durch subjektiv-parteiliche Aussagen zugunsten eines an der Realität leidenden Individuums, also in einem Bekenntnis zur

¹⁸⁵ Vgl. Jung: Geschichte. S. 167-184.

¹⁸⁶ Schuhmann: Lyrik. S. 9.

¹⁸⁷ Zit. n. Döhl, Reinhard: Expressionismus. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 145-147. Hier: S. 145.

¹⁸⁸ Jung: Kleine Geschichte. S. 160f.

Humanität. Der Programmierer Kasimir Edschmid hat 1918 die Merkmale des Expressionismus aus Sicht des Künstlers wie folgt beschrieben: „So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet. Er nimmt nicht, er sucht. Nun gibt es nicht mehr die Kette der Tatsachen: Fabriken, Häuser, Krankheit, Huren, Geschrei und Hunger. Nun gibt es eine Vision davon. Die Tatsachen haben Bedeutung nur soweit, als durch sie hindurchgreifend die Hand des Künstlers nach dem faßt, was hinter ihnen steht.“¹⁸⁹ Das visionäre Ziel der Bewegung hat Wiegmann treffend charakterisiert als den Versuch der „Creatio einer neuen Wirklichkeit, welche der verachtenswerten Realität konträr läuft“¹⁹⁰. Dazu gehört die Utopie einer allumfassenden Humanität und Menschheitsverbrüderung. Zugleich ist Literatur wieder stärker geformt und Kunst viel mehr Konstrukt als noch wenige Jahre zuvor.

Das zeigt sich exemplarisch in der expressionistischen Lyrik. Kurt Hiller reklamiert dafür ein neues Programm von zeitgemäßer Lyrik: „Ich setze als Ziel der Gedichtschreibung: das pathetische Ausschöpfen dessen, was dem entwickelsten Typus Mensch täglich begegnet; also: ehrliche Formung der tausend kleinen und großen Herrlichkeiten und Schmerzlichkeiten im Erleben des intellektuellen Städters.“¹⁹¹ Die berühmte Anthologie „Menschheitsdämmerung“ von 1919 beginnt mit Jakob van Hoddis wegweisendem Gedicht „Weltende“ (1911) und versammelt Gedichte, denen ein Furor eigen ist, der seinen Ausdruck in ekstatischer Sprache, einzigartiger Metaphorik, Neologismen und asyndetischen Wortkaskaden findet.¹⁹²

Gernhardt setzt sich mit dieser Anthologie ausführlich auseinander und vergleicht sie mit dem „Luchterhand Jahrbuch der Lyrik 1988/89“. Dabei arbeitet er mit dem ihm eigenen Blick für Komik jene Gedichte und Verse heraus, die seines Erachtens unfreiwillige Komik enthalten, weil in ihnen das Pathos die Grenze zum Schwulst

¹⁸⁹ Edschmid, Kasimir: Expressionismus in der Dichtung. 1918. Rede, gehalten am 13. Dezember 1917 vor dem Bund Deutscher Gelehrter und Künstler und der Deutschen Gesellschaft 1914. In: Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. Hrsg. von Paul Raabe. München 1965. S. 90-108. Hier: S. 96. Erstveröffentlichung in: Die Neue Rundschau. Jg. 29. 1918. Bd. 1. S. 359-374.

¹⁹⁰ Wiegmann: Geschichte. S. 148.

¹⁹¹ Hiller, Kurt: Gegen „Lyrik“. In: Pörtner, Paul (Hrsg.): Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente, Manifeste, Programme. Bd. 1: Zur Ästhetik und Poetik. Darmstadt u.a. 1960. S. 218-220. Hier: S. 220. Erstveröffentlichung in: ders.: Die Weisheit der Langenweile. Leipzig 1913. S. 116-119.

¹⁹² Heym („Der ewige Tag“ 1911), Trakl („Gedichte“ 1913), Benn („Morgue“ 1912), Lasker-Schüler, Becher, Goll, Däubler, Ehrenstein zählen zu jener Zeit zu den Protagonisten dieser Literaturrevolution, die sich in Deutschland zuerst in der Lyrik und erst ab Mitte des Ersten Weltkrieges auch in Prosa und Drama (Wedekind „Frühlings Erwachen“) vollzieht. Iwan Goll (1891-1950), bekennender Expressionist der ersten Stunde, läutet mit seinem Aufsatz „Der Expressionismus stirbt“ (Goll, Iwan: Der Expressionismus stirbt. In: Zenit. Jg. 1. 1921. Nr. 8. S. 8f.) 1921 das Ende des expressionistischen Jahrzehnts ein, dem alsbald eine Reihe von „Nekrologen“ auf die Bewegung bzw. „Gesinnung“ (Goll) folgen (vgl. Goll: Expressionismus. S. 173-186).

überschreitet. Die ganze Emphase des Expressionismus ruft bei Gernhardt nur Belustigung und Spott hervor.¹⁹³

Als parallele, vom Expressionismus beeinflusste, dennoch eigenständige, ihn partiell ablösende Bewegung muss der Dadaismus begriffen werden. Aufgrund des Exils seiner Protagonisten ab 1916 im „Cabaret Voltaire“ in Zürich beheimatet,¹⁹⁴ negieren Ball, Arp, Huelsenbeck, Janco, Tzara auf ihrer Bühne jedwedes Kunstprogramm und -ideal und proklamieren die totale Freiheit der Kunstproduktion, die sie in neuen Techniken und Formen ausprobieren. Dazu zählen Collagen, Zufallstexte, aleatorische Dichtung, Lautgedichte, „Geräuschkonzerte“ u.v.m., die das bürgerliche Kunstverständnis provozieren, die literarischen Konventionen demontieren und sich gegen den „Wahnsinn der Zeit“ (Arp) richten.¹⁹⁵ Zentraler Impetus der Dadaisten ist der Protest durch totale (Sinn-)Negation. Dadaistische Texte sind jeden Wirklichkeitsbezugs enthoben und ebenso wenig moralisch zweckgebunden. Vom Nonsens eines Edward Lear und Lewis Carroll unterscheidet sich Dada dennoch deutlich durch die ästhetische Radikalität.¹⁹⁶ Gernhardts Affinität für den Nonsens darf also keinesfalls mit einer Vorliebe für den Dadaismus verwechselt werden.

Für Kurt Schwitters (1887-1948) bedeutet Dada die „notwendig-historische Reinigungsfunktion einer orientierungslos gewordenen Kunst“¹⁹⁷. Eine Ausnahme und singuläre Erscheinung ist Schwitters selber, der sich als Gesamtkünstler versteht und Malerei, Graphik, Collagen, Cento und abstrakte Dichtung mischt und in Hannover unter anderem in seiner Zeitschrift „Merz“ (1923-1932) publiziert. Nachhaltigen Einfluss hat die Poetik des Dada, auch über die Mitte der Zwanziger Jahre hinaus, in der abstrakten, konkreten und akustischen Dichtung.

Die Bewegung der Neuen Sachlichkeit tritt Anfang der Zwanziger als Gegenbewegung zum Expressionismus in Erscheinung. Wiegmann sieht in ihr eine Reaktion auf die

¹⁹³ Vgl. Gedanken: 98-117. Zu Gernhardts Komik-Begriff vgl. Kapitel I.2.c.

¹⁹⁴ Vgl. Riha, Karl: DADA in Zürich. In: ders. (Hrsg.): Da Dada da war ist Dada da. Aufsätze und Dokumente. München und Wien 1980. S. 14-22.

¹⁹⁵ Vgl. Döhl, Reinhard: Dadaismus. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 91f. Hier: S. 92.

¹⁹⁶ Für eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Nonsens und Gernhardts Nonsens-Gedichten vgl. die Kapitel I.3. und II.4. Als Dada-Varianten gelten die kommunistisch-anarchistische Ausrichtung in Berlin (1918-1920) und die Kölner Ausprägung vor allem im Bereich der bildenden Kunst (1919/1920) (vgl. Bergius, Hanne und Karl Riha: DADA in Berlin. In: Riha: Dada. S. 37-64.

¹⁹⁷ Wiegmann: Geschichte. S. 152.

„gewaltige Entwicklung der Poesie bis an die äußersten Grenzen der Sagbarkeit“¹⁹⁸.

Bereits 1912 kündigt Blass eine solche Bewegung an:

„Der kommende Lyriker wird kritisch sein. Er wird träumerische Regungen in sich nicht niederdrücken. Noch im Traume wird er den ehrlichen Willen zur Klärung diesseitiger Dinge haben und den Alltag nicht leugnen. Und diese Ehrlichkeit wird die tiefste Schönheit sein. Der kommende Dichter wird [...] auch ein Darsteller des Alltags sein. Kein alltäglicher Darsteller! Er wird aber kein Schilderer der Weltstadt sein, sondern ein weltstädtischer Schilderer...“¹⁹⁹

Neue Sachlichkeit beschreibt eine Richtung innerhalb der Poetik (und in den Künsten), die durch eine kritische Hinwendung zur Realität gekennzeichnet ist und die auf die Jahre 1924 bis 1932 datiert wird.²⁰⁰ Herbert Becker appellierte seinerzeit an seine Berufskollegen: „Dichter! – hinein in die Wirklichkeit! [...] in den dröhnenden, bilderwirbelnden Pulsschlag der Gegenwart.“²⁰¹ Die ästhetische Prämisse der Neuen Sachlichkeit ist von Günther Müller folgendermaßen zusammengefasst worden: „Schön ist das, was ganz entsprechend seiner Bestimmung geformt ist. Schönheit ist, kurz gesagt, Zweckmäßigkeit.“²⁰² Willy Haas gab in seiner „Literarischen Welt“ die Richtung vor: „Der Sinn einer neuen Dichtung kann nur der richtende, ordnende, von höchster geistiger Gewissenhaftigkeit gelenkte Wirklichkeitssinn, der mitten in dieser unserer Zeit wirkt, sein. [...] Die Literatur als feinerer Zeitvertrieb hat ausgedient“²⁰³.

Das Programm wird vor allem in journalistischen, dokumentarischen Texten und in der Gebrauchsliteratur umgesetzt, ferner in Tatsachenberichten und sozial-kritischen Reportagen, denen Egon Erwin Kisch („Der rasende Reporter“, 1925) zu neuer, literarischer Geltung verhalf. Alfred Döblin brachte die funktionale Ästhetik auf den Punkt: „Sachlich sein; jedes Ding seine besondere Sachlichkeit, Zweckmäßigkeit; nichts

¹⁹⁸ Wiegmann: Geschichte. S. 152.

¹⁹⁹ Blass, Ernst: Vor-Worte. In: Pörtner: Literaturrevolution 1910-1925. S. 221. Erstveröffentlichung in: ders.: Die Straßen komme ich entlang geweht. Gedichte. Heidelberg 1912. S. 5-8.

²⁰⁰ Vgl. Lethen, Helmut: Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus“. Stuttgart 1970. Der Begriff wurde aus der Architektur übertragen und 1923 vom Kunsthistoriker Georg Hartlaub für eine sachliche Kunstströmung eingeführt.

²⁰¹ Becker, Herbert: Dichter! – in die Gegenwart. In: Becker, Sabina (Hrsg.): Neue Sachlichkeit. Bd. 2: Quellen und Dokumente. Köln u.a. 2000. [Zugl. Saarbrücken, Univ., Habil.-Schr., 1997] S. 114-116. Hier: S. 115f. Erstveröffentlichung in: Die Scene 18. 1928. Nr. 12. S. 354-357.

²⁰² Müller, Günther: Neue Sachlichkeit in der Dichtung. In: Becker: Neue Sachlichkeit 2. S. 32-37. Hier: S. 32f. Erstveröffentlichung in: Schweizerische Rundschau 29. 1929. Nr. 8. S. 706-716. Müller leitet den Begriff von der „Baukunst“ ab.

²⁰³ Haas, Willy: An unsere Leser und Freunde! In: Becker: Neue Sachlichkeit 2. S. 106f. Hier: S. 105. Erstveröffentlichung in: Literarische Welt 3. 1927. Nr. 13. S. 1.

von außen heranbringen und ankleben.“²⁰⁴ In der Lyrik dominieren dementsprechend volksnahe Gattungen wie Bänkelsang, Moritat, Ballade, Song und die „Gebrauchslyrik“ von Erich Kästner, Walter Mehring, Joachim Ringelnatz und Kurt Tucholsky. „Gefragt war jetzt die treffsichere Pointe, die respektlose Glosse, welche sich nicht zu schade war, einen Sachverhalt ganz prosaisch auf den Punkt zu bringen“, stellt Schuhmann für diese Tendenz der Neuen Sachlichkeit fest.²⁰⁵ Damit einhergehend verringert sich die Distanz zwischen Umgangs- und Literatursprache.

Erich Kästner (1899-1974) ist im Übrigen, indem er mit seinem Begriff „Gebrauchslyrik“²⁰⁶ die Kategorien Aktualität, Lebensnähe und Gebrauchswert zu poetischen Prinzipien erklärt, sowohl als ein moderner Interpret von Horaz’ als auch als ein indirekter Vorläufer Gernhardts anzusehen, der ebenfalls diese Grundsätze zu beherzigen rät. Denn nur wer als Lyriker interessant, verständlich und nützlich schreibt, so Kästner, wird auch gelesen.²⁰⁷ Zum Theoretiker Kästner lassen sich einige Parallelen zu Gernhardt aufzeigen. Beide sind Vielschreiber in verschiedenen Gattungen und an der Praxis orientierte Theoretiker, beide schreiben in ihren theoretischen Texten interessant, verständlich und nützlich – womit wiederum die Prämissen der „Gebrauchslyrik“ genannt wären.

Die Poetik Bertolt Brechts (1898-1956) überspannt mehrere Jahrzehnte und gehört zu den einflussreichsten des 20. Jahrhunderts. Im Geiste der Neuen Sachlichkeit stellt er beispielsweise seiner „Hauspostille“ 1927 eine „Anleitung zum Gebrauch der einzelnen

²⁰⁴ Döblin, Alfred: Brief an Herwarth Walden vom November 1909. In: ders.: Briefe. Hrsg. von Heinz Graber. Olten und Freiburg i. Br. 1970. S. 49f. Hier: S. 50.

²⁰⁵ Schuhmann: Lyrik. S. 158. Geradezu idealtypisch für eine besondere Form der Sprachkritik sind Klabunds „Deutsches Volkslied“ und Weinerts „Gusseisernes Sonett“ (vgl. Schuhmann: Lyrik. S. 160f.), weil durch ihren Ironiegehalt die *hohe* Sprechart und die politischen Ansichten der vermeintlichen Sprecher parodistisch imitiert, als falsch entlarvt und damit satirisch attackiert werden. Zur Unterscheidung von Parodie und Satire vgl. Kapitel I.3.b.

Mit einer politisch-dokumentarischen Dramaturgie revolutionieren Bertolt Brecht und Erwin Piscator in dieser Zeit die Bühne und stellen die den Menschen beeinflussenden Kräfte (Krieg, Wirtschaft, Technik) und gesellschaftlichen Zusammenhänge dar.

²⁰⁶ „Die Lyrik von heute ist nicht zu gebrauchen, auch im subtilsten Sinne des Wortes nicht. Es gibt vielleicht ein halbes Dutzend *Gebrauchslyriker*. [...] Und diese Gebrauchslyriker werden gelesen. Sie werden auch verstanden und überall vorgetragen, sogar geliebt und auswendig gelernt. [...] Es ist wirklich keine Schande, Verse zu schreiben, die den Zeitgenossen begreiflich erscheinen! Die reinen Dichter schreiben Konservenlyrik, nur zum Aufheben, für die Ewigkeit und für noch spätere Doktorarbeiten. Die Gebrauchslyriker aber schreiben für heute, zum Sofortessen; wahrscheinlich halten sich ihre Produkte nicht sehr lange und verderben rasch.“ Kästner, Erich: Ringelnatz und Gedichte überhaupt. In: ders.: Werke. Hrsg. von Franz Josef Görtz. Bd. 6: Splitter und Balken. Publizistik. Hrsg. von Hans Sarkowicz und Franz Josef Görtz in Zusammenarbeit mit Anja Johann. München und Wien 1998. S. 226-228.

²⁰⁷ Vgl. Kästner, Erich: Prosaische Zwischenbemerkung. In: ders.: Werke. Hrsg. von Franz Josef Görtz. Bd. 1: Zeitgenossen, haufenweise. Gedichte. Hrsg. von Harald Hartung und in Zusammenarbeit mit Nicola Brinkmann. München und Wien 1998. S. 87f. Hier: S. 88. Auch Kästner verwendet das Vokabular eines Handwerks („Schneidern“), um den Vorgang des Dichtens zu charakterisieren. Vgl. ebd. S. 87.

Lektionen²⁰⁸ voran; sieben Jahre später markiert seine antifaschistische Streitschrift „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“²⁰⁹ über die Tugenden Mut, Klugheit, Kunst, Urteil und List den „Höhepunkt der deutschsprachigen Exilpublizistik“²¹⁰.

Eine maßgebliche Konstante in der Poetik der poetologischen „Ausnahmerecheinung“²¹¹ ist seine massive Kritik am lyrischen Ästhetizismus seiner Dichterkollegen, darunter Rilke, George, Werfel, Mann und Benn. Brecht stellt der bürgerlich-konservativen, avantgardistischen und absoluten Dichtung seiner Zeitgenossen seine „kritisch realistische Ästhetik“²¹² gegenüber und arbeitet seine eigene poetisch-politische Position einer Gebrauchsliryk heraus. Eine vielsagende Begebenheit, die Gernhardt mehrfach anführt,²¹³ verdeutlicht diese Einstellung Brechts: Als Preisrichter eines Nachwuchs-Lyrikwettbewerbs lehnte er 1927 alle vierhundert Einsendungen als „sentimental“, „unecht“ und „weltfremd“ ab und zeichnete statt dessen provokanterweise den nicht eingereichten Song „He! He! The Iron Man“ von Hannes Küpper aus, in dem das Radsportereignis Sechs-Tage-Rennen besungen wird.²¹⁴ Brechts Poetik ist zutiefst politisiert: „So fordert Brecht [...] eine antifaschistische, antikapitalistische Sprachkultur, die sich in der Wortwahl und des ihr zu Grunde liegenden Bewusstseins von den variablen und flexiblen Konnotationen spiegelt.“²¹⁵ Brecht will seine Texte dabei nach dem Primat der Effektivität ausrichten, weshalb er mit vielen Sprachformen experimentierte: „Über literarische Formen muß man die Realität befragen, nicht die Ästhetik, auch nicht die des Realismus.“²¹⁶ Sein Engagement als Autor richtete sich – verkürzt gesagt – gegen den Faschismus, den er als „nacktester, frechster, unterdrückendster und betrügerischster Kapitalismus“²¹⁷ bezeichnete und bekämpfte.

²⁰⁸ Brecht, Bertolt: Hauspostille. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Bd. 11: Gedichte I. Sammlungen 1918-1938. Bearbeitet von Jan Knopf und Gabriele Knopf. Frankfurt a. M., Berlin und Weimar. 1988. S. 39-41.

²⁰⁹ Brecht, Bertolt: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: ders.: Werke. Bd. 22. 75-89.

²¹⁰ Knopf, Jan: Stalinismus. In: ders.: Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Bd. 4: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart und Weimar 2003. S. 271f. Hier: S. 272.

²¹¹ Wiegmann: Geschichte. S. 155.

²¹² Ostmeier, Dorothee: Zur Lyrik. In: Knopf: Brecht-Handbuch. Bd. 4. S. 247-257. Hier: S. 247.

²¹³ Gernhardt erwähnt dieses Ereignis drei Mal, vgl. Was will uns: 127, Poetik-Vorlesung V, und Gespräch über Poesie. Vgl. auch Kapitel I.1.c.

²¹⁴ Vgl. Brecht, Bertolt: Schwierigkeiten, und Weder nützlich noch schön. In: ders.: Werke. Bd. 21. S. 191-193, und 193f.

²¹⁵ Ostmeier: Lyrik. S. 252.

²¹⁶ Brecht, Bertolt: Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise. In: ders.: Werke. Bd. 22. S. 424-433. Hier: S. 433.

²¹⁷ Brecht: Schwierigkeiten. S. 78.

Über die Entwicklung der deutschen Lyrik der Neuzeit hat sich Brecht in einer Nebenbemerkung wie folgt geäußert: „Sofort nach Goethe zerfällt die schöne widersprüchliche Einheit, und Heine nimmt die völlig profane, Hölderlin die völlig pontifikale Linie. In der ersten Linie verlottert die Sprache in der Folge immer mehr, da die Natürlichkeit durch kleine Verstöße gegen die Form erreicht werden soll. Außerdem ist die Witzigkeit immer ziemlich unverantwortlich [...], der Ausdruck wird mehr oder weniger schematisch, die Spannung zwischen den Wörtern verschwindet, überhaupt wird die Wortwahl, vom lyrischen Standpunkt aus betrachtet, unachtsam, denn es gibt im Lyrischen eine eigene Entsprechung für das Witzige. Der Dichter vertritt nur noch sich selber. Die pontifikale Linie wird bei George unter der Maske der Verachtung der Politik ganz offen konterrevolutionär“²¹⁸.

Brecht erkannte, „was der deutschen Lyrik an Ausdrucksfähigkeit verloren gegangen war, als sie einer ‚profanen‘ und einer ‚pontifikalen‘ Linie folgte und die schöne Einheit beider Elemente preisgab.“²¹⁹ Gernhardt greift diese Bemerkung aus dem „Journal Finnland“ vom 22. August 1940 auf und schließt sich Brechts Einschätzung explizit an. Zugleich interpretiert Gernhardt sie mit seinen eigenen Begriffen und baut sie in seine Argumentation ein.²²⁰

Die fünfziger Jahre wurden in der Poetik geprägt vom Bild eines Lyrikers, der sein Dichten als monologisches und hermetisches Sprechen begriff. Diese poetische Traditionslinie verläuft von der Romantik über den Symbolismus bis zum absoluten Gedicht. Einer der einflussreichsten Protagonisten dieser Dichtungsauffassung war Gottfried Benn (1886-1956). Benns lyrisches Werk wird gemeinhin in eine frühe expressionistische Phase, eine Übergangsphase zur Neuen Lyrik, die Phase der Statischen Gedichte und das Spätwerk unterteilt.²²¹ Aus dem Jahr 1951, also in das Spätwerk, datiert der bedeutendste theoretische Text Benns, sein Marburger Vortrag „Probleme der Lyrik“²²². Generationen von Theoretikern und Dichtern, darunter Wilhelm Lehmann, Karl Krolow, Peter Rühmkorf und auch Robert Gernhardt, haben

²¹⁸ Brecht, Bertolt: Journal Finnland 1940/1941. 22.8.1940. In: ders.: Werke. Bd 26. S. 416f. Brecht nennt im Folgenden Karl Kraus einen Vertreter der profanen Linie. Brecht schreibt in seinen Journalen, die zu Lebzeiten unveröffentlicht blieben, grundsätzlich in Kleinbuchstaben; die Wiedergabe folgt hier aufgrund besserer Lesbarkeit der historisch-kritischen Ausgabe.

²¹⁹ Schuhmann: Lyrik. S. 163.

²²⁰ Vgl. Kapitel I.1.c.

²²¹ Vgl. Dyck: Benn. S. 510.

²²² Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd IV, S. 9-44. (EA: Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. Wiesbaden 1951.) Den Vortrag hielt Benn am 21.8.1951 in der Universität Marburg.

sich mit dieser Theorie der Gegenwartslyrik kritisch oder affirmativ auseinander gesetzt. Bennis „Ästhetik“ ist laut Enzensberger ein Vierteljahrhundert nach ihrer Entstehung „in Deutschland zur herrschenden Lehre, zum *convenu* geworden“²²³. Sie hat zwar im ausgehenden 20. Jahrhundert als Leitbild an Bedeutung verloren, ist aber immer noch Bezugspunkt für nachfolgende Poetiken. Gernhardt zum Beispiel zitiert und kommentiert einen der Kernsätze der Marburger Rede kritisch bis ablehnend in seinem Aufsatz „Leben im Labor“ („Das neue Gedicht, die Lyrik, ist ein Kunstprodukt.“), und einen weiteren mit ausdrücklicher Zustimmung in seinen „Gedanken zum Gedicht“ („Lyrik muß entweder exorbitant sein oder gar nicht. Das gehört zu ihrem Wesen.“)²²⁴. Zu Beginn seiner „Ars poetica“ betont Benn das Artifizielle des modernen Gedichts: „Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht. [...] Das neue Gedicht, die Lyrik, ist ein Kunstprodukt.“²²⁵ Damit verbindet er eine „Vorstellung von Bewußtsein, kritischer Kontrolle und [...] von ‚Artistik‘“²²⁶. Das Bild beschreibt die kunstvolle Herstellung des Gedichts als Prozess der Balance, der Abwägung und des Wagnisses, bis das einzig richtige Gesamtkonstrukt gefertigt ist. Dieses Artistik-Bild wird von mehreren nachfolgenden Poeten aufgenommen, darunter Rühmkorf und Gernhardt, um die Konstruktionsweise und die Wirkung eines guten Gedichts zu erklären.²²⁷

Der Dichter muss das Gedicht „sprachlich abdichten“, bis in ihm „nichts zufällig“ mehr ist.²²⁸ Die Forderung nach einer immanenten, Ordnung stiftenden Regel, beschreibt Benn wie folgt: „Unsere Ordnung ist der Geist, sein Gesetz heißt Ausdruck, Prägung, Stil. Alles andere ist Untergang.“²²⁹ Erst durch die Form, die das Gedicht ausmacht, wird der Inhalt „autochthon“²³⁰. Auf eine bestimmte Form der Ordnung im Gedicht, den Reim, geht Benn näher ein (wobei er immer den End-Reim meint): „Der Reim ist auf jeden Fall ein Ordnungsprinzip und eine Kontrolle innerhalb des Gedichts.“ Seit

²²³ Enzensberger, Hans Magnus: Scherenschleifer und Poeten. In: ders.: Erinnerung an die Zukunft. Poesie und Poetik. Hrsg. von Dorothea Dornhof. Leipzig 1988. S. 212-217.

²²⁴ Vgl. Leben im Labor: 4, Gedanken: 54 und Kap. I.1.c. Mit „neuem Gedicht“ bezeichnet Benn die Lyrik seiner Dichter-Generation. Gernhardt kommentiert Bennis Feststellung vom Kunstprodukt: „Jemand wie Benn, der immerhin eine der Suggestionstechniken des ‚alten‘ Gedichts [den Reim, T.G.] in modester Form für das ‚moderne‘ Gedicht nutzte, einem solchen Dichter, sage ich, hätte eigentlich bewußt sein müssen, daß sich altes und neues Gedicht in einem Punkt in nichts nachstanden: in ihrer Eigenschaft als Kunstprodukt.“ (Leben im Labor: 7).

²²⁵ Benn: Probleme. S. 10.

²²⁶ Benn: Probleme. S. 10.

²²⁷ Gernhardt verwendet insbesondere den Begriff „Levitation“ dafür, vgl. Kapitel I.1.c.

²²⁸ Benn: Probleme. S. 36. Vgl. auch ebd. S. 20: „[U]nd nun kommt das Rätselhafte: das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat, er [der Autor, T.G.] weiß nur seinen Text noch nicht. Das Gedicht kann gar nicht anders lauten, als es eben lautet, wenn es fertig ist.“

²²⁹ Benn: Probleme. S. 37.

²³⁰ Benn: Probleme. S. 21. Vgl. auch Bennis Folgerung, ebd.: „Aber die Form i s t ja das Gedicht.“

Verlaine und Rilke liegt „vielleicht eine gewisse Erschöpfung des Reims vor, man kennt ihn zu sehr aus all den tausend Gedichten, den Reim und die Antwort des nächsten Reims“²³¹. Zwar versuchten einige Dichter, „ihn durch Einbeziehung von Eigennamen und Fremdworten aufzufrischen, aber das gibt ihm seine frühere Stellung nicht zurück.“²³² Benn bevorzugt daher den natürlichen Gebrauch des Reims, der nicht primäres Ordnungsmerkmal ist und nur gelegentlich und wo passend als Bindeglied fungiert. In diesem Gedankengang zeigen sich Parallelen zu Holz Ausführungen über den Reim, denen Gernhardt, wie erwähnt, kritisch gegenüber steht.

Für Benn muss Lyrik „entweder exorbitant [...] oder gar nicht“²³³ sein, und so kommt es, dass nach seinem Dafürhalten jeder Dichter höchstens „sechs bis acht vollendete Gedichte“²³⁴ hinterlassen kann. Der Künstler „steht allein, der Stummheit und der Lächerlichkeit preisgegeben. [...] Er arbeitet allein, der Lyriker arbeitet besonders allein, da in jedem Jahrzehnt immer nur wenige große Lyriker leben“²³⁵. Benn vertritt Poetik des monologischen, absoluten, reinen, hermetischen und an niemanden gerichteten Gedichts, die in den fünfziger und sechziger Jahren eine der maßgeblichen war und zugleich Orientierungshilfe und Abgrenzungsmöglichkeit für die Nachfolgenden bot.²³⁶

Diese Zelebrierung des Dichters und seines Schaffens trug Benn von Hinderer den Vorwurf ein, eine hermetische, „egozentrische ästhetische Kultur“²³⁷ zelebriert zu

²³¹ Benn: Probleme. S. 27.

²³² Benn: Probleme. S. 28.

²³³ Benn: Probleme. S. 19. Gernhardt zitiert diesen Satz in Gedanken: 54. Zum anderen Benn-Zitat bei Gernhardt vgl. den Abschnitt zu „Leben im Labor“ unten.

²³⁴ Benn: Probleme. S. 19.

²³⁵ Benn: Probleme. S. 30. Wie sehr sich Benns Poetik an diesem Punkt von der Gernhardts unterscheidet, zeigt sich praktisch auch daran, dass letzterer den Einsamkeits-Habitus ablehnt und gerne und oft in Gesellschaft dichtete (vgl. Kapitel II und III).

²³⁶ Im Übrigen auch mit Folgen für die Lyrik: Die weitreichende Geltung des Postulats von der lyrischen Autonomie und der Ausdrucksästhetik forderte in den Sechziger Jahren viele junge Lyriker, die im Sinne von Brechts nach dem „Gebrauchswert“ der Lyrik fragten, zum Widerspruch auf („Und gerade Lyrik muß zweifellos etwas sein, was man ohne weiteres auf den Gebrauchswert untersuchen können muß“ Brecht, Bertolt: Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker. In: ders.: Werke. Bd. 21. S. 191-193. Hier: S. 191). Reibungsfläche bot vielen die Poetik Benns. Peter Rühmkorf hatte schon 1962 in seiner Bestandsaufnahme „Die lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen“ auf das Problematische des „zeitlosen, monologischen hermetischen Gedichts“ in Geiste Benns hingewiesen und Brechts Poetik als *die* Gegenposition herausgestellt (Rühmkorf, Peter: Die Jahre die ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen. Reinbek bei Hamburg. 1972. S. 110). Die Politisierung vieler junger Lyriker durch die APO-Bewegung blieb ebenfalls nicht ohne Folgen für ihre Poetik: Zunehmend wurde sie Hinwendung zum Gesellschaftlich-Politischen gefordert. Anlass zu einer intensiveren Debatte gaben auch Höllersers „Thesen zum langen Gedicht“ (Höllerser, Walter: Thesen zum langen Gedicht. In: Bender: Platz. S. 7-9) von 1966, die der Poetik der knappen, hermetischen Lyrik mit der Forderung nach nicht allein quantitativ längeren, sondern auch inhalts-, sprach- und welt-reicheren Gedichten entgegen trat.

²³⁷ Hinderer, Walter: „Komm! ins Offne, Freund!“: Tendenzen der westdeutschen Lyrik nach 1965. In: Deutsche Literatur der Bundesrepublik seit 1965. Untersuchungen und Berichte. Hrsg. von Paul Michael Lützeler und E. Schwarz. Königstein/Ts. 1980. S. 13-29. Hier: S. 13.

haben. Von anderer Seite warf man ihm vor, einen „Entwurf einer Poetik radikaler Asozialität“²³⁸ geschrieben zu haben. Dabei rieben sich die Kritiker der Poetik Benns neben dem Solipsismus seiner Ästhetik vor allem an der Uneinheitlichkeit, die ein „unverbundenes Nebeneinander von Poesie-Definitionen, die zum einen die rationale, technologische Seite, zum anderen Irrationalität und Innerlichkeit“ beschwöre: Dichtung als Konstruktion und Kunstprodukt werde darin ebenso hoch gehalten wie die Dichtung als reiner Inspiration und strahlender Schöpfung (implizit der Vorwurf an Benns Rekonstruktion des „poeta vates“).²³⁹

Benn begegnete dem, indem er oft genug auf den persönlichen Charakter seiner Ausführungen hingewiesen hat – womit er sich in einer Tradition des 20. Jahrhunderts verortet, in dem sich die Poetiken durch den häufigen Gebrauch des Wortes „ich“ auszeichnen, wie verstärkt auch bei den jüngsten von Rühmkorf, Enzensberger und Hacks und auch Gernhardt zu beobachten ist.

Bevor diese drei Autoren und ihre Poetiken näher betrachtet werden, sei noch kurz auf eine Poetik aus den siebziger Jahren hingewiesen, die für Gernhardt einen wichtigen Abgrenzungspunkt darstellt. Gnüg fasst zusammen:

„Entfachte sich die Debatte in den sechziger Jahren um neue Möglichkeiten des Gedichts an den Alternativen Autonomie und Engagement, Hermetismus oder ‚demokratische‘ Verständlichkeit, kurzes oder langes Gedicht, so wird die Lyrik der siebziger Jahre unter dem Schlagwort der ‚Neuen Subjektivität‘ diskutiert.“²⁴⁰

Die Poetik der „Neuen Subjektivität“ (oder auch Neue Innerlichkeit/ Sensibilität/ Irrationalismus) kann in Kürze und als pars pro toto an einem ihrer bekanntesten Vertreter dargestellt werden. Theobaldys Poetik der Kunstlosigkeit hat das *demokratische* Anliegen, die alltägliche Erfahrung des realen Autors zum Inhalt des Gedichts zu erheben und poetische Kunstsprache und prosaische Alltagssprache zu vereinen.²⁴¹ Die starke Entpolitisierung der vormals oft achtundsechzig-bewegten

²³⁸ Komfort-Hein, Susanne: Flaschenposten und kein Ende des Endes. 1968: Kritische Korrespondenzen um den Nullpunkt von Geschichte und Literatur. Freiburg i. B. 2001. [=Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. 86.] S. 29. Enzensberger hat im Wissen um die starken Anleihen Benns zum Beispiel bei Marinetti oder Valéry Benns Poetik gar als „Theorie aus vierter Hand“ bezeichnet (Enzensberger, Hans Magnus: Zu: Gottfried Benn: Autobiographische und vermischte Schriften. In: Der Spiegel. H. 23. 1962).

²³⁹ Dietschreit, Frank und Barbara Heinze-Dietschreit: Hans Magnus Enzensberger. Stuttgart 1986. [=Sammlung Metzler. 223.] S. 37.

²⁴⁰ Gnüg, Hiltrud: Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. Stuttgart 1983. S. 241. [=Germanistische Abhandlungen. 54.]

²⁴¹ Vgl. Theobaldy, Jürgen: Das Gedicht im Handgemenge. Bemerkungen zu einigen Tendenzen in der westdeutschen Lyrik. In: Literaturmagazin 4. Die Literatur nach dem Tod der Literatur. Hrsg. von Hans Christoph Buch. Reinbek bei Hamburg. S. 64-71, und Theobaldy, Jürgen und Gustav Zürcher: Veränderung der Lyrik. Über westdeutsche Gedichte nach 1965. München 1976.

Poeten erhielt ihre dialektische Legitimation durch die Behauptung, dass gerade das Private besonders politisch sei. Diese Poetik lehnt Gernhardt in Theorie und Praxis vehement ab und wirft ihr vor, ein Ausdruck alltäglich-lyrischer Zufallsproduktionen und banalen, beliebigen, kaum reflektierten Assoziationen und Bildern zu sein, der sich in formal in Beliebigkeit und Formlosigkeit verliert. In seinen „Florian-Freyer-Gedichten“²⁴² hat Gernhardt diese Lyrik-Form parodiert und kritisiert.

Gegenwart

Mehrere der wichtigsten Schlüsseltexte für Gernhardts poetisches Verständnis sind in dem Band „Gedanken zum Gedicht“ von 1990 enthalten, der eingehender im nachfolgenden Kapitel I.1.c. dieser Arbeit untersucht wird. Es handelt sich um eine Aufsatzsammlung von veröffentlichten und unveröffentlichten Texten unter dem Motto „Pro domo“.²⁴³ Drei Texte führt Gernhardt in seinem „Dank“²⁴⁴ am Ende des Bandes an, die ihn in unterschiedlicher Weise beim Verfassen der in „Gedanken zum Gedicht“ versammelten Texte beeinflusst haben: Peter Rühmkorfs „agar agar – zaurzaurim“ von 1981, Hans Magnus Enzensbergers „Wasserzeichen der Poesie“ von 1985 und Peter Hacks „Historien und Romanzen. Urpoesie, oder: Das scheintote Kind“ von 1985. Im Folgenden werden daher die Poetiken dieser drei Autoren ausführlicher dargestellt.

Peter Rühmkorf (1929-2008) hat eine umfangreiche Sammlung poetologischer Epitexte verfasst, die zum Teil bereits gesichtet und kurz kommentiert in seiner Werkausgabe vorliegen.²⁴⁵ Weil Rühmkorf von Gernhardt in „Gedanken zum Gedicht“²⁴⁶ explizit als einer seiner poetologischen Bezugspunkte genannt wird und sich außerdem – von Gernhardt meist ungenannt – eine Vielzahl von Einflüssen vom Älteren auf den

Zu den Dichtern mit vergleichbarer Poetik, in deren Zentrum die Verarbeitung empirischer Erfahrungen steht, sind unter anderem auch Rolf Dieter Brinkmann, Günter Herburger, F. C. Delius, Nicolas Born, Rolf Haufs, Roman Ritter und Ludwig Fels zu zählen. Vgl. Gnüg: Entstehung S. 245.

²⁴² Gedichte: 287-294.

²⁴³ Vgl. Gedanken: 5 und 125. „Herr Gernhardt, warum schreiben Sie Gedichte? Das ist eine lange Geschichte“ ist das Nachwort aus dem Reclam-Band „Reim und Zeit“ von 1990, die ersten beiden Rezensionen des „Dreierpacks“ sind 1989 im zwölften Band der „Frankfurter Anthologie“ von Marcel Reich-Ranicki erschienen, die dritte wurde am 13. März 1990 im Schulfunk des Bayrischen Rundfunks gesendet, „Darf man Dichter verbessern? Eine Annäherung in drei Schritten“ erschien in gekürzter Fassung am 7.9.1990 in „Die Zeit“ mit dem Untertitel „Ein Versuch, den Arbeitern im Steinbruch der Sprach etwas auf die Finger zu klopfen“. Bei „Thesen zum Thema“ handelt es sich um ein unveröffentlichtes Referat in der HVH Rendsburg vom Herbst 1989, „Golden Oldies oder Wo zum Teufel bleiben eigentlich die Lyrik-Hämmer der Saison?“ ist eine Erstveröffentlichung.

²⁴⁴ Gedanken: 125-127. Hier S. 126f.

²⁴⁵ Rühmkorf, Peter: Schachtelhalme. Schriften zur Poetik und Literatur. Werke 3. Herausgegeben von Hartmut Steinecke. Reinbek bei Hamburg 2001.

²⁴⁶ Gedanken: 126.

Jüngerer vermuten und nachweisen lassen, soll Rühmkorfs explizite Poetik ausführlich dargestellt werden. Über die literarische und persönliche Begegnung von Gernhardt mit Rühmkorf und seine frühe Bewunderung für den Älteren gibt das Nachwort von „Lethe mit Schuß“ Auskunft.²⁴⁷

Rühmkorf bringt es in seinem bisherigen Schaffen auf über hundert poetologische Texte – im weitesten Sinne, d. h. mit Autoren-Porträts etc. – aus einer Zeitspanne von fast 40 Jahren („Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen“, 1962, „Wo ich gelernt habe“²⁴⁸, 1999) und in so verschiedenen Textgattungen wie Brief, Nachwort und Essay. Rühmkorf strebt in diesen Epitexten, die durch einen essayistisch-unterhaltsamen Stil geprägt sind, zwar keine Wissenschaftlichkeit, aber dennoch Nachvollziehbarkeit und Glaubwürdigkeit an. Dabei ziehen sich einige Themen wie ein roter Faden durch die Texte, darunter das Verhältnis von Künstler und Publikum bzw. Kunst und Öffentlichkeit, die (Un)Vereinbarkeit von Poesie und Politik sowie die Entstehung eines Gedichts.

Als eine der „prägenden Matern [s]eines poetischen Werdegangs“ hat Rühmkorf die „Kinder-, Schüler- und Umgangspoesie“²⁴⁹ insbesondere in Form jener populären Parodien bezeichnet, die er im Band „Über das Volksvermögen“²⁵⁰ gesammelt hat. Gernhardt ist der Band bestens bekannt.²⁵¹ Unter Volkspoesie versteht Rühmkorf „nicht eine taprige Imitation von Kunstpoesie, sondern, unter anderem, eine lustig-zynische, munter-bissige, rabiät unromantische, kraß antiidealistische Antwort auf die falsche

²⁴⁷ Lethe: 127-139.

²⁴⁸ Der Titel lässt natürlich an den gleichnamigen Brecht-Text (Brecht, Bertolt: Über Lyrik. Frankfurt a. M. 1964. S. 15-20. (Erstveröffentlichung) denken und eine entsprechende Anspielung vermuten. Rühmkorf hingegen erklärt seine Titelwahl mit einem ihm unbewussten „Samenkorn“, dass sich durch die Brecht-Lektüre „in eine jugendliche Seele gesenkt“ habe, um sich Jahrzehnte später „als sozusagen eigener Einfall zu entfalten“. Rühmkorf, Peter: Wo ich gelernt habe. In: ders.: Schachtelhalme. S. 291-324. Hier: S. 324. Es handelt sich um eine erweiterte Fassung der am 19.1.1999 gehaltenen Vorlesung während der Poetikdozentur Rühmkorfs an der Göttinger Georg-August-Universität, die erstmalig in der von Heinz Ludwig Arnold herausgegebenen Reihe Göttinger Sudelblätter 1999 erschien, in der auch Gernhardt seinen Aufsatz über Poetik veröffentlichte, vgl. Lobrede.

²⁴⁹ Rühmkorf, Peter: Wo ich gelernt habe. In: ders.: Schachtelhalme. S. 291-324. Hier: S. 297 und 299.

²⁵⁰ Die Sammlung veröffentlichte Rühmkorf, obwohl er schon lange vorher zu sammeln begann, 1967 auch als (Gegen)Reaktion auf Enzensbergers Sammlung mit Kinderreimen „Allerleirauh“ (die wiederum Arnims und Brentanos „Des Knaben Wunderhorn“ zum Vorbild hat). Er kritisiert diese Auswahl, weil in ihr jene „nicht mehr entschuldbare Geschmacksverstöße und Sittenwidrigkeiten“ fehlen, die der Gattung aber innewohnen, sodass suggeriert werde, die Gattung sei *stubenrein*, ideologie- und zeitenthoben. Vgl. Rühmkorf, Peter: Über das Volksvermögen. Exkurse in den literarischen Untergrund. Reinbek bei Hamburg 1967. S. 23-33. Dass sie dies eben nicht ist und von allerlei Obszönitäten und Respektlosigkeiten wimmelt, zeigt Rühmkorf hiernach an Dutzenden Beispielen auf. An anderer Stelle kommentiert er sein Vorhaben: „Ich bin ein kraß roter Romantiker. Und ich hab dem Volk entschieden von der linken Ecke her aufs Maul geschaut. Dabei hab ich dann zwei [...] Entdeckungen gemacht: 1. daß das Volk und schon von Kindesbeinen an tagtäglich mit Lyrik, Poesie, Gedichten umgeht. Und 2. daß der Volksmund eine ganz wüste Lästerzunge besitzt; das heißt, das er [...] eine kritische Instanz enthält.“

²⁵¹ Vgl. Was gibt's: 309.

Poetisierung der Welt durch die Poesie.“²⁵² Oftmals arbeiten sich diese Imitationen an Vorlagen aus Liedgut, Werbung und Literaturgeschichte in Form von komischen Verballhornungen ab, die unter dem weiteren Begriff Parodie zu subsumieren sind.²⁵³

Rühmkorf berichtet in „Wo ich gelernt habe“ über seine literarische Sozialisation im Nationalsozialismus und von der befreienden und stimulierenden Wirkung der Lektüre unter anderem expressionistischer Texte nach Kriegsende, die sich direkt auf seine ersten Gedichte auswirkte.²⁵⁴ Sie entstanden damit aus der affirmativen Aneignung des aufgenommenen Sprachmaterials aus verschiedenen Epochen und Gattungen und gehören formal zur Gattung Parodie bzw. zur Schreibart Pastiche involuntaire.²⁵⁵ Rühmkorf zählt ein Dutzend von Andreas Gryphius über Joachim Ringelnatz bis Benn und Brecht auf, die Einfluss auf ihn gehabt haben, und schlussfolgert: „All das hielt zwischen meinem 17. und 18. Lebensjahr Einzug in meine prägsame Seele und amalgamierte sich und probierte einander ab, und irgendwann hatte man tatsächlich Ansätze zu einem eigenen Stil gefunden, der nicht mehr direkt auf einen einzelnen Stichwortgeber verwies.“²⁵⁶

Mit anderen Worten: Rühmkorf glaubt, dass sich seine ihm mittlerweile eigene Ausdrucksform aus der Lektüre und dem Ausprobieren verschiedener Stilvorbilder entwickelt hat – eine Ansicht, wie sie Gernhardt ebenfalls von seinem Werdegang vertritt, wie noch zu zeigen sein wird.

In der bereits erwähnten, übrigens außerordentlich erfolgreichen Sammlung „Über das Volksvermögen“ (1995 mit einer Auflage von 107.000 Exemplaren), kommt Rühmkorf schon 1969 zu dem Urteil, dass solche Kinderverse „aus dem literarischen Untergrund“ im Begriff seien auszusterben. Ein Befund, den er auch auf die Gattung Lyrik allgemein und besonders auf die bildungsbürgerlich tradierten Verse, die dem Dichter Rühmkorf (und auch Gernhardt) oftmals als Anspielungshorizont dienen, ausdehnt:

„Leider müssen wir nach viel zu wenig Lyrik in der Schule und sehr zögerndem Zugreifen auch bei den übrigen Bildungsinstitutionen davon ausgehen, daß Gedichte schon von sich aus eine Fremdsprache sprechen. Man ist an diese Art des gesammelten

²⁵² Rühmkorf: Volksvermögen. S. 152.

²⁵³ Rühmkorf nennt unter anderem folgende Beispiele: „Zweimal Pepsodent am Tag / Löst die Zähne samt Belag“, „Macht hoch die Tür / Die Tor macht auf / Es kommt der Herr / im Dauerlauf“ und „Es waren zwei Königskinder / Die hatten einander so lieb / Sie konnten zusammen nicht kommen / Es war kein Fährbetrieb“, Rühmkorf: Volksvermögen. S. 245, 146 und 150. Zu Rühmkorfs Parodie-Begriff siehe unten.

²⁵⁴ Rühmkorf: Wo ich gelernt habe. S. 304-320, insbesondere S. 314 mit dem Gedicht „Es lenzt“.

²⁵⁵ Zu dem Begriff, den Rühmkorf nicht verwendet, vgl. Kapitel I.3.b. dieser Arbeit.

²⁵⁶ Rühmkorf: Wo ich gelernt habe. S. 315. Er zitiert im Folgenden „drei solcher Juvenilia“, „von denen jedes seinen eigenen Duktus besitzt und die kaum mehr Gemeinsamkeiten aufweisen, als daß sie auf einen Schwung im Frühjahr 1948 entstanden sind“ (ebd. S. 315-317).

Ausdrucks überhaupt nicht mehr gewöhnt. Man hat keine Vergleichsmöglichkeiten. Man hat nicht mehr den guten alten Balladenschiller im Ohr, von Hölderlin ganz zu schweigen, auch Klopstock spricht für die meisten Zuhörer eine tote Sprache, Georg Trakl eine verworrene, na, und so kann man weiter durch die Geschichte der deutschen Lyrik irren, überall nur Lücken und Bahnhof und Nixversteh²⁵⁷.

Ein „kaum zu füllendes Erinnerungsloch“ sieht Rühmkorf auch bei der Kenntnis der Bibel und beim protestantischen Kirchenlied, bei Barockpoesie, Anakreontik und Romantik, bei Klopstock, Goethe und Hölderlin und fragt rhetorisch, „wie und wo sollte man da als dichtender Zeitgenosse überhaupt noch anknüpfen und ohne jede Hoffnung auf eine öffentliche Anklangsebene weitermusizieren“²⁵⁸.

Im selben Text beschreibt Rühmkorf die Intertextualität als grundlegend für sein eigenes Werk, grenzt sie allerdings von der postmodernen, als beliebig desavouierten Spielerei mit Textversatzstücken ab und stellt sie als bewusste Auswahl dar, die in einem künstlerischen, artistischen Verfahren (unter anderem) aus der literarischen Tradition Textstücke filtrierte.²⁵⁹

Hans Magnus Enzensberger hat Rühmkorfs intertextuelle Methode und, damit zusammenhängend, seinen Parodie-Begriff für seine lyrische Praxis zutreffend beschrieben:

„Rühmkorf nimmt das Alte auf, macht sich's zunutze, beutet es aus, variiert es, stülpt und funktioniert es um. Das ist, mit einem Wort, Parodie; und zwar gerade nicht, was gewöhnlich unter diesem Namen daherkommt, Preisgabe des Alten an den Hohn des Neugeborenen, sondern im Gegenteil: Hinrichtung des Neuesten, das zum Gespott der alten Formen gemacht wird.“²⁶⁰

Rühmkorf Parodie-Begriff setzt sich auch in seinen theoretischen Schriften von den umgangssprachlichen Vorstellungen und älteren Definitionen der Literaturwissenschaft ab und lehnt sich an modernere an, die einen breiteren Zugang wählen und dabei die komische Intention der Desavouierung der Vorlage nur als eine von mehreren

²⁵⁷ Lamping, Dieter und Stephan Speicher (Hrsg.): Das Gedicht als Herold. Ein Gespräch zwischen Peter Rühmkorf, Dieter Lamping und Stephan Speicher. In: Lamping, Dieter und Stephan Speicher (Hrsg.): Peter Rühmkorf. Seine Lyrik im Urteil der Kritik. Bonn 1987. S. 107-136. [= Sammlung Profile. 30]

²⁵⁸ Rühmkorf: Wo ich gelernt habe. S. 302f. Der Text stammt aus dem Jahr 1990; der Gedanke zeigt damit bemerkenswerte Kontinuität. Vgl. auch Lamping: Herold, S. 120: „Daß ein einmal für allgemeinverbindlich gehaltenes Bildungsgebäude zusammengebrochen ist, geschleift, zertrümmert, der Straßenbegradigung des schnellen Marktes gewichen, können wir als Tatsache abhaken.“

²⁵⁹ Vgl. auch Steinecke: Nachwort. S. 393.

²⁶⁰ Enzensberger, Hans Magnus: Peter Rühmkorfs „Kunststücke“. In: Lamping, Dieter und Stephan Speicher (Hrsg.): Peter Rühmkorf. Seine Lyrik im Urteil der Kritik. Bonn 1987. S. 59-62. [= Sammlung Profile. 30] Hier: S. 60. Erstveröffentlichung in „Der Spiegel“, 9.1.1963.

Ausprägungen der Parodie betrachten²⁶¹ – was, nebenbei erwähnt, für Enzensbergers Beobachtung spricht, bei Rühmkorf stimmte die Theorie „[h]aarscharf mit seiner Praxis überein“²⁶². Rühmkorf beschreibt seinen Parodie-Begriff wie folgt:

„Das was als Parodie in Deutschland geläufig ist, ist an die Namen Arno Holz und Robert Neumann gebunden, und, abgelenkt durch solcher Popularparodisten Unterwanderungskünste, bestimmt man die Parodie meist schnell als jene Methode der Literaturpolemik, die: einen Autor, einen Epochenstil, eine literarische Mode insofern bloßstellt, als sie gewisse stilistische Eigentümlichkeiten überdehnt, Ausdrucksmarotten liebevoll-gehässig nachäfft, Manieren der Schreibweise übersteigernd persifliert und bestimmten Formalitäten unpassende Inhalte einverleibt. Nichts gegen Parodien dieses Zuschnitts! [...] nur ist sie nicht gemeint, wenn im Folgenden von Parodie die Rede ist. Hier nämlich wird von einer Parodie zu handeln sein, deren Objekt und eigentlicher Streitgegenstand nun gar nicht mehr die Literaturvorlage ist, sondern [...] ein Zeitproblem, ein Gegenwartsbefund, Gesellschaftszustand. Wobei der Parodand – nicht selbst das Angriffsziel und Opfer der Kritik – in bündigem Doppelsinn als Vorwand zu betrachten wäre, als Filter, Medium und Transparentfolie, durch die der Autor mit seiner Welt in Vergleich tritt.“²⁶³

Rühmkorf nutzt also die alten Formen und Texte nicht, um sie herabzusetzen, sondern als Spiegel, um daran Aussagen über die Gegenwart zu treffen. Der Text wird für ihn so zu einem „Vorsatzpapier“, daß er „zwischen sein Ich und die Welt [hält] und vergleicht“²⁶⁴. Dadurch wird die Parodie für Rühmkorf vielschichtig und gleichzeitig „Zwar und Aber, Ja und Nein, sowohl – als auch, Gesang und Gegengesang, Nichtmehrgesang und Gesangwiderallebedenken, Vorüberlied und Dennochlied“.²⁶⁵ Noch deutlicher formuliert es Rühmkorf an anderer Stelle:

„Ich habe unter Parodie aber immer eine dialektische Unternehmung begriffen – einen Versuch gleichzeitig der *Übernahme* und der *Abstandnahme*, kritisch gebrochene Tradition im ganzen, ein parteiisch sondierendes Recycling. Vielleicht wird von hier aus auch verständlich, daß ich praktisch nur solche Größen übersetzen, übertragen, über den Acheron zurückholen konnte, die mir würdig schienen: übermittlungswürdig und traditionsberechtigt.“²⁶⁶

²⁶¹ Vgl. zur Parodie Kapitel I.3.b. dieser Arbeit.

²⁶² Enzensberger: Peter Rühmkorfs „Kunststücke“. S. 61.

²⁶³ Rühmkorf, Peter: Anleitung zum Widerspruch. In: ders.: Schachtelhalme. S. 69.

²⁶⁴ Rühmkorf: Anleitung. S. 78.

²⁶⁵ Rühmkorf: Anleitung. S. 80f.

²⁶⁶ Rühmkorf: Vogelweide. S. 132.

Hier gerät obige Bemerkung wieder ins Blickfeld, wonach der Auswahl- und Bearbeitungsprozess ein künstlerisches, artistisches Moment enthält. Rühmkorf schildert dieses Verfahren in „Anleitung zum Widerspruch“ als andauernde, vorsichtig-tastende Versuche am Sprachmaterial.²⁶⁷ Was dabei nach langer Prüfung übrig bleibt und zusammen gefügt wird, sind „Kunst-Stücke“²⁶⁸. Dazwischen liegen viele mühsame Fehlversuche und Fortschritte, wie Rühmkorf in seinem Werkstattbericht offenbart. In diesem Zusammenhang, der Fertigung von Gedichten, sind weitere Begriffe für Rühmkorfs Poetik von zentraler Bedeutung: „Levitation“ und „Artistik“ sowie, damit aufs engste verbunden, „Handwerk“. Dieselben Bilder für Dichtkunst verwendet auch Gernhardt für seine eigene Poetik.

Für Rühmkorf steht am Anfang des Gedichts „der Einfall, die Inspiration, ein Gedankenblitz, ein Bild, ein Klang“²⁶⁹, aus dem sich dann in einem dem Handwerk ähnlichen Arbeitsprozess ein Gedicht machen lässt, wie ihn der Rühmkorf-Herausgeber Steinecke beschreibt:

„Die Arbeit: das ist das Handwerkliche, die Suche nach dem passenden Klang und Anklang, die Erprobung von Rhythmen und Reimen, die versuchsweise Montage verschiedener Teile; das sind viele Ansätze, Irrwege, Sackgassen, verworfene Bilder, bis am Schluß – und keineswegs immer – ein Text steht, der leicht und mühelos aussieht, oft wie leger und im Parlando dahingeworfen: eine Arbeit des Artisten, die keine Spuren der Arbeit mehr zeigt, zu einem Stück Kunst geworden ist: einem ‚Kunststück‘.“²⁷⁰

Rühmkorf grenzt sich dabei deutlich von Gottfried Benn ab – der behauptete, Gedichte würden aus „Worten gemacht“²⁷¹ – indem er darauf insistiert, dass Gedichte „aus *Einfallen*, mithin aus ziemlich komplizierten und bereits belebten Wortverbindungen“²⁷² gefertigt werden.

Rühmkorf hat offensichtlich ein Gespür dafür, wann diese „Wortverbindungen“ zu kompliziert werden, das heißt, für unfreiwillige Komik, die er zum Beispiel als

²⁶⁷ „Ich werde hier einmal zu korrigieren versuchen, was nicht zur Deckung kommt, die Unstimmigkeiten verzeichnen, die Verzerrungen entstellen, das Vershoben erscheinende verrücken, vielleicht, daß wir uns dann ein besseres Bild machen können von dem, was noch zu halten ist. Und er verschiebt, verstellt, versetzt, verrückt, verstimmt. Spart auch aus, wo sich überhaupt keine Entsprechungen mehr finden lassen, schwärzt ein, wo der Hintergrund allzu dunkel durchschlägt, stellt auf den Kopf, wo etwas seine Bestimmung verkehrt hat, tilgt Heilsbotschaften, Wahrsprüche, Glaubensartikel, wo er das alte Heil nicht mehr geglaubt, die alte Wahrheit nicht mehr im Amte, den alten Glauben nicht mehr für wahr genommen sieht.“ Rühmkorf: *Anleitung*. S. 78f.

²⁶⁸ Rühmkorf: *Anleitung*. S. 79.

²⁶⁹ Steinecke: *Nachwort*. S. 391.

²⁷⁰ Steinecke: *Nachwort*. S. 392. Steinecke spielt mit dem Schlusszitat auf die Wortwahl Rühmkorfs in „Anleitung zum Widerspruch“ an, vgl. ebd. 79.

²⁷¹ Vgl. oben.

²⁷² Rühmkorf, Peter: *Einfallskunde*. In: ders.: *Schachtelhalme*. S. 166.

„heimlich gespeicherte Komik“ in Trakls „Ein Winterabend“ entdeckt.²⁷³ Um Wortverbindungen zusammen zu fügen, bedarf es der virtuosen Wort-Artistik und vor allem der Jonglage, deren vornehmste Kunst es ist, den Eindruck der Leichtigkeit und Schwerelosigkeit zu erwecken. Denn am Ende, wenn das Gedicht gedruckt erscheint, „muß die Schwerkraft endgültig raus sein“²⁷⁴. Rühmkorf schlägt deshalb vor, die Dichter alternativ als „Organjongleur, Hochspannungsartisten und Levitationstechniker“²⁷⁵ zu bezeichnen – wie gesagt, Begriffe aus einem handwerklich-künstlerischen Assoziationsbereich, die Gernhardt naheliegen.²⁷⁶ In diesen Kategorien weitergedacht, verdeckt ein gelungenes Gedicht die Arbeitsspuren seiner handwerklichen Fertigung und erweckt stattdessen den Eindruck der Mühe- und Schwerelosigkeit. Sie strebt Rühmkorf für seine Gedichte ebenso an wie ein hohes Maß an „persönlicher Vertrauenswürdigkeit“ und „Wirklichkeitstreue“.²⁷⁷

Damit ist das – für Steinecke – wichtigste Spannungsfeld in Rühmkorfs Werk umrissen: Poesie und Politik.²⁷⁸ Rühmkorf lehnt die unpolitische, in seiner Wahrnehmung von der Gesellschaft abgekoppelte Lyrik, wie sie in den Fünfziger Jahren der BRD weit verbreitet war, rigoros ab, weil sie die „nahezu unangefochtene Herrschaft des Formalismus“ anerkenne („Kunst, die glaubt, daß das Formgesetz in ihr selbst veranlagt sei“, ebd. S. 91) und damit „zeitlos, bedingungslos, harmlos“ sei.²⁷⁹ Deutlich wird das auch an seiner Kritik an der absoluten Freiheitsideologie des Ich und des Kunstwerks, das ausschließlich um sich selber kreise, wie sie Mitte der Fünfziger Jahre auch von einer Avantgarde gepredigt wurde, und an der konkreten Kunst (und damit implizit auch der konkreten Poesie), der er Verunglimpfung der Sprache, Sinnlosigkeit und Beziehungslosigkeit vorwirft.²⁸⁰

Stattdessen redet Rühmkorf einer Repolitisierung des Poems das Wort, welches über die Zustände im Land berichten und sich kräftig in alltägliche Belange einmischen soll:²⁸¹

„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

²⁷³ Rühmkorf: Agar agar. S. 132f. Rühmkorfs *Sensorik* schlägt an diesem Gedicht aufgrund der übertriebenen Metaphern aus.

²⁷⁴ Rühmkorf: Einfallskunde. S. 179.

²⁷⁵ Rühmkorf: Einfallskunde. S. 170.

²⁷⁶ Vgl. Gedanken: 9-17, und Poetik-Vorlesung III.

²⁷⁷ Gedicht als Herold. S. 129.

²⁷⁸ Vgl. Steinecke: Nachwort. S. 388.

²⁷⁹ Rühmkorf, Peter: Einige Aussichten für Lyrik. In: ders.: Schachtelhalme. S. 85 und 89.

²⁸⁰ Rühmkorf: Aussichten. S. 73-77.

²⁸¹ Vgl. Rühmkorf: Aussichten. S. 96.

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. Wo sie der Zeit grundsätzlich das Interesse aufkündigt und der Gesellschaft Anteil an der eigenen Diktion bestreitet, da schweigt sie der Gesellschaft nach dem Munde.²⁸²

Das bedeutet aber keineswegs im Umkehrschluss, dass Rühmkorf politische Poesie oder das Zeitgedicht propagiert, denn dafür bräuchte es ein ungetrübtes Sendungsbewusstsein und belehrende Botschaften, die weder in der Praxis noch in der Theorie Rühmkorfs Mission sind.²⁸³

Zwei entgegengesetzte Pole der expliziten Poetik Rühmkorfs sind damit benannt, die er mit einem Neologismus als „Schizographie“ bezeichnet. Gemeint ist die reale und vermeintliche (Un)Vereinbarkeit von Poesie und Politik, das heißt von Gegensatzpaaren wie schön und gesellschaftskritisch, artistisch und politisch, wie Steinecke ausführt.²⁸⁴

Rühmkorf bescheinigt sich selbst, mit seiner Lyrik einen „widerständlerische[n] Subjektivismus“ durch „die offensive Herauskehrung eines Ich als politischer Stimmungsträger und gesellschaftlicher Zeitanzeiger“²⁸⁵ zu schreiben. Eine vergleichbare Auffassung findet Rühmkorf unter seinen Zeitgenossen nur noch bei Enzensberger, zu dem er diesbezüglich eine „seltsame Parallelität und Unabhängigkeit“²⁸⁶ erkennt.

Im Idealfall entsteht als Resultat dieses Balanceaktes zwischen Poesie und Politik ein Gedicht, das „ein utopischer Raum [ist], in dem freier geatmet, inniger empfunden, radikaler gedacht und dennoch zusammenhängender gefühlt werden kann als in der sogenannten ‚wirklichen Welt‘.“²⁸⁷ Rühmkorf traut Gedichten zwar kaum „Wirklichkeitsveränderung“, aber doch wenigstens „Wahrheitsfindung“ zu – wobei er sich über ihre Reichweite, die „sich ziemlich hoffnungslos in einem Mikrokosmos der Werkreisanthologien, Literaturmagazine, Rot- und Quartbücher“ verliert, keine Illusionen macht.²⁸⁸

²⁸² Rühmkorf: Aussichten. S. 91f.

²⁸³ Vgl. Rühmkorf: Aussichten. S. 76f.

²⁸⁴ Vgl. Steinecke: Nachwort. S. 389. An anderer Stelle offenbart Rühmkorf seine Parteinahme: „Vor die Wahl gestellt, wem sich das Gedicht gesellen soll und wem seine Stimme leihen, [...] der himmlischen Betrugsartistik *oder* dem Hunger nach Lebenswahrheit, den Fellabziehern *oder* den Geschundenen, kann, *muß* die fast aus der Welt konkurrierende Gattung doch schon von Schicksalswegen die Partei ergreifen der so oder so Deklassierten und Entfremdeten.“ Rühmkorf: Vogelweide. S. 190.

²⁸⁵ Rühmkorf: Vogelweide. S. 133.

²⁸⁶ Rühmkorf: Vogelweide. S. 133.

²⁸⁷ Rühmkorf: Einfallskunde. S. 166f.

²⁸⁸ Rühmkorf: Vogelweide. S. 187f. Und weiter: „Eine Gesellschaft, der man mittlerweile drei Fernsehkanülen in den Überbau eingepflanzt hat und deren Bedürfnisse nach Gesang mit Schlagertexten,

Das Gedicht ist in die Marginalität abgedrängt worden. Doch für wenige Individuen kann es immer noch das passende Kommunikationsmedium für bestimmte Anlässe sein. Rühmkorf zielt in die gleiche Richtung wie Gernhardt, der diese Funktion mehrfach mit „Formulierungshilfen“²⁸⁹ umschrieben hat, wenn er mit einer Anspielung auf Goethes „Tasso“ eine Funktion des Gedichts auf den Punkt bringt: „Mithin: wenn die Menschheit einmal wirklich in ihrer Qual verstummt, und sich vor lauter verbaler Kommunikation und Soziolinguistik schon nichts mehr zu sagen hat, gibt ihr vielleicht ein Satyr, zu sagen, was sie leidet.“²⁹⁰

Ausführlich und seit seinen frühen theoretischen Texten widmet sich Rühmkorf dem Reim, einem für ihn zentralen Mittel des Dichtens, welchem im Gedicht und „in der Umgangspoesie eine hervorragende Schlüsselrolle“ zukommt:

„Seine Funktionen sind außerordentlich vielfältig, sein Wirkungsbereich ist komplex. Zum einen dient er offensichtlich als Transportgerät, als Bindemittel, als Gedächtnisstütze, d. h., er erfüllt gewisse technische Voraussetzungen der Nachrichtenübermittlung; zum andern [...] wohnt ihm eine selbständige Beweiskraft inne, einen schlüssigen Beleg, der faktisch durch nichts zu widerlegen ist – es sei denn durch Gegenreime.“²⁹¹

Erst der Reim vermag es laut Rühmkorf, „einen tollen Einfall haltbar zu machen, einen Witz überlieferungswürdig.“²⁹² Er bezeichnet ihn als „absolut zuverlässige[n] Trommelfellspanner“²⁹³ und „ein Mittel der Erhebung, der Aufrichtung, aber auch ein[en] Harmoniestifter und eine Balancestange“, der als „Wohllaut die Disproportion erträglich“ macht und „den äußersten Schrecken“ aufhebt, „[s]elbst wo die Wortinhalte kreischend, knirschend, unversöhnlich gegeneinanderstehen“²⁹⁴.

Rühmkorf sieht sich selbst als den „Prophet[en], beziehungsweise den Bühnenassistent[en]“ des Reims, „der den Hahn, der die Feder spannt“. Denn

Werbepoesie und Buweh-Singvorlagen vollauf abgefriedigt scheinen, muß dies Kommunikationsbemühen über gebundene Sprache für baren Wahnsinn halten.“ Ebd. S. 188f.

²⁸⁹ Was will uns: 123, Poetik-Vorlesung II, und Hoffmann-Monderkamp, Kerstin: Interview mit Robert Gernhardt zu dessen 60. Geburtstag. In: dies.: Komik und Nonsens im lyrischen Werk Robert Gernhardts. Annäherungen an eine Theorie der literarischen Hochkomik. Tönisvorst 2001. [zugl. Düsseldorf, Univ., Diss. 2001] S. 217-229. Hier: S. 228.

²⁹⁰ Rühmkorf: Vogelweide. S. 190.

²⁹¹ Rühmkorf: Volksvermögen. S. 123.

²⁹² Rühmkorf: Volksvermögen. S. 123.

²⁹³ Das Gedicht als Herold. S. 121.

²⁹⁴ Das Gedicht als Herold. S. 128.

„Spannung ist allemal das oberste Bewegungs- *und* Kommunikationsprinzip und das mit Lust präsentierte Echowort der erlösende Genuß.“²⁹⁵

Die Freude und Lust an der Ent-Spannung an einem „so noch nicht vernommene[n] Reim läßt Leute auflachen, als ob sie grade ein Aha-Erlebnis gehabt hätten, und sie haben es manchmal tatsächlich, denn wenn das Reimwort ‚Interviewer‘ in der übernächsten Zeile mit dem ‚Wichtigtuier‘ zusammenprallt, zusammenfällt, dann ist ihnen eben eine akustische Wunderkerze aufgegangen.“²⁹⁶

Rühmkorf lobt ausdrücklich die Verwendung des Reims bei Robert Gernhardt und Ludwig Harig als „quietschvergnügt und puppenlustig“ und als „gelenkig gehandhabt“ bei Peter Hacks, Klaus Modick und Franz Joseph Czernin.²⁹⁷ Auch den Reim in Heiner Müllers Sonetten, bei Rainer Kirsch, Uli Becker, Barbara Köhler, Peter Maiwald, Steffen Jacobs und Matthias Politycki hebt er hervor, weil sich er sich im „scheinbaren Kettenhemd mit einer Grazie“ bewegt, die „an Entfesselungskunststücke unter erschwerten Bedingungen denken läßt.“²⁹⁸

In diesem erneut der Zirkuswelt entlehnten Bild schreibt Rühmkorf der vollendeten Reimverwendung eine Artistik und Leichtigkeit zu, wie er sie schon für das ganze Gedicht als Ideal verlangt hatte. Gleichwohl warnt er vor den Gefahren bei einer nicht kunstfertigen Verwendung des Reims, weil es sich um ein „seit tausend Jahren durchkämmtes Turnierfeld“ handelt, bei dem bestimmte Reimpaare aufgrund ihrer vielfachen Verwendung „keinen Knalleffekt mehr abgeben.“²⁹⁹ Bereits 16 Jahre vorher hatte Rühmkorf diese Theorie in „agar agar – zuraurim, Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven“ vertreten und die entsprechenden Beispiele beigefügt, als er die erste (End-)Reimung „Herz auf Schmerz“ auf Otfried von Weißenburgs Evangelien-Epos aus dem 9. Jahrhundert zurückführte, den „Reimenden Erstling deutscher Sprache“.³⁰⁰

²⁹⁵ Das Gedicht als Herold. S. 122.

²⁹⁶ Das Gedicht als Herold. S. 121.

²⁹⁷ Rühmkorf, Peter: Rühmen und am Lattenzaun der Marktnotierung rütteln. Antiquarische Gedanken zur Poesie der Postmoderne. In: ders.: Schachtelhalme. S. 275-291. Hier: S. 281. Vgl. auch Rühmkorf: agar agar. S. 156, wo Rühmkorf die Volksliedweisen als „quietschvergnügt und puppenlustig“ und Vorläufer des Kirchenlieds des 16. Jahrhundert bezeichnet.

Rühmkorf hat sich mit Gernhardt offensichtlich eingehender auseinander gesetzt, denn er kennt sogar Gernhardts Begriff der so genannten Lyrik-„Hämmer“, „die uns eine Lebensweisheit oder eine Hadesbotschaft [...] ins Bewußtsein donnern“, vgl. Rühmkorf: Rühmen. S. 287, und Kapitel I.1.c. dieser Arbeit.

²⁹⁸ Rühmkorf: Rühmen. S. 281.

²⁹⁹ Rühmkorf: Rühmen. S. 281f.

³⁰⁰ Rühmkorf: agar agar. S. 98. Rühmkorf zitiert hier seinen „verehrte[n] Universitätslehrer Ulrich Pretzel“, vgl. ebd. Der Aufsatz „Rühmen und am Lattenzaun der Marktnotierung rütteln“ erschien zuerst in „Die Zeit“ vom 17.10.1997, die Erstauflage von „agar agar“ 1981.

Dort behauptet Rühmkorf auch, die „ordinärsten Hauptwörter unserer eigenen Muttersprache“, „Herz, Mensch und deutsch“, seien nahezu unbereimbar geworden. Zu dieser Feststellung war um die Jahrhundertwende schon Arno Holz gekommen, der mit „Dissidenteneifer“ in seiner „Evolution der Lyrik“ die „heftigsten Attacken auf die alte und keines rehabilitierenden Gedankens mehr wert befundenen Reimwerkerei“ geäußert hat.³⁰¹ Rühmkorf zitiert Holz' Behauptung über Genie und Kretin und den verbrauchten Reim von Sonne-Wonne, Herz-Schmerz wieder, der auch von Gernhardt mehrfach aufgegriffen wird,³⁰² teilt seine Meinung aber nicht uneingeschränkt. Zwar gesteht er zu, dass bestimmte Reimverbindungen ebenso konventionell wie langweilig klingen, wie zum Beispiel in Julius Lohmeyers Vierzeiler aus der Zeit des Ersten Weltkriegs: „Und preist dich nicht Lorbeer, nicht Marmor und Erz, / Dich preis ich, dich rühm ich, deutschinniges Herz“³⁰³. Hingegen sieht Rühmkorf in dieser „aussichtslosen Zwangslage“ der verbrauchten Reimpaare eine immer wieder zu bewältigende Herausforderung für den Dichter. Der Dichter kann zum einen neue Reimpaare schaffen wie beispielsweise „Schmerz auf Kilohertz“, und hoffen, dass es sich um einen „Sensationsreim“ handelt, der „persönliches Eigentum ist und nicht kopiert werden darf.“³⁰⁴ Als weitere Möglichkeit bleibt dem Dichter die „Aufhebung der aussichtslosen Zwangslage durch die Möglichkeitsform der Parodie“³⁰⁵, mit anderen Worten, die bewusste, aber neu eingebettete Wiederverbindung zweier Worte über den Endreim, wie sie beispielsweise Mascha Kaléko und Joachim Ringelnatz in zwei Gedichten praktiziert haben.³⁰⁶

³⁰¹ Rühmkorf: agar agar. S. 131f.

³⁰² Rühmkorf: agar agar. S. 132. Rühmkorf kommentiert Holz' im Weiteren: „Solcher Ausrufezeichenprosa läßt sich schwerlich angemessen begegnen, aber warum sollte man auch. Ein Abtrünniger hat seine eigenen Bewegungsgesetze, ein Konvertit seine eigene Widerspruchsdialektik, zu deren Entwicklungsverlauf u. a. gehören kann, daß der Ketzer eines Tages reumütig konvertiert. In Holzens Schaffer Dafnis aus dem Jahre 1924 [...] sehen wir die theoretisch grad noch mit Macht behaupteten Extrempositionen praktisch wieder zurückgenommen: ein Wortbuch mit Reimversen...“ Rühmkorf: agar agar. S. 132.

Zu Gernhardts Umgang mit der Textstelle vgl. Kapitel I.1.c. dieser Arbeit.

³⁰³ Zit. n. Rühmkorf: agar agar. S. 133.

³⁰⁴ Und weiter: „Der ihm innewohnende oder anhaftende Einmaligkeitsanspruch schließt Wiederholungen notwendig aus. Seine exquisite Ausnahmestellung wird durch eine Art moralischen Patentschutz haltbar abgesichert.“ Rühmkorf: agar agar. S. 133 und 137.

³⁰⁵ Rühmkorf: agar agar. S. 132.

³⁰⁶ Rühmkorf nutzt er in seinem lyrischen Werk bei der Reimverwendung beide Varianten. Er zitiert hier Mascha Kaléko: „Ich kann dir keinen Zauberteppich schenken, / Noch Diamanten oder edlen Nerz, / drum geb ich dir dies Schlüsselchen von Erz, / Dazu mein ziemlich gut erhaltenes Herz / Zum Anmichdenken.“ und Joachim Ringelnatz: „Der wird kichern, der nach meinem Tode / Mein Geheimfach entdeckt. – / Ach Kind, wenn du ahntest, / wie Kunitzburger Eierkuchen schmeckt! // Das ist nun kein richtiger Scherz. / Ich bin auch nicht richtig froh. / Ich habe auch kein richtiges Herz. / Ich bin nur ein kleiner unanständiger Schalk. / Mein richtiges Herz. Das ist anderwärts, irgendwo / Im Muschelkalk.“, vgl. Rühmkorf: agar agar. S. 133f.

Rühmkorf empfiehlt dem „professionellen Reimer“, sich „ein Vorratslager mit einerseits spannenden, zum anderen technisch bereits gelösten Kombinationen anzulegen.“³⁰⁷

Diese technische Auffassung der Dichtkunst als Artistik und Handwerk, die sich auch in diesem Bild zeigt, ist im übrigen von Gernhardts nicht allzu weit entfernt, von dem bekannt ist, dass er als Ideen- und Vorratslager so genannte „Brunnen-Hefte“ führt.³⁰⁸

Rühmkorf kanzelt die Reimverwendung in den siebziger Jahren ab, die sich für „uptodate und schnieke hält“, und „Prosa“ auf „Rosa“ reimt, und damit „vom Sirenenreich der Kunst durch einen Mariannengraben an Unverständnis getrennt“³⁰⁹ ist. Über den Umgang mit dem Reim in den Neunzigern konstatiert Rühmkorf, dass „[o]bwohl gelegentlich wahrhaftige Glaubenskriege über den Sinn, den Unsinn und den schönen Hintersinn von Reimen geführt worden sind, [...] sich die Frontstellungen unserer eigenen sechziger und siebziger Jahre mittlerweile so weit begradigt [haben], daß man eher von einer gewissen Allduldsamkeit sprechen möchte. ‚Anything goes‘ scheint auch hier die Parole unserer nicht unbedingt nur abfällig zu betrachtenden Ubiquitätsmoderne“³¹⁰.

Ähnlich kritisch wie bei der Reimverwendung fällt auch Rühmkorfs Urteil über die gesamte Lyrik der sechziger und siebziger Jahre aus, und hier insbesondere über das epigrammatische Lehrgedicht, welches „mächtig im Vormarsch“ war:

„Zu seinen unveränderlichen Kennzeichen zählen: 1. Geringerer Umfang, straffes Bindegewebe. 2. Bequeme Anschaulichkeit plus das Bemühen, selbst etwas überschaubar, fasslich, einsichtig zu machen. 3. Die dialektische Entwicklung eines Erkenntnisblitzes aus der ungewöhnlichen Konfrontation gebräuchlicher Redewendungen. 4. Sprache nicht mehr als individuelles Ausdrucks-, sondern als didaktisches Demonstrationsmedium. 5. Verzicht also auch auf die Bekundung subjektiver Empfindsamkeit, ja auf die Lebenszeichen eines sogenannten Subjekts überhaupt.“³¹¹ Als „zeitgenössische Gegengattung“ bezeichnet Rühmkorf die „Neue Subjektivität“, deren Vertreter Nicolas Born, F.C. Delius, Michael Krüger, Johannes Schwenk, Jürgen Theobaldy und Roman Ritter eine „meist recht unzimmerlich selbstbewußte Herauskehrung eines Ich“ gemeinsam haben, das sie erstmalig „mit

³⁰⁷ Rühmkorf: agar agar. S. 124.

³⁰⁸ Vgl. Kerschbaumer: S. 120 und Gespräch mit Robert Gernhardt am 27.1.2004 (im Anhang dieser Arbeit). „Brunnen“ ist der Markenname eines Schreibartikel-Unternehmens, das unter anderem besagte Schulhefte im DIN A 5-Format herstellt.

³⁰⁹ Rühmkorf: agar agar. S. 147.

³¹⁰ Rühmkorf: Rühmen. S. 281.

³¹¹ Rühmkorf: Vogelweide. S. 186. Als Beispiele führt er Gerhard C. Krischkers „das gleiche“, Peter Maiwalds „der christliche unternehmer“ und Ernst Jandls „lechts und rinks“ an, vgl. ebd. S. 186f.

Zerfall der Studentenbewegung“ artikulieren.³¹² Gernhardt attackiert diese Strömung ebenfalls mit Verve.

Auch mit anderen Strömungen der deutschen Lyrik geht Rühmkorf ins Gericht, vor allem aber den wiederholten, epigonalen Nachdichtungen ehemals origineller und originaler Stile und Richtungen, und vermisst die „von Robert Gernhardt so benannten ‚Hämmer‘, die uns eine Lebensweisheit oder eine Hadesbotschaft derart ins Bewußtsein donnern, daß wir [...] ‚am Boden bleiben bis neun‘.“³¹³

Der Vorwurf des Mangels an Originalität und Aussagekraft in der gegenwärtigen Lyrik (wovon Rühmkorf freilich auch immer Ausnahmen macht), zeigt sich auch in der rhetorischen Frage: „Herr des Himmels, wie viele Neodadaismen und Afteravantgardisten haben wir seit den teils goldenen, teils rostigen Fuffzigern nicht schon an uns vorüberziehen und ohne Hinterlassung auch nur einer einzigen merk- oder des Weitersagens würdigen Zeile in der Erinnerungslosigkeit verschwinden lassen.“³¹⁴

Sowohl die Feststellung über den Zustand der Lyrik als auch die implizite Forderung nach erinnerungswürdigen Zeilen korrespondiert stark mit Gernhardts poetologischen Ansichten und wird einen Vergleich in einem späteren Kapitel dieser Arbeit herausfordern.³¹⁵ Beide Dichter geben, wie bei Rühmkorf gezeigt wurde und bei Gernhardt noch zu beweisen sein wird, tiefe (freilich selektive) Einblicke in ihre poetische Werkstatt, die auf der einen Seite das – ohnehin obsolete – Bild des Dichters als Originalgenie und Musenkind endgültig destruieren, auf der anderen Seite aber auch den Respekt vor der kreativen, handwerklich anspruchsvollen „Artistik“ des Dichtens hervorrufen (wollen).

Dem als negativ beurteilten Zustand der gegenwärtigen deutschen Lyrik stellt Rühmkorf zehn Axiome entgegen, die er „mit Gesetzeskraft“ für jeden „Reimartisten“ aufgestellt hat, wie er im ersten erklärt.³¹⁶ Zwar ist hier ein ironischer Unterton vernehmbar, der aber keineswegs den Inhalt der Axiome in Frage stellen, sondern lediglich den absolutistischen Anspruch relativieren soll, mit dem sie vorgetragen werden – schließlich weiß Rühmkorf nur zu gut, dass die Reflexionen eines Dichters über

³¹² Rühmkorf: Vogelweide. S. 187f.

³¹³ Rühmkorf: Rühmen. S. 287. Rühmkorf zitiert hier Gottfried Benn.

³¹⁴ Rühmkorf: Rühmen. S. 284. In diesem Zusammenhang weist Rühmkorf darauf hin, dass die „Szyllan und Charibden von Anno Adenauer nicht mehr so ganz“ in die Gegenwart am Ende des 20. Jahrhunderts passen. Das Bild aus der „Odyssee“ verwendet auch Gernhardt in anderen Zusammenhängen, vgl. Gedanken: 111, Poetik IV und Kapitel I.1.c. dieser Arbeit.

³¹⁵ Vgl. Kapitel I.4. dieser Arbeit.

³¹⁶ Rühmkorf: agar. S. 126.

Dichtkunst und ihre vermeintlichen Gesetze immer aus seiner subjektiven Perspektive (oder auch „pro domo“, wie es bei Gernhardt heißt) entspringen und seit dem Ende der Regelpoetiken im 18. Jahrhundert auf Berufskollegen allenfalls mit Einschränkungen übertragbar sind.

Die Richtlinien des (post)modernen Reimens nach Rühmkorf erheben im zweiten Axiom die „Neubelebung“ des Reimes „zu den dichterischen Hauptgeschäften“. Dabei muss der Dichter unbedingt ein „individuelles Reimprofil“ entwickeln; andernfalls könne er sich „dem freien Vers oder einem Berufsberater“ zuwenden. Die Reimpaare entspringen „persönlichen poetischen Einfällen“, Reim und Einfall sind daher eng verbunden (viertes Axiom), wobei es im Zweifelsfall deutlich einfacher ist, einen Sinn zu evozieren als einen Reim zu kreieren (fünftes Axiom). Bereits erläutert wurde die These von der Spannung, unter der Reime stehen, die im sechsten Axiom beschrieben und mit dem Zusatz ergänzt wird, dass „wesentliche Energiepotentiale“ durch die Differenz zwischen der akustischen Nähe und der inhaltlichen Diskrepanz zwischen den Reimwörtern entstehen. Beim Reimen sind laut siebtem Axiom auch so genannte „synthetische Reime“ wie „Neologismen, frische Komposita, gewagte Plurale, unerhörte Flexionen, Brakes und Worttrennungen“ möglich, die aber organisch im Ganzen aufgehen („Naturalisierung“) und mittels Wort-Verbindungen eingebunden sein müssen (achtes Axiom). Die physikalischen Eigenschaften des Lichts, zugleich Teilchen *und* Welle zu sein, überträgt Rühmkorf im neunten Axiom auf die Reimwörter. Als „Baustein“ des Gedichts sind sie einerseits an bestimmten Stellen im Gedicht fest verortet, andererseits vermitteln sie in ihrer Wellenfunktion „aber auch aufs lebendigste zwischen dem Schwingkörper Gedicht und dem ganzen himmlischen und irdischen Gewoge um es herum.“

Rühmkorf verwendet im zehnten Axiom das Bild des Radars, um die Wechselbeziehung zwischen dem Dichter, seinem Gedicht und der Welt auszumalen: „Der poetisch beschwingte Kopf [entsendet] von sich aus Wellen in die Welt [...] und [kann] aus den Reflexen augenblicklich auf die Vereinbarkeit oder Unverträglichkeit mit seinen eigenen Interessen schließen“³¹⁷.

Rühmkorfs Axiome wie auch seine anderen poetologischen Schriften gehen von einer zentralen Bedeutung des Reims im Gedicht aus und kreisen um die Begriffe Originalität, Artistik, Organik und Schwingung. Die Bildhaftigkeit der Sprache in diesem Text macht außerdem exemplarisch deutlich, dass es sich bei Rühmkorfs (und, so viel darf vorweg

³¹⁷ Alle Zitate dieses Abschnitts aus Rühmkorf: *agar agar*. S. 126f.

genommen werden, auch Gernhardts) Texten über Literatur auch immer *um* Literatur handelt, mit anderen Worten: die explizite Poetik im poetischen Gewand daherkommt. Ein Dichter, der methodisch mitunter ähnlich arbeitet und mit dem Rühmkorf nach eigenen Worten und in mancherlei Hinsicht eine „seltsame Parallelität und Unabhängigkeit“³¹⁸ verbindet, ist Hans Magnus Enzensberger.

Hans Magnus Enzensberger (geb. 1929) hat sich ähnlich umfassend über Poetik geäußert wie Peter Rühmkorf. In jeder Hinsicht darf der Dichter, Essayist, Übersetzer, Kritiker und Vordenker als „der große Meinungsjongleur der deutschen Literatur, [als] ein Hin- und Herschweber von Position zu Position, ein Zeitgeistvoranhechtender, ein mutiger Mann“³¹⁹ gelten. Seine poetologischen Texte, die sich über Jahrzehnte erstrecken und in verschiedensten Gattungen geschrieben wurden, zeigen einen umtriebigen Dichter auch auf dem Feld der Theorie, der allerdings nie eine explizite Poetik verfassen wollte. „Ein Schriftsteller, der seine eigene Literaturtheorie vorbringt, macht selten eine glückliche Figur“³²⁰, heißt es etwa Mitte der siebziger Jahre. Damit korrespondiert, dass sich Enzensberger mehr als Herausgeber und Sammler moderner Lyrik und ihrer Spielarten betätigt denn als deren Kommentator: Das „Museum der modernen Poesie“³²¹ versammelt 325 Gedichte von fast einhundert Lyrikern aus über 35 Ländern; sein ebenso klassischer Sammelband „Das Wasserzeichen der Poesie“³²² vereint 164 Varianten der Dichtkunst.

Im Vorwort konstatiert Enzensberger unter dem Pseudonym Andreas Thalmayr, dass „uns“ die Lust auf Lyrik abhanden gekommen ist und ihr manchmal etwas „Trübes, Zähes, Dumpfes, Muffiges“ anhafte, das vom früheren Versprechen und von der Verführung weit entfernt sei. So tritt Enzensberger mit dem Anspruch an, ein Gedichtbuch, das unterhält und nicht quält, vorzulegen – ein „Lehrbuch der Poetik“ wäre ihm zu hoch gegriffen.³²³ Die Gedicht-Spielarten sind in ihrer Varianz tatsächlich

³¹⁸ Rühmkorf: Vogelweide. S. 133 (hier über den Gebrauch des „wir“ in Gedichten).

³¹⁹ Weidemann, Volker: Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute. Köln 2006. S. 92.

³²⁰ Enzensberger, Hans Magnus: Literatur als Institution oder Der Alka-Seltzer-Effekt. In: ders: Mittelmaß und Wahn. Frankfurt am Main 1988. S. 42-52. Hier: S. 42. Der Text basiert auf einem Vortrag Enzensbergers aus dem Jahr 1974.

³²¹ Enzensberger, Hans Magnus: Museum der modernen Poesie. Eingerichtet von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt a. M. 1960 und 2002.

³²² Thalmayr, Andreas [d. i. Hans Magnus Enzensberger]: Das Wasserzeichen der Poesie oder die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen. In hundertvierundsechzig Spielarten vorgestellt von Andreas Thalmayr. Nördlingen 1985. [= Die andere Bibliothek. 9.]

³²³ Thalmayr: Wasserzeichen. S. V-VIII. Hier: S. VII.

ein Fundus für nachfolgende Dichter, darunter Gernhardt, die auf der Suche nach neuen Regeln und Inspiration sind.

Anhand zweier Schlüsseltexte, in denen er seine eigenen Gedichte bzw. die explizite Poetik anderer Dichter kommentiert, lässt sich dennoch die Poetik Enzensbergers näher bestimmen. Die Aufsätze „Die Entstehung eines Gedichts“ von 1962 und „Scherenschleifer und Poeten“ von 1968³²⁴ zeigen schon früh langjährige Konstanten im poetischen Verständnis Enzensbergers auf.

„Was ist ein Gedicht? Kann Kunst die Welt verändern? Welches ist die Natur des schöpferischen Aktes? – Ich weiß es nicht.“³²⁵

Enzensberger kann und will keine allgemeingültigen Antworten auf die großen Fragen der Poetik geben und reiht sich damit in die Reihe der Poeten des 20. Jahrhunderts ein, die sich nicht mehr anmaßen bzw. zutrauen, fundamentale poetologische Fragen zu beantworten – mit Ausnahme von Erklärungen über eigene Erzeugnisse. Und genau diesen kleinen Umweg über den entstehungsgeschichtlichen Selbstkommentar wählt auch Enzensberger.

In „Die Entstehung eines Gedichts“, sein „zugleich persönlichster und sachlichster Beitrag zur Poetik“³²⁶, beschreibt Enzensberger seine poetische Technik und geht von der Grundthese aus, dass die „Frage nach der Genese eines Werks [zu] einer zentralen, vielleicht *der* zentralen Frage der modernen Ästhetik geworden“³²⁷ ist.

Enzensberger verweist auf Poes „The Philosophy of Composition“ und seine bedeutende Wirkung auf nachfolgende Dichter (namentlich Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Benn, Pound, Brecht, Majakowski; zudem Dadaisten und Surrealisten),³²⁸ um zu erklären, dass

³²⁴ Enzensberger, Hans Magnus: Die Entstehung eines Gedichts. In: ders.: Erinnerung an die Zukunft. Poesie und Poetik. Hrsg. von Dorothea Dornhof. Leipzig 1988. S. 243-261. Vgl. die gekürzte Fassung in Enzensberger: Wie entsteht ein Gedicht?.

³²⁵ Enzensberger: Entstehung. S. 248.

³²⁶ Bohn, Volker: Die Furie des Verschwindens. Zu Hans Magnus Enzensbergers Poetik. In: Poetik. Essays über Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Wolfgang Hildesheimer, Ernst Jandl, Uwe Johnson, Marie Luise Kaschnitz, Hermann Lenz, Paul Nizon, Peter Rühmkorf, Martin Walser, Christa Wolf und andere Beiträge zu den Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Hrsg. von Horst Dieter Schlosser und Hans Dieter Zimmermann. Frankfurt a. M. 1988. S. 55-66. Hier: S. 58.

³²⁷ Enzensberger: Entstehung. S. 248. Vgl. Enzensberger: Wie entsteht ein Gedicht? S. 8.

³²⁸ Enzensberger weist auf die Traditionslinie hin, die Poe gründete: „Valéry spricht vom Dichter als einem ‚literarischen Ingenieur‘, Gottfried Benn fordert ihn auf, ‚das künstlerische Material kalt zu halten‘; Pound läßt sich von seinen Schülern als ‚il miglior fabbro‘ verehren [...]“. Die Pound-Beschreibung als herausragender Handwerker zitiert Gernhardt in einer Poetik-Vorlesung III. Auch Majakowskis Aufsatz „Wie macht man Verse?“ sei auf der Linie „Poe-Valéry“ zu verorten. Vgl. Enzensberger: Entstehung. S. 246-248.

Enzensberger weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass es „[a]ber spätestens vom Hellenismus an [...] in Europa immer eine heimliche Opposition gegen den Mythos der Inspiration gegeben [hat], eine Opposition, die vom Dichten vielmehr wie von einem kunstvollen Machen spricht.“ Enzensberger: Entstehung. S. 245f.

ohne ihn die „Theorie der modernen Lyrik“ „nicht denkbar“ wäre. Poe habe vor 150 Jahren erstmalig „vom Dichten vielmehr wie von einem kunstvollen Machen“ gesprochen und „den Hebel seiner Analyse an der richtigen Stelle an[gesetzt], an dem Punkt, von dem aus sich möglicherweise die Lehre vom Schönen aus den Angeln heben läßt“³²⁹, bei der Entstehung bzw. *Herstellung* des Gedichts:

„Das alte Hin und Her über Form und Inhalt, die Debatte über den Formalismus, der Zwist zwischen ‚poésie pure‘ und ‚poésie engagée‘, die Erörterung über die Natur der dichterischen Sprache, das Problem der politischen Dichtung – kurz, jede theoretische Überlegung, die künstlerischen Fragen gilt, wird sich früher oder später Auskunft holen müssen über die Entstehung der Werke, von denen sie spricht.“³³⁰

Für seine eigenen Überlegungen – und in der Tradition Poes – lehnt Enzensberger es ab, über Gedichte im Plural und im Allgemeinen zu sprechen, weil der allgemeine und abstrakte Aussagewert gering sei. Die Frage könne korrekterweise nur lauten: „Wie entsteht *ein* Gedicht?“³³¹

Bei der Beantwortung dieser Frage wird auch der uralte Mythos von der übernatürlichen Inspiration des Dichters destruiert, den die Dichter bislang aus „Eitelkeit“ (Poe) und Tradition (Enzensberger) aufrechtzuerhalten wünschten.³³²

Zwei Methoden sind für Enzensberger möglich: Die philologische Arbeitsweise, den Text „objektiv, von außen, zu rekonstruieren“³³³, hält er jedoch für eingeschränkt, weil der Wissenschaftler zwar über ein „eindeutiges Material“ verfügt, welches jedoch zugleich „arm“ ist, da es der „Erinnerung“ des Autors entbehrt. Das erkenntnisreichere, doch auch gefährlichere Vorgehen ist die Rekonstruktion der Entstehung durch den Verfasser selbst. Dieser Erinnerung des Dichters steht Enzensberger zutiefst skeptisch gegenüber:

„Hat er sie wirklich? Oder trägt diese Erinnerung? Möglich wäre es, daß er den Entstehungsvorgang erst a posteriori erschaffte und womöglich, ohne es zu wissen, zu dem vorliegenden Gedicht eine Genese erst *erfände*. Diese Gefahr ist besonders dann

³²⁹ Enzensberger: Entstehung. S. 245f. und 248.

³³⁰ Enzensberger: Entstehung. S. 248. Mit „Poésie pure“, ist eine autonome, sich selbst genügende Poesie gemeint, die im Gegensatz zur „poésie engagée“ auf politische, soziale oder weltanschauliche Inhalte vollkommen verzichtet. Im Nachwort zum „Museum der modernen Poesie“ von 1960 bzw. 2002 schreibt Enzensberger über die Vergeblichkeit theoretischer Auseinandersetzungen zwischen diesen beiden Polen, dass „der Gegensatz von Elfenbeinturm und Agitprop“ ein „Scheinproblem“ sei und „der Poesie keine guten Dienste“ leiste: „Dieser Wortwechsel gleicht dem Leerlauf zweier weißer Mäuse, die einander in der Treitmühle eines Käfigs jagen.“ Enzensberger: Museum. S. 777 und 784.

³³¹ Vgl. Enzensberger: Entstehung. S. 248.

³³² Vgl. Enzensberger: Entstehung. S. 245f.

³³³ Enzensberger: Entstehung. S. 248f.

vorhanden, wenn der Autor mit seiner Demonstration, wie Edgar Allan Poe, etwas *beweisen* will.³³⁴

Am Rande sei bemerkt, dass vielen nachfolgenden Dichtern aus diesem Grund starke Skepsis gegenüber Poes Erklärungen angebracht scheint, darunter auch Gernhardt.³³⁵

Darüber hinaus meldet Enzensberger grundsätzliche Zweifel an, was den Erkenntnisgewinn bei der Rekonstruktion der Herstellung eines Gedichts angeht, da aus der Genese nicht zwangsläufig Erkenntnisse über den *Endzustand* eines Gedichts und seine Interpretation zu ziehen sind: „Keineswegs ist eine Erscheinung zu erklären, indem man ihre Genesis feststellt. [...] Ein poetischer Text ist nicht mehr als das, was er enthält. [...] Jede Erläuterung, die von außen kommt, und wäre es vom Poeten selber, ist unnütz, ja ärgerlich.“³³⁶

Weil Enzensberger aber *nicht* das Gedicht anhand seiner Entstehung erklären, sondern die Genese eines Gedichts, die ihm „dunkel scheint“³³⁷, dokumentieren will, stellt er im Folgenden anhand verschiedener Fassungen des Textes die Entwicklungsstufen seines Gedichts „an alle fernsprechteilnehmer“³³⁸ von der ersten Idee und Zeile („etwas, das...“) bis zum veröffentlichten Gedicht dar und erklärt die dazwischen liegenden Ergänzungen und Veränderungen. Konkret benennt Enzensberger von den für dieses Gedicht relevanten dichterischen Mitteln Metaphern, Textur, Bewegung des Textes, Zeilenlänge, Tonfall und Sprechrhythmus (suchende *Parlando*), Vokabular, Alliterationen und Assonanzen, Vokalisation, Reim und Wiederholung.³³⁹

Diese enthalten für Enzensberger zugleich ein „stabilisierendes Element“ und eine formale „Knüpfstruktur“, die mit dem semantischen Inhalt („Netz“, „Radioaktivität“) korrespondiere. Neben den phonetischen werde auch mit den „metaphorischen Elementen“ „ein Gewebe gebildet, dessen Fäden sich über das Ganze hinwegziehen.“³⁴⁰

³³⁴ Enzensberger: Entstehung. S. 249.

³³⁵ Vgl. Kapitel I.1.c., und Gespräch mit Robert Gernhardt am 25.4.2004 im Anhang dieser Arbeit.

³³⁶ Und weiter: „Der Verfasser, der sein Produkt selber kommentiert, spricht sich sein eigenes Urteil, wenn er das Gedicht aus der poetischen in eine andere Sprache rückübersetzt. Er gibt damit nämlich zu, daß er das, was er mit den Worten seines Gedichtes sagte, auch anders, nämlich mit den Worten seiner Erläuterung hätte sagen können, also, wie das Wort Erläuterung zu verstehen gibt, lauterer, durchsichtiger, klarer.“ Ebd. S. 244, vgl. auch ebd. S. 261: „Die Genese eines Textes liefert keine Kriterien zu seiner Beurteilung.“

³³⁷ Enzensberger: Entstehung. S. 245.

³³⁸ Vgl. Enzensberger, Hans Magnus: An alle Fernsprechteilnehmer [sic]. In: ders.: Gedichte. 1950-1995. Frankfurt a. M. 1996. S. 23f. Enzensberger verwendet in seinen ersten Gedichtbänden durchgängig Kleinschreibung.

³³⁹ Vgl. Enzensberger: Entstehung. S. 251-257.

³⁴⁰ Enzensberger: Entstehung. S. 257.

Spätestens in solchen Erklärungen („Was hier entsteht, ist also ohne Zweifel ein politisches Gedicht“³⁴¹) und Hinweisen („Zu guter Letzt weise ich Sie auf die Technik der Wiederholung hin, die in dem Gedicht angewendet wird.“³⁴²), wird sein erklärter Vorsatz, nur die Genese zu erläutern, aufgegeben bzw. der Beweis angetreten, dass die Erläuterung der Genese und die Interpretation eines Gedichts in öffentlich auktorialen Epitexten nicht künstlich voneinander zu trennen sind – worauf schon Genette in seinen Bemerkungen über den späten, entstehungsgeschichtlichen Selbstkommentar hingewiesen hat. In Gernhardts Poetik-Vorlesung sind mehrere Belege für diese These vertreten.³⁴³ Enzensbergers „Entstehung eines Gedichts“ ist somit trotz expliziter gegenteiliger Absicht ein Beispiel für eine Beeinflussung der Rezeptionshaltung in einem öffentlich auktorialen Epitext.

Aus demselben Grund kann Enzensberger auch sein Versprechen, dem Leser seine „Auffassung vom Wesen der Dichtkunst zu ersparen“³⁴⁴, nur bedingt einhalten: Seine poetischen Vorstellungen wohnen seinen Ausführungen über sein Gedicht bereits inne. Beispielsweise attestiert Enzensberger in seinem Text einer frühen Entwicklungsphase einen Mangel an „artistische[r] Stringenz“³⁴⁵. Schon in solch einem Schlagwort offenbart sich in nuce ein Teil seiner Poetik. Was Enzensberger damit meint, zeigt sich, als er in einer der letzten Phasen der Gedichtherstellung noch eine Wortlücke im Vers zu füllen sucht. Eine wichtige Eigenschaft der gesuchten „Vokabel“ ist die Polyvalenz, so Enzensberger, die ihr erlaubt, „mehr als eine Beziehung zum gegebenen Text herzustellen“, denn „[n]ur dann kann sie eine Leerstelle in seinem syntaktischen Gitter ausfüllen.“³⁴⁶ Mit Hilfe einer Wortliste aus dem gewünschten Wortfeld (konkret: „ein Terminus aus dem Finanz- und Bankwesen“) experimentiert der Dichter und wählt nach Kriterien wie „Silbenzahl, phonetische Werte, Bildlichkeit, semantische Repräsentanz“ in „einem Tastvorgang“ das „richtige“ aus (hier: die „jungen aktien“).³⁴⁷ Im Sinngefüge des Gedichts muss jedes Wort an seinem richtigen Platz stehen und unter Maßgabe von bestimmten Faktoren ein „stringentes“ Ganzes und eine „haltbare Konstruktion“³⁴⁸ ergeben.

³⁴¹ Enzensberger: Entstehung. S. 255.

³⁴² Enzensberger: Entstehung. S. 257.

³⁴³ Vgl. Kap. I.1.c., insbesondere Poetik-Vorlesung II und III und Gernhardts Erläuterungen zu „Wetterlehrgedicht“ und „Die Geräusche“.

³⁴⁴ Enzensberger: Entstehung. S. 261.

³⁴⁵ Enzensberger: Entstehung. S. 257.

³⁴⁶ Enzensberger: Entstehung. S. 259.

³⁴⁷ Enzensberger: Entstehung. S. 258f.

³⁴⁸ Enzensberger: Entstehung. S. 251.

Den letzten Einblick in die Werkstatt aber verweigert Enzensberger – wie viele seiner Kollegen – mit dem Hinweis, dass nur „die gröberen Sprachoperationen“ zeigbar seien und es für die „feineren Möglichkeiten“ „einer halb kalkulierten, halb ertasteten Mikro-Poetik“ bedürfe, „die sich kaum ohne Apothekerwaage zur Schau stellen läßt.“³⁴⁹

Ausdrücklich goutiert Enzensberger eine Auslegung des Gedichts, die davon ausgeht, dass das Poem vom negativen Wirken der Radioaktivität handelt. Im Zusammenhang mit der vom ihm apostrophierten Mehrdeutigkeit des Gedichts erklärt Enzensberger auch, „daß die politische Poesie ihr Ziel verfehlt, wenn sie es direkt ansteuert. Die Politik muss gleichsam durch die Ritzen zwischen den Worten eindringen, hinter dem Rücken des Autors, von selbst.“³⁵⁰ Ein Gedicht, „das politisch wäre und sonst nichts“, ginge vermutlich „an seiner propagandistischen Absicht zugrunde.“³⁵¹

Auf diesen inhaltlichen, politischen Aspekt von Lyrik geht Enzensberger in dem Aufsatz „Scherenschleifer und Poeten“³⁵² genauer ein. Er muss als scharfe Abgrenzung zur Poetik Benns und der darauf aufbauenden Poetik der fünfziger und sechziger Jahre verstanden werden.³⁵³ Mit der ihm eigenen Ironie und Bildlichkeit hatte Enzensberger nämlich seinerzeit über die in weiten Teilen der literarischen Öffentlichkeit maßgebliche Poetik festgestellt:

„Auf dem Rasen der Literaturästhetik wird bekanntlich seit Jahrhunderten immer dasselbe Match von immer neuen Mannschaften gespielt: Form gegen Inhalt, Inhalt gegen Form. Ich gestehe Ihnen, daß es mich nicht besonders interessiert. Wie es scheint, steht die Partie zur Zeit wieder einmal 1:0 für die Form.“³⁵⁴

In Führung gegangen war laut Enzensberger jene durch Hermetismus, Fluchtästhetik und Rückzug geprägte Kultur der fünfziger Jahre, die Walter Hinderer als „egozentrische ästhetische Kultur“³⁵⁵ charakterisierte und in der die Form als Primat dem Inhalt vorgezogen wurde. Viele Dichter zogen sich aus der Gesellschaft und der gesellschaftlichen Wirklichkeit zurück und orientierten sich am Ideal des reinen und

³⁴⁹ Enzensberger: Entstehung. S. 257.

³⁵⁰ Enzensberger: Entstehung. S. 255f.

³⁵¹ Enzensberger: Entstehung. S. 255.

³⁵² Enzensberger: Scherenschleifer und Poeten. S. 212-217.

³⁵³ Was keine Aussagen über die poetische Praxis bedeutet, kann man doch an Enzensbergers Gedichten bezüglich der *kalten* Sprache auch durchaus eine verleugnete Nähe zu Benn entdecken.

³⁵⁴ Enzensberger: Entstehung. S. 256.

³⁵⁵ Hinderer: „Komm! ins Offne, Freund!“ S. 13.

Es darf allerdings nicht unterschlagen werden, dass neben Enzensberger mit „verteidigung der wölfe“ (1957) Ende der Fünfziger Jahre mehrere Lyriker debütierten, die für das „offene, mitteilende, durchscheinende Gedicht“ ohne „Verschlüsselungen“ (Piontek, Heinz: Von der lyrischen Praxis. In: Bender: Messer. S. 113) und mit politisch-polemischen Intentionen eintraten, darunter Grass und Rühmkorf.

absoluten Gedichts, das Benn mit seiner Forderung nach dem monologischen Gedicht ausgerufen hatte.

„Diese Gedichte sind Gebrauchsgegenstände“, hatte Enzensberger hingegen in dem Beileger zu seinem zweiten Gedichtband „landessprache“ von 1960 geschrieben, und sich damit auf die Tradition von Brechts „Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen“ der „Hauspostille“³⁵⁶ berufen. Enzensberger kritisiert in seinem Aufsatz Benns Poetik und setzt ihm seine Vorstellung eines Gedichts als Gebrauchsgegenstand, als Produktionsmittel von Wahrheit und als Kommunikationsmittel entgegen. Enzensberger besteht auf der Nutzfunktion und dem alltäglichen Wert von Gedichten:

„Gedichte sind keine reinen Produkte. [...] Wie Hüte oder Waffen können sie verrosten, sich abnutzen und verunreinigen, ohne ihre Brauchbarkeit einzubüßen. Im Gegenteil: sie werden dadurch ihren Benutzern vertrauter, lieber, ähnlicher. Die Vorstellung, daß Gedichte besonders edle oder schonungsbedürftige Gegenstände seien, ist schädlich. [...] Wenn sie veraltet oder verschlissen sind, kann man sie wegwerfen und durch neue ersetzen, wie Kleidungsstücke. Gute Gedichte haben eine lange Lebensdauer und können einen gewissen Grad von Ehrwürdigkeit erlangen.“³⁵⁷

Eine der zentralen Fragen in Enzensbergers Poetik richtet er folglich auf den Nutzwert des Gedichts: „[B]rauchbar oder unbrauchbar, das ist die Frage, die ich mir vorlege, wenn ich etwas geschrieben habe.“³⁵⁸ Dieser Wert hängt direkt mit der Fähigkeit des Gedichts zusammen, auf einzigartige Art und Weise eine Aussage zu machen, die dem Rezipienten anders nicht kommuniziert werden kann, und ihm bei der Wahrheitsproduktion Anregung und Anleitung zu sein.

„Wenn es nach mir ginge – und soweit es nach mir geht –, ist es die Aufgabe des Gedichts, Sachverhalte vorzuzeigen, die mit andern, bequemeren Mitteln nicht vorgezeigt werden können, zu deren Vorzeigung Bildschirme, Leitartikel, Industriemessen nicht genügen. Indem sie Sachverhalte vorzeigen, können Gedichte Sachverhalte ändern und neue hervorbringen. Gedichte sind also nicht Konsumartikel, sondern Produktionsmittel, mit deren Hilfe es dem Leser gelingen kann, Wahrheit zu produzieren. Da Gedichte endlich, beschränkt, kontingent sind, können mit ihrer Hilfe nur endliche, beschränkte, kontingente Wahrheiten produziert werden.“³⁵⁹

³⁵⁶ Brecht: Hauspostille.

³⁵⁷ Enzensberger: Scherenschleifer. S. 214.

³⁵⁸ Enzensberger: Scherenschleifer. S. 216.

³⁵⁹ Enzensberger: Scherenschleifer. S. 214f.

Diese Wahrheiten richten sich notwendigerweise an einen Adressaten und müssen folglich einen Gestus haben, der sich vom Gedicht Benn'scher Prägung fundamental unterscheidet:

„Es gibt kein Sprechen, das absolutes Sprechen wäre. [...] Gedichte ohne Gestus gibt es nicht. [...] Sie können jeden Gestus annehmen außer einem einzigen: dem, nichts und niemanden zu meinen, Sprache an sich und selig in sich selbst zu sein.“³⁶⁰

Enzensberger verweigert sich einer Poetik, die das monologische, zweckfreie Gedicht zum Maß der Ästhetik erhebt. Der ästhetische Anspruch Enzensbergers ist ein anderer:

„Damit das, was vorgezeigt werden soll, beachtet wird, müssen Gedichte allerdings schön sein. Es muß ein Vergnügen sein, sie zu lesen. Weil die meisten Sachverhalte, die vorzuzeigen sind, schwieriger Natur sind, muß das Vergnügen, mit dem man Gedichte liest, in aller Regel ein schwieriges Vergnügen sein.“³⁶¹

Dazu gehören auf stilistischer Ebene die Mehrdeutigkeit von Wörtern, Syntax und damit Aussage sowie die „artistische Stringenz“ auf formaler Ebene. Enzensberger besteht in seiner expliziten Poetik auf einer politisch-aufklärerischen und kommunikativen Gebrauchs-Funktion von Gedichten, die in ästhetisch ansprechender Form beim Leser Reflexionsprozesse auslösen können:

„Die Poesie ist daher ein Prozeß der Verständigung des Menschen mit und über ihn selbst, der nie zur Ruhe kommen kann.“³⁶²

Enzensbergers Exegeten³⁶³ haben eine Vielzahl von poetischen Prinzipien in seiner Lyrik ausgemacht, die mit seiner expliziten Poetik deckungsgleich sind, darunter die Komplexität der inhaltlichen Bezüge, „syntaktische Choc, die Bildverdichtung, die Animation, die unverbundene Reihung, die grammatische Entstellung“ und „das Umbauen von Wörtern, die Koppelung von Konkretem und Abstraktem, die syntaktische Doppeldeutigkeit, das Beim-Wort-Nehmen von Bildern und Formeln, die

³⁶⁰ Enzensberger: Scherenschleifer. S. 215.

³⁶¹ Enzensberger: Scherenschleifer. S. 215.

³⁶² Enzensberger: Scherenschleifer. S. 214f. Seite: 87
In Enzensbergers Dissertation über Brentanos Poetik beschreibt er die Technik Brentanos, die auch seine eigene Vorgehensweise recht treffend charakterisiert.

Mit der lyrischen Produktion einher geht ein umfangreiches journalistisches und publizistisches Schaffen Enzensbergers, indem er unter anderem die Auswüchse der modernen, kapitalistisch geprägten Gesellschaft und ihrer Medien kritisch analysiert, auf das hier nicht näher eingegangen werden kann (vgl. Journalismus als Eiertanz, Beschreibung einer Allgemeinen Zeitung für Deutschland; Die Sprache des Spiegel; Scherbenwelt, Die Anatomie einer Wochenschau; Bildung als Konsumgut, Analyse der Taschenbuch-Produktion; Das Plebiszit der Verbraucher; Eine Theorie des Tourismus; In: Enzensberger, Hans Magnus: Einzelheiten I. Frankfurt a. M. 1964.

³⁶³ Vgl. Gernhardts gleichnamiges Gedicht in Gedichte: 523, und Kapitel II dieser Arbeit.

farbliche Verfremdung und das Zusammenspannen heterogener Vorstellungsbereiche³⁶⁴, und in seinen Gedichten im häufig angewandten Prinzip der „Entstellung“ (oder auch „Verfremdung“) einen „Regenerationsversuch verbrauchter Sprache, als Gegenpol zu Sprachverschleiß und Sprachverfall“³⁶⁵ gesehen – ein (früh)romantisches Anliegen.

Einen anderen Zugang zur Vergangenheit hat Peter Hacks gefunden. Hacks' Buch „Historien und Romanzen. Urpoesie, oder: Das scheintote Kind. Ein Versuch über die Ballade“³⁶⁶ las Gernhardt „noch so rechtzeitig“, dass er es in seine „Gedanken zum Gedicht“ einbauen konnte. Genau genommen bezieht sich Gernhardt auf den zweiten Teil des Buches, in dem sich Hacks ausführlich mit der Gattung der Ballade auseinandersetzt. Im Zusammenhang mit dem Aussterben ganzer „Urformen der Dichtung“³⁶⁷ in der Vergangenheit und Gegenwart zitiert Gernhardt daraus einige Zeilen über die Ballade im Unterkapitel „Fragestunde“³⁶⁸.

Hacks beschreibt in seiner „Urpoesie“ die Gattung der Ballade mit präzisen Beobachtungen über und Beispielen für Handlung, Versmaße und -länge, Musikalität sowie die Haltung der Ballade im Laufe ihrer Entwicklung.³⁶⁹ Er geht in seinen Betrachtungen von der Lehre Goethes aus, wonach die Ballade das „Ur-Ei“ der Dichtung sei, weil sie epische, dramatische und lyrische Inhalte vereine.³⁷⁰ Angesichts der Differenz, die er zwischen diesem Bezugshorizont und der Ballade der Gegenwart sieht, stellt Hacks fest, dass entweder Goethe oder die moderne Ballade „falsch“ liegen müsse. Indem Hacks im Folgenden die Ballade in Anlehnung an Goethe als „ein Wesen von sechs Naturen“ bezeichnet, die in sich „eine lyrische, eine dramatische, eine epische, eine tänzerische, eine musikalische und eine geschichtliche Natur“³⁷¹ vereine –

³⁶⁴ Dietschreit, Frank und Barbara Heinze-Dietschreit: Hans Magnus Enzensberger. Stuttgart 1986. [Sammlung Metzler. 223.] S. 4.

³⁶⁵ Dietschreit: Enzensberger. S. 3. Als Beispiel eine entstellte Redensart angeführt, die von Enzensberger aufgegriffen und mit neuer Bedeutung belegt wird (wie z. B. in „blindenschrift“ von 1964).

³⁶⁶ Hacks, Peter: Urpoesie, oder: Das scheintote Kind. In: ders.: Werke. Bd. 14: Die Maßgaben der Kunst II. Bestimmungen, Schöne Wirtschaft, Ascher gegen Jahn, Ödipus Königsmörder. Berlin 2003. S. 150-192. Gernhardt zitiert nach der Erstausgabe: Hacks, Peter: Historien und Romanzen. Urpoesie, oder: Das scheintote Kind. Berlin und Weimar 1985. S. 53-114.

³⁶⁷ Gedanken: 95.

³⁶⁸ Daher die dialogische Form der Darstellung. „Fragestunde“ ist der Titel eines Unterkapitels im Aufsatz „Golden Oldies“, vgl. Gedanken: 87-98. Zu den Hacks-Zitaten siehe unten.

³⁶⁹ Vgl. Hacks: Urpoesie, insbesondere S. 164-167.

³⁷⁰ „Übrigens ließe sich mit einer Auswahl von Balladen die ganze Poetik gar wohl vortragen, weil hier die Elemente noch nicht getrennt, sondern wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind, das nur bebrütet werden darf, um als herrlichstes Phänomen auf Goldflügeln in die Lüfte zu steigen.“ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang: Über Kunst und Altertum. In: Werke. Bd. 1. S. 400.

³⁷¹ Hacks: Urpoesie. S. 157.

wovon er in der Ballade der Gegenwart wenig ausmacht –, lässt er seine eindeutige Präferenz für die klassische Ballade erkennen.

Der Niedergang der Gattung beginnt nach Hacks bereits mit der „Ballade von der Stange“ oder auch „Billigballade“ der Romantiker.³⁷² Die Dichter des Realismus betrieben mit ihrer übersteigerten Suche nach dem richtigen Wort die Auflösung der Gattung: „Stümper dichten so.“³⁷³ Unter der Überschrift „Die neue Rotzigkeit“ heißt es dann: „Das Ende des [19., T.G.] Jahrhunderts geht dann bereits von der Abwesenheit der Ballade aus: Es parodiert sie. Die Parodie ist die künstlerisch vertretbarste Weise, eine Sache fortzubesitzen, die man verloren hat.“³⁷⁴ So hat die Ballade seit Ende des ausgehenden 18. Jahrhunderts – auch bedingt durch ihr Personal aus „ganz subalterner Gesellschaft“ – „ihren mythischen Anspruch, ein kämpferisches Leitbild vom handelnden Menschen in einer behandelbaren Welt zu geben“³⁷⁵, aufgegeben.

Es nimmt nicht Wunder, dass nach Hacks im Kanon der einhundert deutschen Balladen „je ein Viertel von Goethe, Schiller und Heine und das verbleibende Viertel von sonstigen Dichtern verfaßt“ ist. Das restliche Viertel, das nicht von den „drei Großen“ stammt, hat mit Bürger, Chamisso, Uhland, Freiligrath, Geibel, Fontane, Müller, Rückert, Schwab, Platen, Droste, Strachwitz, Scherenberg, Kopisch, Lenau, Vogl, Mörike, Schack und Dahn insgesamt neunzehn Verfasser. Hacks selbst bezeichnet seine Auswahl als nicht „unumstößlich“, ergänzt jedoch zugleich, dass sogar bei „abweichende[m] Geschmack“ nur fünf bis sieben Dichter austauschbar seien.³⁷⁶ Diese Auswahl der „Triumvirn mit Gefolge“³⁷⁷ zeigt ebenso wie die vorher formulierten Anforderungen an die Gattung, dass die deutsche Ballade für Hacks „eine Hervorbringung der deutschen Klassik“³⁷⁸ ist. Hacks vergleicht im Folgenden, gleichsam wie ein Literaturwissenschaftler³⁷⁹, den Tonfall von Goethe, Schiller und Heine:

³⁷² Hacks: Urpoesie. S. 177 und 178.

³⁷³ Hacks: Urpoesie. S. 180.

³⁷⁴ Hacks: Urpoesie. S. 180.

³⁷⁵ Hacks: Urpoesie. S. 171.

³⁷⁶ Vgl. Hacks: Urpoesie. S. 173.

³⁷⁷ Hacks: Urpoesie. S. 173.

³⁷⁸ Hacks: Urpoesie. S. 173.

³⁷⁹ Am Rande sei bemerkt, dass er sich dabei nicht scheut, einigen „Fachleute[n]“, ergo Literaturwissenschaftlern, zu widersprechen, die als die drei Grundformen der Ballade die „Gespensterballade, Heldenlied und Legende“ ausmachten, in denen Hacks „aber bloß die drei Nachbarformen“ sieht (Hacks: Urpoesie. S. 162). Für ihn steht die Ballade im Mittelpunkt der sechs Naturen und nicht an deren Rändern, wie es bei den drei genannten Formen der Fall ist. Ebenso kanzelt Hacks die „Lehrmeinung“, „die Gattung blühe fort und ihre allerneueste Erscheinungsform sei die literarische Moritat“, als „reine[n] Blödsinn“ ab, weil die „Drehorgelweise“ „weder neu“ noch eine Erscheinungsform der Ballade sei (Hacks: Urpoesie. S. 180). Vgl. auch die ähnlich gelagerten

„Goethe und Schiller haben den Ton in Gestalt des hohen Tons. [...] Sie benutzen Rhythmen und Worte, die Anstrengung verraten und Anstrengung fordern. [...] Heine hat Höhe ohne Feierlichkeit, Erhabenheit im Saloppen (was auf deutsch heißt: im Sauton). Er ist immer leicht, und nur was fürs Hirn leicht ist, klingt im Ohr. Wo das Denken beginnt, tritt das Poetische ab. [...] So ist Heine immer. Im Grunde Hegel, außen Gassenhauer. Wie in Hinsicht der Pointe also hat Heine in Hinsicht des balladesken Tönens den Goethe und den Schiller noch was lehren können.“³⁸⁰

Diese klassischen Balladen sind Hacks' Vorbild und Vergleichsmaßstab, wenn er über die gegenwärtige Dichtung urteilt:

„Um die Dichtkunst der Verkommenheit, worin sie ist, zu entreißen, soll mir jedes Mittel recht sein, selbst Aufklärung. Ich ertrage Unvernünftiges nicht mehr, wenigstens zur Zeit nicht, und nicht einmal zum poetischen Spaß. [...] Nehme sie also selbst an der Schönheit Schaden – woran die Ballade im jetzigen kranken Menschheitsaugenblick einzig gesunden kann, ist Nachahmung, Nachahmung, Nachahmung. (Und dazu ein gerüttelt Maß an Erkenntnis).“³⁸¹

Genau diese Zeilen, allerdings bemerkenswerterweise ohne den letzten Zusatz in Klammern, zitiert Gernhardt in „Gedanken zum Gedicht“³⁸², um sich seinerseits davon abzugrenzen, wie im Kapitel I.1.c. noch zu zeigen sein wird. Hier bleibt zunächst festzuhalten, dass Hacks durch seinen Maßstab, den er an der klassischen Ballade anlegt, zu einem negativen Urteil über die moderne Ballade kommt.

Eine der wichtigsten Anforderungen, die Hacks an ein Gedicht stellt, ist die Eingängigkeit: Seine These, das Gedicht „muß in den Kopf ohne Reibung hinein, und es muß dennoch fest in ihm sitzen“³⁸³, gilt auch für die Ballade: „Von der Ballade verlangt ist demnach der bildhafte Vortrag eines merkwürdigen Gegenstands, und verlangt sind Reim und Vers, jene Vorstufen der Musik, deren die Sprache sich als Gleit- sowie als Haftmittel bedient.“³⁸⁴

Diese Eingängigkeit strebt der Dichter bzw. die Ballade aus sich selbst heraus an. Hierin sieht Hacks eine Parallele zu populären Schlägern: „Unter den Schlägern sind solche,

Ausführungen Hacks' ebd. S. 174. Irmer hat darauf hingewiesen, dass diese Kritik typisch für Hacks ist: „Geradezu feindselig entgegnet der Dichter denjenigen, ‚die von den Dichtern das Sagen haben‘: den Philologen, Dramaturgen, Rezensenten. Die alle, meint er, und aus seiner Sicht nicht ganz zu Unrecht, würden sich auf Kosten der Dichter profilieren, anstatt etwas Brauchbares zu leisten.“ Irmer, Hans-Jochen: Peter Hacks. Werke in fünfzehn Bänden, Eulenspiegel Verlag, Berlin 2003, 5360 S. In: Germanistik, Heft 1 / 2006. S. 208-210. Hier: S. 208.

³⁸⁰ Hacks: Urpoesie. S. 175f.

³⁸¹ Hacks: Urpoesie. S. 190.

³⁸² Gedanken: 96.

³⁸³ Hacks: Urpoesie. S. 166.

³⁸⁴ Hacks: Urpoesie. S. 166f.

die balladeske Züge aufweisen. Jede Ballade aber will und sollte ein Schlager sein.“³⁸⁵ Auch dieses Zitat greift Gernhardt in seinen „Gedanken zum Gedicht“ auf und weist auf die Ähnlichkeit zu seinem eigenen Gedankengang hin, der im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch auszuführen sein wird.³⁸⁶

Hacks kommt in diesem Zusammenhang auf den historischen Stoff der Ballade zu sprechen und argumentiert dabei für eine nicht-klassische, modernere Auffassung: Eine solche moderne und doch an der Geschichte (auch der Gattung) orientierte Ballade behandelt nicht mehr die griechische oder nordische Mythologie, sondern sucht in der Geschichte der Menschheit „glückliche Punkte und Stoffe“ zu finden, die – ergänzt mit dem „gerüttelt Maß an Erkenntnis“ – „Erkundungen von Wert und großer Reichweite“³⁸⁷ ermöglichen. Der Dichter kann dabei auf bekannte Ereignisse zurückgreifen, im besten Fall sogar ein historisches Ereignis erst berühmt machen.³⁸⁸

Bei diesem Wandel in der Stoffwahl handelt es sich um eine durch die Veränderungen der Moderne bedingte Notwendigkeit. Während bei Hegel, den Hacks in diesem Zusammenhang zitiert, Balladen noch „die Totalität eines in sich beschlossenen Begebnisses“³⁸⁹ umfassen, haben es die „Begebnisse der Neuzeit aber [...] einmal an sich, daß sie weder in sich beschlossen noch ihre Ganzheit in ein paar überschaubaren Bilder herzugeben bereit sind.“³⁹⁰

Der Wandel der Zeit bedingt also den Wandel der Balladen-Inhalte. Gleiches gilt auch für die handelnden Personen. Klassischer „Held der Ballade“ war der König, der allerdings Ende des 19. Jahrhunderts von „Dienstboten, armen Wäscherinnen, Lokomotivführern, Matrosen, Bettlern, Gastarbeitern“ abgelöst wurde.³⁹¹ Hacks hingegen siedelt seine handelnden Personen in einer „gewissen mittleren Ranghöhe“ wie der „Grafenebene“ an, weil sich in ihr das „faßliche Einzelgeschick“ am überzeugendsten darstellen lässt.³⁹² Mit diesem Umfunktionieren historischer Stoffe, möglichst aus Zeiten des Umbruchs und exemplifiziert am handelnden Individuum, steht Hacks in Tradition von Bertolt Brecht.

³⁸⁵ Hacks: Urpoesie. S. 167.

³⁸⁶ Vgl. Gedanken: 95.

³⁸⁷ Hacks bezieht sich auf Balladen im Goetheschen Sinn, vgl. Hacks: Urpoesie. S. 185.

³⁸⁸ Vgl. Hacks: Urpoesie. S. 189f.

³⁸⁹ Hacks zitiert hier (ebd. S. 170) ohne Angaben (und isoliert) aus dem dritten Teil von Hegels Ästhetik. Vgl. Hegel: Poesie. S. 427.

³⁹⁰ zit. nach Hacks: Urpoesie. S. 170.

³⁹¹ Hacks: Urpoesie. S. 170 und 171.

³⁹² Hacks: Urpoesie. S. 171f. Wie in diesem Fall die Gattungstheorie mit der -praxis übereinstimmt, zeigen die in der Erstausgabe enthaltenen Balladen zum Beispiel mit Cosimo Medici, Johannes Tetzl und Leo Nikolajewitsch Graf Tolstoi, vgl. Hacks: Urpoesie, oder: Das scheinotote Kind. S. 7-49.

Derlei Veränderungen betreffen auch die Form und schließlich die Gattung als Ganzes. Hacks trägt damit einem Gedanken Rechnung, der mittlerweile Allgemeingut ist, dass nämlich Literatur und ihre Manifestationen – wie zum Beispiel Gattungen – in direkter Korrelation zu der Zeit ihrer Entstehung stehen. Sie können somit auch obsolet werden, wenn ihre kulturellen Kontexte überholt sind.

„Die meisten literarischen Formen sind die verbliebenen Gehäuse abgefauler Kulte. [...] Kurz, meine andere Empfehlung an die Ballade ist, sich endlich zu etwas Anstand zu ermannen und entschlossen die Ur-Eierschalen abzuwerfen.“³⁹³

Hacks' Empfehlung für die Ballade der Gegenwart emanzipiert sich vom Ur-Ei-Bild des großen Vorbilds Goethe. Sie orientiert sich noch basal an ihrem klassischen Vorbild und wird darüber hinaus gehend vergegenwärtigt und somit zeitgemäß, womit sie ihre Existenzberechtigung behält, etwas über die Welt und die Grundbedürfnisse der Menschen aussagen zu können.

Eine solche Ballade behält ihre Existenzberechtigung. Die Gattung ist laut Hacks übereilt und fälschlicherweise für tot erklärt worden:

„Gattungen sind erfunden worden, um bestimmte Bedürfnisse zu befriedigen. Darf denn die menschliche Rasse fortleben und ihre Bedürfnisse sterben lassen? Sind Bedürfnisse überhaupt sterblich? Es kann ja sein, eine Gattung war mit elenden und nichtswürdigen Umständen untrennbar verknüpft oder ist durch eine tüchtigere Gattung ersetzt oder ist aus einem Zwang der Verhältnisse nicht mehr machbar.“³⁹⁴

Das alles ist bei der Ballade aber nicht der Fall. Weil man „nur sehr selten“ „den Sachverhalt ihres Tods oder Scheintods besonders sorgfältig prüft, bevor man die Gattungen auf dem Beinacker des Zeitgeschmacks verscharrt,“ ist die Ballade zwar „eher lustvoll“, aber zu Unrecht für tot erklärt worden.³⁹⁵

Hacks ist zu sehr Realist, als dass er sich Illusionen darüber machte, mit seinem Traktat eine Wiederbelebung der Ballade anregen können. Er schließt seine Ausführungen im Wissen um ihre Wirkungslosigkeit: „Mir ist sehr klar, daß ich mit all meinem Folgern und Zurechtrücken für die Ballade nicht mehr erreicht habe als eine gelehrte Wiederholung des Kempnerschen Zornrufs: ‚Wir wollen nicht auf bloßen Schein / Beseitigt und begraben sein!‘“³⁹⁶

³⁹³ Hacks: Urpoesie. S. 189.

³⁹⁴ Hacks: Urpoesie. S. 191.

³⁹⁵ Hacks: Urpoesie. S. 191.

³⁹⁶ Hacks: Urpoesie. S. 192. Hacks zitiert hier aus dem Ballade vom scheinotenen Kind „Notturmo“ von Friederike Kempner, die er bereits vorher in Beziehung zur Gattung setzte.

Hacks geht auch in seinem großen theoretischen und poetologischen Werk, den „Maßgaben der Kunst“³⁹⁷, von einem klassischen Kunstmodell aus, verknüpft es jedoch mit einem politischen Impetus:

„Hacks beschwört die Wiederkehr der Goethezeit mit den Phasen Aufklärung, Sturm und Drang, Klassik, Romantik und dem entsprechenden Personal. Brecht muss als Lessing fungieren: Aufklärer auf dem festen Klassenstandpunkt. [...] Und Peter Hacks? ‚Die Klassik mit ihrem einen Mitglied ist die Epoche.‘ Er ‚dichtet‘ eine neue, sozialistische Klassik, welche die alte, absolutistische Klassik in sich aufhebt.“³⁹⁸

Diese individuelle Verbindung von Goethe und Brecht, Schiller und Lukács, Lessing und Hegel in Hacks Poetik ist einzigartig und steht in Opposition zur Poetik seiner Zeit, die in der BRD noch weitgehend von Benn geprägt war und in der DDR vom sozialistischen Realismus bestimmt wurde.³⁹⁹

„Seine Maßgaben sind Verteidigungen der klassischen Haltung gegen die romantische Haltungslosigkeit, der poetischen Gattungen gegen die multimediale Willkür, des Kunstwerkes gegen das künstliche Fragment, der Literatur gegen die Literaturwissenschaft, des Staatstheaters gegen das Off-Theater.“⁴⁰⁰

Als Anti-Modernist sträubt Hacks sich gegen die formelle Experimentierfreude dieser Epoche, als Klassizist lehnt er die proletarischen Sujets der DDR-Staatsdoktrin ab. Hacks kleidet vielmehr in seiner lyrischen Praxis die neue, sozialistische Ideologie in ein altes Formen-Gewand und apostrophiert damit einhergehend in seiner Theorie⁴⁰¹ – eine neue, sozialistische Klassik, in der er freilich einer der hervorragenden Protagonisten ist.

Das Kapitel I.1.b. hat die wichtigsten Poetiken im Hinblick auf Robert Gernhardt dargestellt und erste Hinweise darauf gegeben, welche Poetiken für ihn von Bedeutung sind und welche Elemente er von seinen Vorgängern in seine eigene Poetik einbaut. Damit konnte ein poetologischer Hintergrund geschaffen werden, vor dem sich aus

³⁹⁷ Hacks, Peter: Werke. Bd. 13, 14 und 15: Die Maßgaben der Kunst I, II und III. Berlin 2003.

³⁹⁸ Irmer: Hacks. S. 209.

³⁹⁹ Vgl. Köhler, Kai: Aus neuer Wirklichkeit blühen kühnere Phantasien. Peter Hacks legt seine gesammelten Gedichte vor. Zit. n. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=3301 am 23.2.2006.

Was ihm im Übrigen auf der einen Seite in der DDR Schwierigkeiten mit den Kulturinstitutionen des Staatsapparates eingebracht und auf der anderen Seite den Vorwurf eingetragen hat, seine Poetik sei „ein linksaristokratischer, ästhetischer Fundamentalismus in Reinform“. Braun, Michael: Der Erdenwunder schönstes war die Mauer. In: Freitag. 24.3.2000. Zit. n. www.freitag.de/2000/131/00132701.htm am 20.6.2007.

⁴⁰⁰ Irmer: Hacks. S. 208.

⁴⁰¹ Wie auch in den „Ansätzen zu einer postrevolutionären Dramaturgie“, vgl. Hacks: Maßgaben. In ders.: Werke. Bd. 13. S. 5-125.

Gernhardts Paratexten seine explizite Poetik entwickeln und in historische und gegenwärtige Bezüge setzen lässt.

I.1.c. Gernhardts Poetik und Gedichttheorie

ALS ER GEFRAGT WURDE, / WIE EIN GUTES GEDICHT / BESCHAFFEN SEIN SOLLTE: //
GUT GEFÜHLT / GUT GEFÜGT / GUT GEDACHT / GUT GEMACHT.⁴⁰²

Robert Gernhardt hat sich in den vergangenen Jahren an verschiedenen Stellen über seine Vorstellungen von Poetik geäußert. Als wichtigste Textzeugnisse sind zu nennen: „Gedanken zum Gedicht“⁴⁰³, eine Sammlung von „Vortragstexten, Lyrik-Interpretationen und anderen subjektiven Texten“⁴⁰⁴ aus dem Jahre 1990, die bislang unveröffentlichten „Poetik-Vorlesungen“, gehalten im Sommersemester 2001 im Mai als Poetik-Gastdozent an der Frankfurter Goethe-Universität und als „Poet in Residence“ in Essen im Frühjahr 2002,⁴⁰⁵ sowie der Aufsatz „Leben im Labor“⁴⁰⁶ von 2002 und die „Zehn Thesen zum komischen Gedicht“⁴⁰⁷ von 2004.

Hinzu kommen weitere Texte wie die Artikel-Reihe „Fragen zum Gedicht“ in der Wochenzeitung „Die Zeit“ von 1999 bis 2002,⁴⁰⁸ Vor- und Nachworte, Anhänge und Selbstkommentare,⁴⁰⁹ Dankesreden bei Preisverleihungen,⁴¹⁰ Essays, Rezensionen und

⁴⁰² Gedichte: 849.

⁴⁰³ Gernhardt, Robert: Gedanken zum Gedicht. Zürich 1990. [= Haffmans Taschenbuch. 100.]

⁴⁰⁴ EKZ-Informationendienst 8/91.

⁴⁰⁵ Das bislang unveröffentlichte Manuskript „Poetik-Vorlesung I-V“ ist dem Verfasser von Robert Gernhardt dankenswerterweise überlassen worden. Zum Aufenthalt als „Poet in Residence“ im Februar 2002 in Essen vgl. Vogt, Jochen, Andreas Erb und Hannes Krauss (Hrsg.): Dichten mit Robert Gernhardt. Der neue Scheinwerfer. Essener Blätter für Literatur und Kultur 1. Essen 2003.; zur medialen Resonanz vgl. unten.

⁴⁰⁶ Gernhardt, Robert: Leben im Labor. Über einige Erfahrungen beim Verfassen von Gedichten. Essay. In: Das Plateau. Die Zeitschrift im Radius-Verlag. Nr. 74 vom 1. Dezember 2002. S. 4-24 und 41-43.

⁴⁰⁷ Gernhardt, Robert: Zehn Thesen zum komischen Gedicht. In: Hell und Schnell. 555 komische Gedichte aus 5 Jahrhunderten. Hrsg. von Robert Gernhardt und Klaus Cäsar Zehrer. Frankfurt a. M. 2004. S. 11-14.

⁴⁰⁸ Vgl. Siglen „Fragen I“ bis „Fragen 11“ im Literaturverzeichnis, Kap. VI.

⁴⁰⁹ Gernhardt, Robert: Anmerkungen des Autors. In: ders.: Gedichte 1954-1997. Vermehrte Neuausgabe. Frankfurt a. M. 2000. S. 660-698; Gernhardt, Robert: Nachwort. Herr Gernhardt, warum schreiben Sie Gedichte? Das ist eine lange Geschichte. In: ders.: Reim und Zeit. Gedichte. Mit einem Nachwort des Autors. Stuttgart 1996. S. 109-116 (geschrieben für Erstausgabe von 1990) bzw. in der erweiterten Neuausgabe von 2005 (mit Gedichten aus „Im Glück und anderswo“) auf S. 159-166 bzw. in der Ausgabe „Reim und Zeit & Co.“ von 2000 auf S. 153-160 (Das Nachwort wurde nahezu identisch unter dem Titel „Herr Gernhardt, warum schreiben Sie Gedichte? Das ist eine lange Geschichte“ in Gedanken: 18-27 aufgenommen, vgl. „Nachweise“ ebd.: 125); Gernhardt, Robert: Was das alles ist, was das alles soll, wo das alles hinwill, wo das alles herkommt. Ein Nachklapp. In: ders.: Vom Schönen, Guten, Baren. Bildergeschichten und Bildgedichte. Zürich 1997. Neuausgabe München 2001. S. 613-682 (Bei „I“ bis „III“, S. 613-620, handelt es sich um einen nahezu identischen Abdruck des Nachwortes in Gernhardt, Robert: Der Zeichner hat das Nachwort. In: ders.: Hier spricht der Zeichner. Bildwitze, Cartoons, Comics, Bildergeschichten, Bildgedichte, Photogedichte. Mit einem Nachwort des Autors. Stuttgart 1996. [=Reclams Universalbibliothek. 9500.] S. 127-136); Gernhardt, Robert: Nachlese. In: ders.: Prosamen. Mit einem Nachwort des Autors. Stuttgart 1997. [=Reclams Universalbibliothek. 9385.] S. 121-127; Gernhardt, Robert: In eigener Sache. In: ders.: In Zungen reden. Stimmenimitationen von Gott bis Jandl. Frankfurt a. M. 2000. S. 217-232; Gernhardt, Robert: Kunst als Küchenmeister. In: ders.: K-Gedichte. Frankfurt a. M. 2004. S. 85-96.

Kritiken,⁴¹¹ Interpretationen zum Beispiel in der „Frankfurter Anthologie“⁴¹², ein Briefwechsel mit Peter Köhler⁴¹³, Herausgeberschaften mit Erläuterungen (Busch, Heine, Lichtenberg, Rühmkorf; „WimS“⁴¹⁴) sowie transkribierte Interviews und Gespräche wie im WimS- und in W. P. Fahrenbergs NFS-Sammelband, mit Lutz Hagedstedt/Stefan Krimm, Kerstin Hoffmann-Monderkamp, Sandra Kerschbaumer, Bernd Kreuzinger, Nils Folckers/Klaus Schneider, Carl Paschek und dem Verfasser dieser Arbeit;⁴¹⁵ ferner mündliche Aussagen aus einem auf CD veröffentlichten

⁴¹⁰ Gernhardt, Robert: Festrede. In: Verleihung des Heine-Preises 2004 der Landeshauptstadt Düsseldorf an Robert Gernhardt. Hrsg. vom Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf. Düsseldorf o. J. [2004]. S. 13-33, und Gernhardt, Robert: Was einer ist, was einer war, beim Scheiden wird es offenbar. Dankesrede, gehalten an der Universität Fribourg bei der Entgegennahme der Ehrendoktorwürde. In: Vogt: Dichten mit Robert Gernhardt. S. 43-52, auch in Hagedstedt: Alles. S. 287-299. Der Titel der Rede ist einem Gedicht Gernhardts entnommen, vgl. V. 1f. in „Paarreime in absteigender Linie. Von den Gästen“ (Gedichte: 91), das wiederum ein Carossa-Gedicht zitiert, vgl. Carossa, Hans: Gedichte. Mit einer Nachbemerkung von Eva Kampmann-Carossa und einem Nachwort von Rüdiger Görner. Frankfurt a. M. 2002. [= Insel Taschenbuch. 2423.] S. 46. Vgl. auch Kerschbaumer: 115f.

⁴¹¹ Vgl. unter anderem Gernhardt, Robert: Lichtenberg – ein verhinderter Cartoonist? In: Lichtenberg-Jahrbuch 1995. Hrsg. im Auftrag der Lichtenberg-Gesellschaft von Wolfgang Promies und Ulrich Jost. Saarbrücken 1996. S. 30-45; Gernhardt, Robert: Pein und Lust. (Zum Gedicht „Wonne der Wehmut“ von Johann Wolfgang von Goethe.) In: Frankfurter Anthologie. Bd. 12. Gedichte und Interpretationen. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt a. M. 1989. S. 32f.; Gernhardt, Robert: Vogel-Kobold. Bericht von der Reise ans Ende des Ich: Alphonse Daudets Aufzeichnungen aus dem Land der Schmerzen. In: Süddeutsche Zeitung. 24.10.2003.

⁴¹² Gernhardt, Robert: Schön und gut. In: Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen. Band 16. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt am Main und Leipzig 1993. S. 143-146; Gernhardt, Robert: Liebe contra Wahrheit. In: Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen. Band 19. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt am Main und Leipzig 1996. S. 177-181.

⁴¹³ Gernhardt, Robert: Briefe an Peter Köhler vom 3.3.1982, 1.4.1982, 16.6.1982, 4.9.1982, 2.10.1982, 3.11.1983, 1.11.1985, 16.2.1987. In: Köhler, Peter: Nonsense. Theorie und Geschichte der literarischen Gattung. Heidelberg 1989. [=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. 3. Folge 89.] S. 149-157.

⁴¹⁴ Gernhardt, Robert: Die Sau rauslassen. Bemerkungen zu Busch. In: Busch, Wilhelm: Da grunzte das Schwein, die Englein sangen. Ausgewählt und mit einem Essay von Robert Gernhardt. Frankfurt am Main 2000. [=Die andere Bibliothek. 185.] S. 365-379, Gernhardt, Robert: Einleitung. In: Robert Gernhardt entdeckt Heinrich Heine. Hamburg 2001. S. 5f.; Gernhardt, Robert: Trost bei Lichtenberg. In: Lichtenberg, Georg Christoph: Krokodile im Stadtgraben. Sudelbücher und Schmierbuchnotizen. Ausgewählt und mit Zeichnungen versehen von Robert Gernhardt. Frankfurt am Main 1998. S. 303-321; Lichtenberg; Gernhardt, Robert (Hrsg.): Lichtenberg für Zeitgenossen. Herausgegeben und mit Zeichnungen versehen von Robert Gernhardt. München und Wien 2003 (ohne Anmerkungen); Lethe; Gernhardt, Robert: Handreichung. In: Welt im Spiegel. WimS 1964-1976. Hrsg. von Robert Gernhardt, Friedrich Karl Waechter, Fritz Weigle u. a. Frankfurt am Main 1979. S. 5.

⁴¹⁵ WimS wieso. In: Welt im Spiegel. WimS 1964-1976. Hrsg. von Robert Gernhardt, Friedrich Karl Waechter, Fritz Weigle u. a. Frankfurt am Main 1979. S. 313-336; Hand aufs Herz. Ungefähr zwölf Fragen an die Herren der Neuen Frankfurter Schule. In: Die Neue Frankfurter Schule. 25 Jahre Scherz, Satire und schiefere Bedeutung aus Frankfurt am Main. Von F. W. Bernstein, Bernd Eilert, Robert Gernhardt, Eckhard Henscheid, Peter Knorr, Chlodwig Poth, Hans Traxler, Friedrich Karl Waechter. Hrsg. von W. P. Fahrenberg und Armin Klein. Göttingen 1987. S. 566-569; Stellenwert; Hoffmann-Monderkamp; Kerschbaumer, Sandra: Ein Reim auf Leben und Tod. Robert Gernhardt im Gespräch mit Sandra Kerschbaumer über Form, Tradition und Skepsis sowie des Dichters Platz am Nebentisch. In: Neue Rundschau 109. 1998. Heft 1. S. 113-123; Kreuzinger, Bernd, Lenz, Daniel und Eric Pütz: Gespräch mit Robert Gernhardt. In: Sinn und Form 50. 1998. S. 806-815; Folckers, Nils und Klaus Schneider: HipHop und Lyrik – Pelham und Goethe. Interview mit Robert Gernhardt. In: Literaturkritik.de Nr. 5. Mai 1999. Zit. n. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4269 am 13.1.2007; „Knochenarbeit in den Scherzbergwerken oder von nichts kommt nichts.“ Gespräch mit Robert Gernhardt. In: Paschek, Carl (Hrsg.): Gnadenlos und ansteckend zurücklachen. Robert Gernhardt. Dichter, Maler und Zeichner. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main

Werkstattgespräch mit Sabine Kückler/Denis Scheck und einem Gespräch mit Friedrich W. Block⁴¹⁶ sowie Zwischentexte und Ansagen von über dreißig auf CD erschienenen Lesungen Gernhardts,⁴¹⁷ die für diese Arbeit in Teilen transkribiert und nutzbar gemacht wurden.

Alle diese paratextuellen Äußerungen Gernhardts sind untereinander in vielfacher Weise indirekt verknüpft, indem wiederholend und wiederholt viele Beispiele, mitunter Gedankengänge und zum Teil sogar komplette Textabschnitte in verschiedenen Kontexten aufgegriffen werden. Um dafür nur wenige Beispiele zu nennen: Zwei Lyrik-Anthologien der achtziger und neunziger Jahre, zuletzt erwähnt in einem Artikel von 2002, werden bereits 1990 und 1999 zur Illustration einer These über den Zustand gegenwärtiger Gedichte angeführt;⁴¹⁸ die komische Anekdote über die Leser-Reaktionen auf sein bekanntes Gedicht „Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs“⁴¹⁹ erzählt Gernhardt an mindestens vier verschiedenen Stellen im Abstand von fast zwanzig Jahren;⁴²⁰ einen gekürzten Abschnitt aus „Gedanken zum Gedicht“ publiziert „Die Zeit“;⁴²¹ und die vierte Abteilung der „Poetik-Vorlesung“ basiert weitgehend auf einem bereits bekannten Artikel.⁴²² Auf die vielen Bezüge der Texte untereinander wird jeweils hingewiesen.

vom 9. Mai bis 15. Juni 2001. Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Frankfurt am Main 2001. S. 26-30, sowie die Gespräche I und II Gernhardts mit dem Verfasser dieser Arbeit am 24.1.2004 und 25.4.2004, vgl. Kapitel VII.

⁴¹⁶ Vom schwierigen Vergnügen der Poesie. Gedichte und Essays nebst einem Gespräch über Poetik von und mit Jürgen Becker, Robert Gernhardt, Joachim Sartorius und Raoul Schrott. Hrsg. von Sabine Kückler und Denis Scheck. Aufnahme aus der „Langen Nacht der Lyrik“ vom 20./21.12.1996; CD 2: Gespräch vom 17.12.1996 im Kölner Deutschlandfunk. Straelen 1997, und Gespräch über Poesie beim Kasseler Komik-Kolloquium mit Robert Gernhardt und Michael Lentz am 24.2.2006, Moderation Friedrich W. Block. Kassel 2006.

⁴¹⁷ Vgl. Literatur- und Siglenverzeichnis in Kap. VI.

⁴¹⁸ Vgl. Leben im Labor: 5, und Gedanken: 13-17, Gernhardt, Robert: Aufgeladen? Aufgeblasen? Fragen zum Gedicht (3). In: Die Zeit 20. 12.5.1999, und (ungekürzt) Gernhardt, Robert: Aufgeladenes Rauschen. Fragen zum Gedicht. In: Literaturkritik 7/99. Zit. nach Website http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=316&ausgabe=199907 am 26.1.2009.

Bei den Anthologien handelt es sich um: Bender, Hans (Hrsg.): Was sind das für Zeiten – Deutschsprachige Gedichte der achtziger Jahre. München und Wien 1988, und Braun, Michael und Hans Thill (Hrsg.): Das verlorene Alphabet. Deutschsprachige Lyrik der 90er Jahre. Heidelberg 1998.

⁴¹⁹ Gedichte: 109. Das Gedicht ist in zahlreichen Lyrik-Anthologien und Deutsch-Lehrbüchern abgedruckt und titelgebend für einen Gedicht-Band von Thomas Gsella, vgl. Gsella, Thomas: Materialien zur Kritik Leonardo DiCaprios und andere Gedichte. Frankfurt a. M. 1999.

⁴²⁰ Vgl. Zwischenspiel: 409-414 (1984), Gedichte: 946f., Reim und Zeit-CD 2: 43 und Leben im Labor: 41 (Dezember 2002); außerdem zum verwendeten Jargon in: Was gibt's: 401 (1986/1988).

⁴²¹ Vgl. Gedanken: 37-74. („Darf man Dichter verbessern? Eine Annäherung in drei Schritten.“) und die gekürzte Fassung: Gernhardt, Robert: Darf man Dichter verbessern? Ein Versuch, den Arbeitern im Steinbruch der Sprache etwas auf die Finger zu klopfen. In: Die Zeit 37. 7.9.1990.

⁴²² Vgl. Gernhardt, Robert: Lobrede auf den poetischen Satz. In: Duden, Anne, Robert Gernhardt und Peter Waterhouse: Lobreden auf den poetischen Satz. Göttingen 1998. S. 5-16, und Darstellung der Poetik-Vorlesung IV in Kapitel I.1.b dieser Arbeit.

Außerdem muss vorab darauf hingewiesen werden, dass alle Äußerungen und Texte Gernhardts fast ausnahmslos eine Poetik von Lyrik thematisieren und sich in ihnen sehr selten Ansichten zu Prosa oder Dramatik finden.⁴²³

Die vier eingangs erwähnten, wichtigsten Texte für Gernhardts Poetik werden in chronologischer Reihenfolge wiedergegeben: 1. die Sammlung „Gedanken zum Gedicht“ (1990), 2. die Poetik-Vorlesung(en) (2001/2002), 3. der Artikel „Leben im Labor“ (2002) und 4. „Zehn Thesen zum komischen Gedicht“ (2004). Ergänzend und vergleichend werden Zitate aus den anderen genannten Epitexten angeführt. Die Ergebnisse werden im anschließenden Kapitel I.1.d. zusammengefasst.

Gedanken zum Gedicht

Robert Gernhardts Text-Sammlung aus dem Jahre 1990 mit dem Titel „Gedanken zum Gedicht“ ist die früheste, zusammenfassende Auslassung des Dichters zur Poetik. Mit dem vorangestellten Motto „Pro domo“ bedeutet Gernhardt dem Leser, dass der nachfolgende Text als subjektiv zu interpretieren ist.⁴²⁴ Als Peritext erfüllt der Leitspruch damit eine der wesentlichen Funktionen, die Genette in ihm erkannt hat, die des Kommentars und der Verdeutlichung.⁴²⁵ Gernhardt gibt als „bodenständiger Dichter, Zeichner und Erzähler“ „unkompliziert, daher lesbar; kenntnisreich, aber nie hermetisch; witzig, aber nicht überprononciert“, „nicht uneitel, aber deshalb nicht minder interessant“ Aufschluss darüber, „wie Lyrik beschaffen sein sollte“⁴²⁶. Ringmayr fasst Gernhardts „Gedanken“ wie folgt zusammen:

⁴²³ Ausnahmen sind z. B. Nachlese: Ein Plädoyer für die Findung der eigenen Schriftsteller-,Stimme' anhand von Parodien und unpersönlichen Kleinformen; Zeichner hat das Nachwort: eine Abhandlung über Text-Bild-Mischformen wie Bildwitz, Cartoon, Comic, Bildgedicht, Photogedicht inklusive „10 Sätze betr. Komik, komische Zeichnung, bildende Kunst und Literatur nebst einem Zusatz“; sowie die unter Herausgeberschaften subsumierten Erläuterungen zu Busch, Heine, Lichtenberg und Rühmkorf. Nicht unerwähnt bleiben darf an dieser Stelle der Umstand, dass diese Arbeit nicht alle Texte Gernhardts berücksichtigen kann, die über die untersuchten Bereiche Poetik, Komik und Begrifflichkeiten hinausgehen. Weil Gernhardt auch als Kunst-, Komik- und Lyrik-Kritiker und Rezensent tätig war, umfasst seine Produktion mehrere Texte, die hier aufgrund anderer Inhalte nur am Rande erwähnt werden, aber eigene, z. B. kunst-historische Untersuchungen durchaus rechtfertigen würden: Das gilt etwa für die kunsttheoretischen, teils parodistisch-satirischen Werke „Die Wahrheit über Kunst“, „Innen und außen“ und „Der letzte Zeichner“ (vgl. Wahrheit, Innen und Zeichner) sowie einige praktische Anwendungen seiner Komik-Theorie und Poetik, oft in Form von fundiert bewertenden Rezensionen für Zeitungen wie FAZ und „Die Zeit“. Gernhardt rezensierte Werke anderer Schriftsteller in Lyrik und Prosa, Vergangenheit und Gegenwart, wie z. B. seine Texte für die „Frankfurter Anthologie“ von Marcel Reich-Ranicki von 1989 bis 2007 (posthum) zeigen, auf die bereits hingewiesen wurde (vgl. Pein, Schön, Liebe, Dichter, Verse, Fasse, Hoch, Letzte, Blanke Wahrheit, Weg).

⁴²⁴ Gedanken: 5. Gernhardt verwendet es auch für sein Nachwort von „In Zungen reden“, „In eigener Sache“, vgl. ebd. Vgl. zu Definition, Historie, Funktion usw. von Motti Genette: Paratexte. S. 141-156.

⁴²⁵ Vgl. Genette: Paratexte. S. 152-156. Hier: S. 152.

⁴²⁶ Seiler: O.T., In: Die Weltwoche. 28.11.1991. Zit. nach Arntz: Rabe 50. S. 124 und EKZ-Informationdienst 8/91.

„[Gernhardt] beschäftigt sich u. a. mit der Frage, welche Gedichte aus der deutschen Literaturgeschichte seit etwa Goethe a) tatsächlich Eingang in die kollektive Erinnerung gefunden hätten, b) aus welchen Gründen, und c) wie es in Fragen der Massenrezeption wirklich um die neuere und neuste Lyrikproduktion bestellt sei – genauer gesagt: ob es nicht an Art und Inhalt der heute produzierten Lyrik bzw. deren Mängel an Ideen unter den lebenden Lyrikern liegen könne, daß auf einer empirisch gewonnenen ‚Hitliste‘ der bekanntesten deutschen Gedichte überhaupt nur ein einziger lebender Dichter (Ernst Jandl) vertreten sei“.⁴²⁷

Seine Argumentation besteht aus mehreren Schritten:⁴²⁸ Zunächst beschreibt er die Lage der gegenwärtigen Lyrik. Aus den ermittelten Ursachen für ihren Zustand entwickelt er Ansätze einer produktiven Kritik. Danach beschäftigt er sich mit Komik in Gedichten und legt seine ungewöhnliche Perspektive dar. Der dritte Kernbereich handelt von der Verbesserbarkeit von Gedichten und vom Umgang mit der Tradition. Dabei geht er vom „verbreitetsten und plattesten“ Gedicht-Begriff aus, „als sprachliche Mitteilung, die sich am Ende reimt.“⁴²⁹ In Theorie und Praxis geht Gernhardt realiter aber über diese enge Definition hinaus.

Gegenwärtiger Zustand der Lyrik

Gernhardt stellt seinen „Thesen zum Thema“⁴³⁰ eine Zustandsbeschreibung der gegenwärtigen Lyrik voran. Obwohl Lyrik den Vorteil der Kürze und Prägnanz in einer reizreichen Zeit hat, werde sie dennoch „nicht gekauft“ und „kaum gelesen“. Vier Missstände macht Gernhardt dafür verantwortlich: „1. Das Image der Lyrik. 2. Die Verbreitungsformen der Lyrik. 3. Die Inhalte der Lyrik. 4. Die Qualität der Lyrik.“⁴³¹ Lyrik hat den Ruf, „Unverständlichkeit und Privatheit im Inhalt und Dunkelheit und Maßlosigkeit im Ausdruck“ zu transportieren. Sie ist, so Gernhardt, in Zeitungen weniger verbreitet als früher und insgesamt „rückständig, ja rückläufig“⁴³². Neben der abschreckenden Wirkung von Image und Auftritt der Lyrik „dürfte sporadische Lektüre

⁴²⁷ Ringmayr: Humor, S. 197. Ringmayr bezieht sich auf die Umfrage des Rezitators Lutz Görner, vgl. Gedanken: 83f.

⁴²⁸ Die Darstellung erfolgt aufgrund der deutlich höheren Lesbarkeit im Indikativ.

⁴²⁹ Gedanken: 19. Gernhardt schränkt selber im Folgenden ein, dass es „auch reimlose Gedicht gibt und andere Reime als den Endreim, doch zumindest in unserem Sprachraum ist er seit gut tausend Jahren das vorherrschende, manchmal sogar alleinherrschende Prinzip, nach welchem sich Worte dergestalt organisieren lassen, daß jeder Erwachsene ‚Ein Gedicht!‘ sagt“ (ebd.). Zur Gernhardts Definition von Lyrik vgl. Poetik-Vorlesung I (s. u.), in der er gut zehn Jahre später diese enge Definition erweitert.

⁴³⁰ Gedanken: 9-17 („Thesen zum Thema“). Es handelt sich um den Abdruck eines Referates vom Herbst 1989 in der HVH Rendsburg, vgl. „Nachweise“ ebd.: 125.

⁴³¹ Gedanken: 9f. Zu diesem Urteil und zum Vorteil der Kürze von Lyrik vgl. auch Poetik-Vorlesung I.

⁴³² Gedanken: 10f. Gernhardt wiederholt diese Ansicht im fünften Teil der Poetik-Vorlesung.

[...] nur wenige zu weiteren Versuchen ermutigen.“⁴³³ Laut Gernhardt ist sie standardisiert, nichtssagend und untereinander in Tonfall und Inhalt beliebig auswechselbar. Zumeist vermittelt sie „private Kurzmitteilungen von erheblicher Wichtigkeit“. Zum Beweis seiner provokanten These montiert Gernhardt aus drei verschiedenen Gedichten der achtziger Jahre ein neues. Die drei Vorlagen entnimmt er der von Bender herausgegebenen Anthologie „Was sind das für Zeiten“⁴³⁴. Der reine Cento besteht aus Gedichten von Peter Hamm, Michael Buselmeier und Ursula Krechel.⁴³⁵ Gernhardt untermauert damit seine These, bei diesen Gedichten herrsche eine Beliebigkeit im Ausdruck vor.⁴³⁶ „Viel mürrisches Parlando“ diagnostiziert Gernhardt für den Tonfall dieser Gedichte aus den achtziger Jahren, dessen „ästhetischer, sentimentaler oder gar intellektueller Ertrag naturgemäß gering“ ist. Es fehlt „jede Form von Gedankenlyrik“, „erzählender Lyrik“, „Tendenzlyrik“ und „jedwedes dezidiert komische Gedicht“⁴³⁷. Auch die Form zeitgenössischer Gedichte beurteilt Gernhardt negativ:

„Kaum jemand [...] macht von all den tradierten Redeweisen und Gedichtformen Gebrauch – und sei es, indem er sie mißbraucht, hohe Sprache niedrigen Inhalt mitteilen

⁴³³ Gedanken: 13. In dem Gespräch auf der zweiten CD der Anthologie „Vom schwierigen Vergnügen der Poesie“ sagt Gernhardt 1996 über die Schwellenangst vor Lyrik: „Das ist eine Sache, die [...] flächendeckend beklagt wird, daß eine bestimmte Angst vor Lyrik besteht.“ Sinngemäß zitiert er aus Enzensbergers „Wasserzeichen der Poesie“: „Die Leute lesen lieber zweispaltige Leitartikel als ein kurzes Gedicht. Befragungen ergeben das auch, Statistiken der Nutzung einer Zeitungsseite, daß die Leute Angst haben vor Lyrik.“ (Transkription T.G.). Vgl. Vergnügen-CD 2. Enzensberger führt weder diesen noch einen vergleichbaren Vergleich an, vgl. das Vorwort in Thalmayr: Wasserzeichen. Gernhardt wiederholt seine Einschätzung in der Poetik-Vorlesung V.

⁴³⁴ Bender: Zeiten.

⁴³⁵ „Noch grün, die dürftige / Heimat, Deutschland / im Herbst, säuberlich / aufgeräumt wie immer. // Jetzt werden die Ping Pong Tische / ins Freie gezogen / weiße Gartenmöbel / auf den Rasen gesetzt // Ein rosiges Licht über den Banktürmen / und Spatzen schätzen an den Pfützen // Von weitem erkennen / einander Emigranten // Unterm Efeu Modergeruch / Wie sich Gras über die Kindergräber wellt.“ Vgl. Aufgeladenes, und Fragen 3. Die ungekürzte Fassung von Gernhardts Artikel „Aufgeladenes Rauschen“ ist bei www.literaturkritik.de abrufbar, vgl. Aufgeladenes. Vers 1-4 und 11f. Gernhardt entsprechen der ersten und dritten Strophe von Peter Hamms „Speisewagen“; Vers 5-8 und 13-15 des Centos Zeile 1-4 und 10-13 in Michaels Buselmeiers „Sommermittag“ und V. 9f. der Zeile 11f. in Ursula Krechels „Erster Februar“ (mit dem Unterschied, dass Gernhardt ein unerheblicher Abschreibfehler unterläuft (vgl. Krechels V. 11 und V. 9 bei Gernhardt). Vgl. Bender: Zeiten. S. 130, 133 und 187f. Zur Definition des Cento vgl. Kapitel I.3.b.

Zur Demonstration seiner gleichen These demonstriert Enzensberger dies bereits Jahre vorher mit derselben Methode mit einem Cento von vier Gedichten über das Teetrinken (vgl. Thalmayr: Wasserzeichen. S. 188), den Gernhardt aber nach eigener Aussage nicht kannte (vgl. Gedanken: 125f.).

⁴³⁶ Vgl. auch denselben Vorwurf in: Poetik-Vorlesung III, und Hiphop. Zu Gernhardts kritikwürdiger Cento-Methode vgl. Kap. I.1.d. und III.1. Zur methodisch ebenso fragwürdigen „Umkehrprobe“, die zum gleichen Ergebnis führt, vgl. Poetik-Vorlesung V.

⁴³⁷ Gedanken: 14. Vgl. auch Poetik-Vorlesung III. Auch im Jahrbuch der Lyrik von 1988 findet Gernhardt nur „formale, emotionale und inhaltliche Vorsicht“, aber „nichts unfreiwillig Erheiterndes – allerdings auch nichts freiwillig Lustiges –, nichts Befremdliches – allerdings auch nichts Unbekanntes –: An den Gedichten dieser Saison ist nichts auszusetzen, allerdings setzen sie auch niemandem zu.“ Gedanken: 110 und 109 („Golden Oldies oder Wo zum Teufel bleiben eigentlich die Lyrik-Hämmer der Saison?“).

läßt oder – wenschon, dennschon – klassische Form mit jenem zeitgenössischen Wahrnehmungs- und Empfindungsschrott füllt, der sich so unaufhörlich in meist sehr zufälligem freiem Zeilenbruch über die Seiten [...] ergießt.“⁴³⁸

In der Lyrik-Anthologie Benders aus den Achtziger Jahren

„fand sich eine Reihe von Dichtern, deren Attitüde ich mit dem Begriff ‚mürrisches Parlando‘ zu klassifizieren versuchte. Die sind alle nicht ganz einverstanden mit dem Leben und ihrer Situation darin, finde dafür aber keine grellen oder wie auch immer gearteten verstörenden Bilder, sondern klagen moderat vor sich hin. [...] Diese Dichter sind einander so ähnlich, daß man ihre Gedichtzeilen austauschen oder zu neuen Gebilden montieren könnte, ohne daß zu merken wäre, wo der eine anfängt und die andere aufhört.“⁴³⁹

Ein fast identisches Urteil fällt Gernhardt über die Lyrik der neunziger Jahre. Aus dem „mürrischen Parlando“ der Achtziger entwickelte sich „jenes aufgeladene, hin und wieder auch nur aufgeblasene Rauschen“⁴⁴⁰:

„Zum Aussehen der Gedichte: Linksbündige, unterschiedlich lange Zeilen, wahlweise im Blocksatz, reihen sich ohne Leerzeile aneinander solange das Gedicht dauert. [...] Der Form nach ist das mainstream-Gedicht der 90er also so etwas wie eine lyrische Dauerwurst [...]. Die idealtypische Füllmasse wiederum enthält ebenfalls mainstream-Ingredienzen, man nehme: litanehaft eingesetztes Wortmaterial, Neologismen, Wortspiele, fremdsprachliche Einschüsse [...] und verrühre das solange, bis erkennbare Sprach- und Sinnbezüge völlig in einem meist dunklen, oft zähen, stets schwer deutbaren Zusammenhang aufgehen.“⁴⁴¹

Gernhardt wiederholt sein Verfahren und setzt erneut einen Cento aus drei Gedichten zusammen. Dieser soll die These von der Beliebigkeit und Austauschbarkeit der Inhalte und Tonfälle der Lyrik auch der neunziger Jahre stützen.⁴⁴² Sie resultiert laut Gernhardt

⁴³⁸ Gedanken: 16.

⁴³⁹ Kreuzinger, S. 813.

⁴⁴⁰ Aufgeladenes. Textgrundlage ist die Anthologie „Das verlorene Alphabet. Deutschsprachige Lyrik der 90er Jahre.“ Hrsg. von Michael Braun und Hans Thill. Heidelberg 1998.

⁴⁴¹ Vgl. Aufgeladenes, und Fragen 3.

⁴⁴² Von seiner Kritik macht Gernhardt einige Ausnahmen, weil sie eine „eigene Stimme“ haben und den alten Formen Neues abgewinnen konnten: Enzensberger, Jandl, Rühmkorf, Rosenlöcher, Volker Braun, Kerstin Hensel, Karl Mickel, Franz Josef Czernin, Heiner Müller, Karl Krolow, Steffen Jacobs, Oskar Pastior, Durs Grünbein, Adolf Endler (vgl. Aufgeladenes). Er begründet seine Auswahl im Jahrbuch: „Wie immer man meine stramm subjektive Auswahl bewerten mag, sie vereint sechs Stimmen, die sich deutlich vom Lyrik-Mainstream dieser Tage abheben, ohne nun ihrerseits so etwas wie einen Chor zu bilden.“ Was will uns: 125.

Zur „Stimme“ eines Dichters äußert sich Gernhardt an anderer Stelle: „Ich empfinde mich manchmal durchaus als Stimmenimitator. Ich habe großen Respekt vor Dichtern, die einen Sound, eine Stimme, eine Sprachmelodie gefunden haben, vor Leuten wie Benn oder Rühmkorf. Ich glaube aber nicht, daß es die

aus der Ignoranz der Dichter gegenüber dem gesamten Formen- und Inhaltsrepertoire der Lyrik vergangener Jahrhunderte.⁴⁴³ Es fehlen die „Lyrik-Hämmer der Saison“: „Heute wüßte ich einige, wenige Lyrik-Hits der 50er zu nennen, hätte allerdings Schwierigkeiten, die der 60er, 70er oder gar 80er anzuführen. Weil ich sie nicht kenne? Weil es sie gar nicht gibt?“⁴⁴⁴

Was „Lyrik-Hämmer“ bzw. „Hammerzeilen“ sind, beschreibt Gernhardt näher in seiner Poetik-Vorlesung, worin er sie inhaltlich mit Begriffen wie Eingängigkeit und „Nachhall“ (durch Anregung zur intertextuellen Weiterverwendung) bestimmt. Gernhardt legt im Folgenden eine Ursache im Zusammenhang mit der zweiten rhetorischen Frage nahe. Demnach verringert sich die Einprägsamkeit aufgrund fehlender Formen und nichtiger Inhalte. Nicht zuletzt der Qualitätsmangel nahm der Lyrik ihre frühere Monopolposition, über das Ich Aussagen machen zu können. Gernhardt beklagt diesen Verlust in der folgenden „Fragestunde“ und ein weiteres Mal im dritten Teil der Poetik-Vorlesung. Gedichte stellen auch für bestimmte Situationen nicht mehr die einzig passende Wortwahl bereit. Früher waren Gedichte Kommunikationsmittel der knappen Art und haben einen „Strom von Empfindungen“ zu erzeugen vermocht. Als Beispiel nennt Gernhardt Werther und Lotte, die nur mit dem Wort „Klopstock“ über ihre Empfindungen während eines Gewitters kommunizieren konnten. Heute herrsche ein „Betroffenheitsjargon“ vor den Gernhardt persifliert: „Du, ich weiß nicht, mir gibt so ein Gewitter unheimlich viel, also auch emotional – was macht Regen eigentlich mit dir?“ Die Funktion, über das Ich Aussagen zu machen, liegt nach Gernhardt mittlerweile in den Händen der Psychologen und Werbe- und PR-Agenturen.⁴⁴⁵

eigene Stimme verstummen läßt, wenn man sich hin und wieder anderer Stimmen bedient. Ich bin ja nicht jemand wie Hans Carossa oder Werner Bergengruen, die versucht haben, eine Tradition um der traditionellen Werte willen zu retten; die an eine heile Welt dank heiler Werke glaubten. Von denen hat es keiner geschafft, irgendeine Zeile in die Welt zu setzen, die sich in irgendwelchen Köpfen dauerhaft gehalten hat. Ich wüßte keine einzige Bergengruen-Zeile zu nennen und nur eine von Carossa – die habe ich mir dann auch gleich einverleibt: ‚Was einer ist, was einer war, / beim Scheiden wird es offenbar‘ – wie es bei mir weitergeht, steht im ‚Wörtersee‘. Ich habe mich durch die Tradition stets gefordert, aber nie belastet gefühlt.“ Kerschbaumer: 115f. Vgl. dazu zur Forderung der „Kritik und Leserschaft“ nach einer „originale[n] oder doch zumindest originelle[n] Stimme“ und der Dichter-Entwicklung auch: In eigener Sache: 217.

⁴⁴³ Zu diesem Vorwurf vgl. auch Poetik-Vorlesung III und V (dort mit neuen Beispielen), und Hiphop.

⁴⁴⁴ Gedanken: 81. Zu den „Lyrik-Hämmern“ vgl. als Synonym die „Hammerzeilen“ in Poetik-Vorlesung II und III sowie Stellenwert: 95.

⁴⁴⁵ Gedanken: 87-96 („Fragestunde“).

Über seine Auffassung von der Aufgabe des Dichters sagt Gernhardt an anderer Stelle: „Aber ich gehöre als Dichter zu der Kaste der Priester, Philosophen und Künstler, zu jener Schicht, die versucht, sich von der Allgemeinheit alimentieren zu lassen und ihr im Gegenzug die Welt erklärt, also Sinnangebote macht. Heute ist dieser Sinnmarkt überlaufen, und wir Sinnanbieter müssen um die Fleischtöpfe rangeln.“ Kerschbaumer: 118.

Ihre Funktion als Kommunikationsmittel hat die Lyrik gänzlich verloren. Das Wissen um Gedichte ist zum „Privat-, fast [...] Geheimwissen“ verkümmert und die Lyrik „in immer weniger werdenden Individuen atomisiert.“⁴⁴⁶ Die wenigen überhaupt noch im kollektiven Gedächtnis gespeicherten Gedichte sind „Golden Oldies“ älterer Zeit, wobei sich die Jahrhundertwende „als fast magische Dichterscheide“ darstellt.⁴⁴⁷ Empirische Grundlage für seine Beobachtungen ist die „Evergreen“-Umfrage des Rezitators Lutz Görner von 1988.⁴⁴⁸ Damals befanden sich abgesehen von Jandl keine lebenden Dichter unter den „Top Twenty“. Auch der Anteil der Komiker darunter ist „erschreckend gering“⁴⁴⁹. Der *Circulus vitiosus* schließt sich an dieser Stelle, denn von den zeitgenössischen Dichtern wird laut Gernhardt auch nichts Erinnerungswürdiges mehr geschrieben.

„Keine der angeführten Dichterinnen, überhaupt kein Dichter unserer Tage hat es geschafft, seinen Namen qua Werk untrennbar mit einem Ausschnitt der Erscheinungs- bzw. Gefühlswelt zu verbinden, was meint, diesen Ausschnitt erst einmal zu entdecken, wenn nicht gar zu erfinden.“⁴⁵⁰

Die meisten der gegenwärtigen Dichter hausen, so spitzt Gernhardt seine erste Kernthese zu, nur noch wie „Barbaren“ in den Ruinen der Tradition und schreiben – mangels Originalität und Unverwechselbarkeit – an ihrer „dichterischen Bankrotterklärung“⁴⁵¹. In der Verweigerung der traditionellen Formen und fehlender

⁴⁴⁶ Gedanken: 87.

⁴⁴⁷ Gedanken: 86. Roth, Brecht, Kästner und Celans „Todesfuge“ sind seltene Ausnahmen.

⁴⁴⁸ Über 10.000 Besucher seiner Rezitationen wurden nach ihren drei Lieblingsgedichten befragt. Unter den „Top 5“ der „Evergreen-Parade“ wurden Goethes „Zauberlehrling“, Schillers „Das Lied von der Glocke“, Fontanes „Herr Ribbeck auf Ribbeck“, Schillers „Die Bürgschaft“ und Goethes „Der Erlkönig“ genannt, allesamt aus dem 19. Jahrhundert (vgl. Gedanken: 82f.). Nach Dichternamen aufgeschlüsselt lautet der Befund: „Stets tauchen die gleichen zwanzig Namen in unterschiedlicher Zusammensetzung auf, fast immer führt Goethe, immer ist es Jandl, der allein die lebendige Dichtung unserer Tage verkörpert.“ Auch Görner kommt zu dem Ergebnis, dass „der Anteil der lebenden Dichterinnen und Dichter erschreckend gering ist.“ (Görner zit. nach Gedanken: 83f.).

⁴⁴⁹ Auch in dem „festgefügteten Komikerblock“ im „Mittelfeld der Meistgenannten“, bestehend aus „7. Busch 8. Kästner 9. Tucholsky 10. Ringelnatz 11. Morgenstern“, findet sich kein Lebender (Gedanken: 84).

⁴⁵⁰ Gedanken: 92. Vgl. auch die Hoffnung in Poetik-Vorlesung II, in der Gegenwart mögen wenigstens einige Dichter Verständigungshilfen geboten haben: Rühmkorf, Grünbein, Schrott und (natürlich) Gernhardt.

⁴⁵¹ Gedanken: 15 und 95. Von seiner Kritik nimmt er wenige aus. Vgl. Fragen 3 und Aufgeladen. Ähnlich vernichtend wie über die Lyrik fällt auch Gernhardts Urteil über die gegenwärtige Prosa aus. Das Flugblatt und Buch „Was bleibt“ birgt einen radikalen Rundumschlag über die Bedeutungslosigkeit und Nichtigkeit der „deutschsprachige[n] Literatur der zweiten Jahrhunderthälfte“ (Gernhardt, Robert: Was bleibt. Gedanken zur deutschsprachigen Literatur unserer Zeit. Zürich 1990. [=Haffmans' Aufklärungsbuch. 5.] [=Neuausgabe von Haffmans' Freies Flugblatt 4. Zürich 1985.] S. 34; alle folgenden Zitate: ebd.). Anhand von Zitaten aus Frenzels „Daten deutscher Dichtung“ stellt Gernhardt die Kanon-Frage für Literatur in Epik, Dramatik und Lyrik: „Was darf ich den kommenden Generationen unter keinen Umständen vorenthalten?“ (9). Heinrich Böll, Christa Wolf, Uwe Johnson, Max Frisch, Rolf Dieter Brinkmann, Peter Bichsel, Günter Grass und Peter Handke solle man „ganz schnell vergessen“ (12).

Aussagekraft sieht Gernhardt einen der Hauptgründe für den Niedergang der Gattung. Aus mangelnder Beherrschung und Angst vor Lächerlichkeit lassen demnach die Dichter Regelsysteme wie Reim, Vers, Metrum, Takt und Rhythmus weg. Ein verhängnisvoller Fehler, meint Gernhardt, denn „Künstler, die Regeln verwerfen“, verzichten „auf jene glorreichen Augenblicke, in welchen Regeln nicht an dem zuschanden werden, der sie auftrumpfend zerbricht, sondern an dem, der sie lachhaft mühelos meistert.“⁴⁵² Er „liebe die Regel nach wie vor, weil sie beides ist, Widerstand und Wegweiser: Da geht’s lang, nicht aufgeben, hier mußt du durch.“⁴⁵³

An diesen Zitaten wird schon die überaus große Bedeutung der Regel für Gernhardts Poetik klar (und, so steht zu vermuten, auch für seine dichterische Praxis). Form und Regel sind basale Voraussetzung für das *Gelingen* eines Gedichts, also auch für die Attraktivität und Prägnanz des Poems, die wiederum Voraussetzung für Originalität und Erinnerungswürdigkeit sind. Der gesamte dritte Teil der Poetik-Vorlesung und der Aufsatz „Leben im Labor“ sind diesem Thema gewidmet. Hier führt Gernhardt den Gedanken weiter aus und sieht unter anderem den „Nachhall“ eines Verses in den Gedichten nachfolgender Dichter, für die er Beispielreihen wiedergibt, in seiner

Ähnlich harsche Urteile ergehen über Peter Weiss', Gabriele Wohmanns und Peter Härtlings Romane. Auch Martin Walsers „Halbzeit“ und Arno Schmidts „Zettels Traum“ werden schlechte „Überlebens-Chancen“ bescheinigt (34). Die gesamten Gattungen Drama und Lyrik „kommen in die Jahre, welchen dahin, sterben gar – wie das Versepos – ganz aus.“ Beispielhaft sei die „Bankrotterklärung“ des Dramas: „Da fraglos nichts von all dem bleiben wird, was hierzulande in den vergangenen dreißig Jahren für die Bühne erdacht worden ist, können uns Heutigen die unterschiedlichen Gründe dafür ebenso gleichgültig sein, wie es das gesamte Theaterschaffen unserer Zeit den nach uns Kommenden sein wird.“ (41). „Schiere Chronistenpflicht“ (41) gebiete es noch, kurz auf Lyrik zu sprechen zu kommen. Günter Eich, Ingeborg Bachmann, Sarah Kirsch, Günter Grass und Hans Magnus Enzensberger arbeiteten als Lyriker mit Naturbildern. „Hier nun spätestens, angesichts solch gesitteten Grünzeugs, scheint es uns geraten, die Sondierung des lyrischen Schaffens unserer Tage abzubrechen [...], da die Zeit sie ohnehin bald gegenstandslos machen wird“ (46f.). Gernhardt stellt sich zum Ende die Frage, was denn den „Strom der Zeit“ überdauern wird. Frenzels „Daten Deutscher Dichtung“, „das mittlerweile im 440. Tausend vorliegt“ (48) rechnet er hohe „Überlebens-Chancen“ (50) aus, nur noch übertroffen von „einem Aufsatz [...], der erklärtermaßen ein Kondensat des Frenzelschen Konzentrats ist: diesem. Was also bleibt? Je sorgsamer wir die deutschsprachigen Veröffentlichungen nach 1950 abwägen, desto nachdrücklicher wird auf die Dauer eine, und nur eine, ins Gewicht fallen: Diese.“ (50). Ab ungefähr der Hälfte der Polemik mehren sich die Ironiesignale durch Übertreibungen. Der Duktus wechselt ins ironische, uneigentliche Sprechen. Damit entsteht Distanz zum Gesagten. Gernhardt macht den Rollencharakter seiner Ausführungen besonders in der abschließenden Logikkette deutlich: Weil Frenzels Konzentrat überlebt, muss das Konzentrat vom Konzentrat also auch „ins Gewicht fallen“ (was wiederum eine Anspielung auf die Publikationsform des Aufsatzes sein dürfte, ein dünnes Flugblatt bzw. in späterer Ausgabe ein 50-seitiges Büchlein unter Kleinoktav-Format). Wie viel also letztlich vom „Logophoros“, dem Überlieferer der Literatur über den Strom der Zeit (vgl. 48), getragen werden wird, verrät Gernhardts ironische Polemik nicht. Sie persifliert nur in Rollenprosa die Meinung von der Nichtigkeit der gegenwärtigen Literatur. Vgl. auch Kap. IV.

⁴⁵² Gedanken: 26. Das letzte Drittel des besagten Abschnitts (S. 24-27) hat Klaus Schuhmann zusammen mit dem Gedicht „Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs“ (aus „Wörtersee“) im Kapitel „Jahrhundertmitte – Bausteine für eine Poetik des modernen Gedichts“ in seinen Band über Lyrik und Poetik des 20. Jahrhunderts aufgenommen, vgl. Schuhmann: Lyrik. S. 354-357.

⁴⁵³ Gedanken: 27. Vgl. auch die vierte These, „Das komische Gedicht braucht die Regel“, in: Zehn Thesen: 11.

Suggestivität, Plausibilität und begründet – immer unter der Voraussetzung der Regelmäßigkeit.⁴⁵⁴ Regelsysteme sind für Gernhardts Verständnis von Dichtkunst essentiell. An ihnen lässt sich die Qualität von Lyrik messen:

„Das Dichten gilt als Kunst, und ich bin der letzte, der da widerspräche. Nur besteht die Kunst des Dichters nicht darin, seine Empfindungen oder Gedanken in Reime zu kleiden, sondern in seiner Fähigkeit, Sätze, Worte und Reimwörter so zu arrangieren, daß sie Gedanken oder Empfindungen suggerieren, im Glücksfall sogar produzieren. Als Meister aber erweist er sich, der uns vergessen läßt, daß da überhaupt gereimt wird. Das kann beim Lesen, noch häufiger beim Hören von, beispielsweise, Goethe, Mörike oder Brecht geschehen, und bezaubert fragen wir nicht lange, wieso uns das Mitgeteilte eigentlich dermaßen einleuchtet: Wir wollen ja auch nicht wissen, was die Kugeln wiegen und wieso sie dem Jongleur nicht runterfallen, sondern uns der schönen Täuschung hingeben, daß die Schwerkraft augenscheinlich doch zu überlisten oder gar ganz außer Kraft zu setzen ist.“⁴⁵⁵

Mit der Jonglage verwendet Gernhardt ein prägnantes Bild, um die Kunstfertigkeit (beim Dichten) und Leichtigkeit (im Gedicht) von Dichtung zu illustrieren, das schon der vom ihm rezipierte Rühmkorf in seiner Poetik benutzte.⁴⁵⁶

Aber auch da, wo Regeln wie Reim und Rhythmus befolgt werden, ist Gernhardt nicht zwangsläufig vom Resultat begeistert: „Ich bin ja nicht jemand wie Hans Carossa oder Werner Bergengruen, die versucht haben, eine Tradition um der traditionellen Werte willen zu retten; die an eine heile Welt dank heiler Werke glaubten. [...] Ich habe mich durch die Tradition stets gefordert, aber nie belastet gefühlt.“⁴⁵⁷ Gernhardt hat sich auch einmal mit Hiphop auseinandergesetzt und ist zu folgendem Schluss gekommen: „Mein erster Eindruck [beim Hören von Hiphop, T.G.] war der eines durchgehenden Rhythmus, der von Stimme zu Stimme weitergetragen wurde. Es ließe sich vermutlich alles untereinander remixen und ein großer Brei daraus machen – kein Zeichen für allzu große Originalität. Für mich ist es ein Beleg dafür, daß diese Leute keinen eigenen Sound haben. Bei Dichtern mit einer eigenen starken Stimme wäre diese Vermengung nicht möglich. Mit Gedichten von Rilke, Benn oder Rühmkorf hätte man das nicht tun können.“⁴⁵⁸

⁴⁵⁴ Vgl. Poetik-Vorlesung III.

⁴⁵⁵ Gedanken: 22.

⁴⁵⁶ Vgl. Gedanken: 26, Kap. I.1.b., und Rühmkorf: Einfallskunde. S. 179.

⁴⁵⁷ Kerschbaumer: 115f.

⁴⁵⁸ Hiphop. Gernhardt zählt im Folgenden einige Beispiele für gute Texte des deutschen Hiphop auf und schränkt ein: „Ich hatte einigen Spaß bei diesen Texten. Die Frage ist nur, wie weit dies alles mit den

Keine Regel ist es isoliert genommen wert, befolgt zu werden, so Gernhardt. Erst in der Kombination von Klang und Semantik, Originalität und einem eigenen „Sound“ des Dichters entsteht ein *gelungenes* Gedicht (auf diese Themen wird später zurückzukommen sein⁴⁵⁹).

Zwischen Klang und Rhythmus eines Gedichts und seiner Semantik entstehen bei gelungener Konzeption Verbindungen, die den Inhalt eingängiger machen und Sinn stiften.⁴⁶⁰ Insbesondere der Reim taugt dabei als Träger von Suggestivität und Auslöser von Assoziationen. Er verknüpft auch entfernte Bedeutungen miteinander und kann z. B. in unerwarteten Gegensatzpaaren Quelle für Komik sein⁴⁶¹. Die kurze Vorstellung einer möglichen Verknüpfung und die Erkenntnis ihrer Sinnlosigkeit kann zum Lachen führen. Gernhardts Zustandsbeschreibung der gegenwärtigen Lyrik wechselt über einen Teil seines poetologischen Programms zu dem Versuch produktiver Kritik an der gegenwärtigen Lyrik:

„Nicht zu Nachahmung und Regeltreue rate ich, sondern zum Mut zur Eigenart und zum unbedenklichen Aufkündigen von Übereinkünften; wobei diese Aufkündigung dann, wenn die Übereinkunft Reim- bzw. Regellosigkeit vorschreibt, auch darin bestehen kann, den Reim hochzuhalten bzw. die Regel neu zu begründen.“⁴⁶²

Gernhardt grenzt sich hier („Nachahmung“) von einem – aus dem Zusammenhang gerissenen und unvollständigen – Zitat von Peter Hacks ab, in dem dieser den Balladendichtern die klassische Ballade als Vorbild für die gegenwärtigen empfiehlt.⁴⁶³ Bemerkenswerterweise zitiert Gernhardt den Originaltext nicht in Gänze, worin Hacks ebenso „ein gerüttelt Maß an Erkenntnis“ für die neue Ballade fordert. Ohne diesen

Qualitätsmaßstäben von Lyrik zu messen ist und ob es überhaupt sinnvoll ist, solche Vergleiche anzustellen. [...] Ich glaube mittlerweile, daß es dann nicht sinnvoll ist, wenn der Text von vorneherein mit und für Musik gemacht ist. Ich habe diese Erfahrung auch bei Schlagertexten gemacht. Die Schlagertexter vertrauen letztlich darauf, daß der Text dank der Musik auch in schwachen Passagen funktioniert. Das gleiche Gefühl habe ich beim Lesen von Kabarett-Texten. Die funktionieren auf der Bühne großartig, wenn man sie aber liest, fragt man sich, worüber man gelacht hat.“

⁴⁵⁹ Vgl. zum Dichter-„Sound“ Kap. II und III.2.

⁴⁶⁰ Vgl. dazu auch die Einschätzung Gernhardts über seine Entwicklung an anderer Stelle: „Mir ist mittlerweile der Gegensatz zwischen komisch und ernst nicht mehr so wichtig wie der zwischen suggestiv und nicht-suggestiv. Das hat schon Schiller gesagt, daß das Gedicht den Leuten als Offenbarung oder als Gespenst erscheinen soll. Es soll sie auf jeden Fall auf irgendeine Art und Weise beunruhigen oder beeindrucken.“ Kreuzinger: 813.

⁴⁶¹ In dieser Erklärung Gernhardts zeigt sich der Inkongruenzbegriff von Komik nach Schopenhauer, vgl. Kap. I.2.b.

⁴⁶² Gedanken: 98. Zu Hacks vgl. ebd.: 95-98, und Kap. I.1.b.

⁴⁶³ Hacks: Urpoesie. S. 190, vgl. zu Hacks Poetik und dem vollständigen Zitat Kap. I.1.b. Gernhardt zitiert Hacks wie folgt: „Um die Dichtkunst der Verkommenheit, worin sie ist, zu entreißen, soll mir jedes Mittel recht sein, selbst Aufklärung ... Ich ertrage Unvernünftiges nicht mehr, wenigstens zur Zeit nicht, und nicht einmal zum poetischen Spaß. ... Nehme sie also selbst an der Schönheit Schaden – woran die Ballade im jetzigen kranken Menschheitsaugenblick einzig gesunden kann, ist Nachahmung, Nachahmung, Nachahmung“. Gedanken: 96.

Zusatz entsteht bei Gernhardts Zitat der Eindruck, Hacks plädiere für einen epigonalen Traditionalismus um seiner selbst willen. Erst im Vergleich zum Original offenbart sich, dass Gernhardt und Hacks genau besehen an diesem Punkt poetologisch viel weniger weit voneinander entfernt sind, als Gernhardt annimmt (annehmen will?). Beide haben ihre Bezugspunkte in der Tradition, an der sie sich orientieren, um in der Gegenwart zu neuen originellen und eben nicht epigonalen Resultaten zu kommen. Und beide kommen nicht von ungefähr aufgrund ihrer Orientierung an der Tradition zu negativen Ergebnissen bezüglich der Qualität der Lyrik in der Gegenwart.

Regeln und Formen erschließen dem Dichter neue Ausdrucksmöglichkeiten und sind für Gernhardt zum Teil sogar Voraussetzung für bestimmte Themen: „Die strenge Form, insbesondere die des Gedichtes, macht Sachen sagbar, die ich in ungebundener Form, in Prosa nicht sagen könnte. Ich habe in den letzten Jahren eine Reihe von sehr persönlichen Erfahrungen gemacht, die ich nur in Gedichtform mitteilen konnte. Woran liegt das? Am Unpersönlichen der Form. Man kann als Autor persönlich werden, wenn man eine Form findet, die dem Leser das Gefühl nimmt, in ein allzu privates Fühlen und Geschehen hineingezogen zu werden.“⁴⁶⁴

In einem Baudelaire-Zitat über das Vorrecht der Kunst, das Schreckliche durch kunstvollen Ausdruck zur Schönheit und zur Freude umformen zu können, das Gernhardt in anderen Zusammenhängen mehrfach erwähnt, kommt dieser Gedanke bestens zum Ausdruck.⁴⁶⁵

Reim und Regel

Gernhardt ist sich in seinem Plädoyer für Regel und Reim möglicher Einwände bewusst und nimmt diese mit einem Holz-Zitat selbst vorweg, um sie abzuweisen.

„Der erste, der – vor Jahrhunderten! – auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der Tausendste, vorausgesetzt, daß die Folge ihn nicht bereits genierte, ein Kretin.’ Falsch, ganz falsch: Der Erste, der Herz auf Schmerz reimte, war ein braver Mann; der Einmillionste aber, dem es gelingt, die beiden Begriffe

⁴⁶⁴ Kerschbaumer: 113f.

⁴⁶⁵ Vgl. zu Baudelaire Kap. I.1.b. Gernhardt zitiert Baudelaire in einer deutschen Übersetzung: „Es ist das wunderbare Vorrecht der Kunst, daß das Schreckliche, kunstvoll ausgedrückt, zur Schönheit wird, und daß der rhythmisierte, gegliederte Schmerz den Geist mit einer ruhigen Freude erfüllt.“ Vgl. Poetik-Vorlesung V, in *Leben im Labor*: 20, *Kobold und Festrede*: 17f. Im fünften Teil der Poetik-Vorlesung nennt Gernhardt zahlreiche Beispiele für seine Überzeugung.

einleuchtend, einschmeichelnd oder auch nur eingängig zu paaren, ist ein Genie, zumindest aber ein hochachtbarer Artist.“⁴⁶⁶

Schon Rühmkorf hatte dieses Zitat – ebenso ohne die relativierenden Nachsätze von Holz – verwendet, um sich davon – wie Gernhardt auch – mit seiner eigenen Poetik abzugrenzen.⁴⁶⁷ Im Sinne des Zitates kann der Dichter kaum originär Neues mehr schaffen. Er kann aber das vorhandene Material originell bearbeiten und seine Kreativität in der neuen Kombination beweisen.⁴⁶⁸ Setzt sich der Dichter dabei dem „Reimzwang“ aus, bleibt das allerdings nicht folgenlos: „Sich heute noch auf das alte Reim- und Regelspiel einzulassen, ist, meine ich, schon mal per se komisch.“⁴⁶⁹ In seiner zweiten Kernthese folgert Gernhardt in einem Gedankenspiel, dass jedes Gedicht komisch ist, weil „das Gedicht die Komik vom ersten Tag an mit der Muttersprache eingesogen hat und bis auf den heutigen Tag von ihr durchtränkt ist, wenn auch manchmal in kaum mehr nachweisbarer Verdünnung bzw. Vergeistigung.“⁴⁷⁰ Wohlgermerkt sind es mit dieser Einschränkung auch die tragischen und traurigen, wenn sie denn endgereimt sind, weil die Komik in ihnen durch die bloße Form des Gedichts wirkt. Vier Gründe zählt Gernhardt für seine radikale These auf: Erstens wirkt das Sprachspiel z. B. im Reim komisch.⁴⁷¹ Zweitens folgt das Gedicht ohne Not Regeln und Zwängen, die es oft (drittens) freiwillig unterläuft. Dazu gesellt sich als viertes die

⁴⁶⁶ Gedanken: 27. Das nicht gekennzeichnete Zitat stammt aus Arno Holz' „Evolution der Lyrik“, vgl. Holz: Evolution. S. 69. Zur Verwendung bei und Relativierung des „kleinen logischen Schnitzer[s]“ durch Holz vgl. Kap. I.1.c.

Das Sonne-Wonne-Zitat wird schon von Rühmkorf angeführt und eingeleitet mit den Worten: „In den Thesen zu einer ‚Evolution der Lyrik‘ heißt es mit dem entsprechenden Dissidenteneifer: [...]“, vgl. Rühmkorf: agar. S. 132. Wahrscheinlich ist es Gernhardt durch diese Ausgabe bekannt. Gernhardt zitiert diese Zeilen ebenfalls in der Poetik-Vorlesung III, Wege: 123, Reim und Zeit: 165f., Reim und Zeit-CD 2: 33, und Spaßmacher-CD: 3. Vgl. auch das Cover des Reclam-Bandes „Reim und Zeit“ in den Ausgaben von 1990 bis 2005: Der Cartoon zeigt eine „Sonne“, die sich grinsend im Meer spiegelt („Wonne“). Im Vordergrund steht eine barbusige Frau im Wasser („Brust“), die von einem Mann angestarrt wird („Lust“). Den Inhalt von „Lust“ besetzt der Cartoon neu, sie ist nicht mehr Lebens-, sondern Leibeslust. So nimmt der Cartoon Bezug auf das Holz-Zitat und Gernhardts Kommentierung im Nachwort und spielt auf neuartige Weise mit bekannten Begriffen – ganz im Sinne von seinem Plädoyer in „Gedanken zum Gedicht“.

Zum Original-Zitat vgl. Holz: Evolution. S. 69, zu Holz vgl. Kap. I.1.b., und zum Reim vgl. auch Kap. III.1.

⁴⁶⁷ Zu Holz und Rühmkorf vgl. Kap. I.1.b.

⁴⁶⁸ Zur Möglichkeit der Originalität sagt Gernhardt an anderer Stelle: „Auch die Worte an sich sind in der Regel bekannt, und es geht nur darum, wie sie neu zusammengefügt werden. [...] Gerade wenn man mit Sprache viel und oft zu tun hat, dann freut man sich über ganz minimalistische Verrückungen, die unerwartet Neues herstellen: ‚Alles geht natürlich zu, nur meine Hose, die geht natürlich nicht zu.‘ Finder und Erfinder: Heinz Erhardt.“ Kreuzinger: 815.

⁴⁶⁹ Gedanken: 27.

⁴⁷⁰ Gedanken: 18. Vgl. auch die sechste These Gernhardts, „Es gibt komische Gedichte, aber keine komischen Dichter“, in: Zehn Thesen: 12.

⁴⁷¹ Zum Sprachspiel vgl. insbesondere Kap. I.3.b. und II.4.g.

unfreiwillige Komik des hohen Tons in Diskrepanz zur ggf. nonsenshaltigen Aussage des Gedichts.⁴⁷²

Die These Gernhardts von der Komik aller Gedichte in ihrer vermeintlichen Radikalität absolut und isoliert zu betrachten, hieße sie misszuverstehen. Gernhardt spürt für seine These Beispiele aus der *hohen* Literatur auf (Platen, Brentano) und untersucht diese in Bezug auf ihre Sinnhaltigkeit. Er demonstriert anhand dieser Beispiele, wie mit einer Verschiebung der Rezeptionserwartung, einer a priori *komischen* Weltsicht, das Komische im Ernstest mit Lustgewinn erkannt werden kann. Wo andere in den Gedichten bemüht Tiefsinn und Ernst sehen wollten, erblickt Gernhardt aus seiner *komischen* Perspektive folgerichtig die (unfreiwillige) Komik. Gernhardt demonstriert mit seiner Argumentation gewissermaßen die reziproke Haltung zur konventionellen, *ernsthaften* Rezeption von Gedichten und zeigt ihr Potenzial zum Gewinn von Komik. Erstmals tritt hier an der bewusst veränderten Rezeptionshaltung und an der Fähigkeit, Komik überball entdecken zu können, die sehr subjektbetonte Sicht in Gernhardts Theorie zu Tage, die für Poetik und Komiktheorie charakteristisch ist. Gernhardts These hebt „den leidigen Gegensatz Komik-Ernst“⁴⁷³ auf und korrespondiert so mit seiner Komiktheorie, in der er von fließenden Übergängen zwischen beiden Gegenpolen ausgeht (vgl. Kapitel I.2.c.).

Produktiver Umgang mit der Tradition

Gernhardt sieht in der literarischen Tradition einen „Steinbruch“⁴⁷⁴, dessen er sich für sein eigenes Schaffen bedienen kann. Dieser pragmatische Umgang mit den Klassikern korrespondiert mit seinem *handwerklichen* Begriff von Dichtkunst, der insbesondere in der Poetik-Vorlesung und in „Leben im Labor“ offenbar wird (s.u.). Er führt zu seiner dritten Hauptthese, die er mit der Frage einleitet: „Darf man Dichter verbessern?“ Die Antwort gibt eine „Annäherung in drei Schritten“⁴⁷⁵. Ihr liegt die Ansicht zugrunde, dass sich die Schönheit eines Gedichts anhand seiner handwerklichen Fertigung erschließen lässt. Hält diese kritischer Überprüfung stand, wird aus dem Gelungenen das Schöne.⁴⁷⁶

⁴⁷² Vgl. auch Hagestedt: Interpretationskunst. S. 55, und die längere Version des Aufsatzes auf der Website www.hagestedt.de/gernhardt/3EssaySonderband.htm am 30.6.2001.

⁴⁷³ Gedanken: 18. Statt „leidigen“ heißt es in Reim und Zeit: 159: „wehleidigen“.

⁴⁷⁴ Stellenwert: 94. Und weiter: „Ich sehe nicht ein, warum das Erbe nicht so zur Disposition gestellt werden sollte.“

⁴⁷⁵ Gedanken: 37-74. („Darf man Dichter verbessern? Eine Annäherung in drei Schritten.“). Die gekürzte Fassung wurde in der „Zeit“ veröffentlicht: Gernhardt, Robert: Darf man Dichter verbessern? Ein Versuch, den Arbeitern im Steinbruch der Sprache etwas auf die Finger zu klopfen. In: Die Zeit 37. 7.9.1990.

⁴⁷⁶ Vgl. auch Opitz: auftretender Herr. S. 96.

Gernhardt examiniert verschiedene Gedichte in vier Schritten. Demnach zeigen erstens Goethes Jugendlidungen, die er im Alter noch überarbeitete, eindeutige Züge von Verflachung gegenüber den ersten Fassungen. Auch Trakl hat bei seiner Selbstkorrektur Stimmungsbrüche erzeugt. Die beiden Dichter sind also Beispiele dafür, dass man auch eigene Gedichte verschlechtern kann.⁴⁷⁷ Veränderungen an Gedichten können auch neutral ausfallen. Als Beispiele nennt er die Variationen, die im Volksmund von Adorno-, Nietzsche-, Rilke-, Wittgenstein-, Brecht- („An die Nachgeborenen“) und Gernhardt-Zitaten („Es sprach der Herr zum Knecht...“) kursieren.⁴⁷⁸ Nach negativer und neutraler Veränderung folgt als dritter Schritt die Verbesserung. Wie sie sich gestalten kann, zeigt Gernhardt an der Korrektur von Reimfehlern bei Benn („nevermore: Ohre“) und Sachfehlern bei Rilke („auf freier Piazzale“), bei Bergengruen, Kuhnert und Dehmel. Die inhaltlichen Fehler und metrischen Ungenauigkeiten letzterer korrigiert Gernhardt bisweilen spöttisch. Es hat ihn gereizt, an „Reim, Rhythmus, Wortwahl oder Tatsachenbehauptungen“ in Form eines Seminars und einer Lyrik-Sprechstunde „mal kurz Hand anzulegen.“⁴⁷⁹ Im fiktiven, scherzhaften Dialog berät der *Lyrikdokter*⁴⁸⁰ August von Platen und Anton Schnack. Als letzter in der Korrektur-Praxis tritt Gernhardt selber auf und erörtert sein Gedicht „Pizzeria Europa“ von 1987. Mehr Aktion fordert der Lyrikdokter vom Lyriker und schlägt vor, die Verben in Strophe eins aktiver zu verwenden (V. 1 und 3: „sitzen da“ > „kommen“ und „setzen sich“) und eine „dramatischere zweite Zeile“ in Strophe zwei einzufügen („Da! Tellerklirren!“ V. 6). Nach diesen Veränderungen am Gedicht schließt er:

„Ich weiß [...], allzuviel Perfektion bekommt manchen Gedichten nicht. Doch sollte man deshalb Gedankenlosigkeit, Inkonsequenz oder Schlampigkeit zu den dichterischen Tugenden zählen? Aber nein, das geht nicht gegen Sie! Ich habe lediglich laut gedacht

⁴⁷⁷ Gedanken: 39-45. (Untertitel: „Man kann Gedichte verschlechtern.“). Der Begriff „Stimmung“ (ebd.: 44) ist in Bezug auf Trakl besonders problematisch, gehören doch seine Gedichte in keinster Weise zur ‚Erlebnislyrik‘.

⁴⁷⁸ Gedanken: 46-53. (Untertitel: „Man kann Gedichte verändern.“). Vgl. auch die Traditionslinie von Bertolt Brechts „An die Nachgeborenen“ in: Gedanken: 117-124 („Fazit, 1990“) und Poetik-Vorlesung II.

⁴⁷⁹ Gedanken: 60 und 59. Titel des Seminars im Nordkolleg Rendsburg war „Kann man Gedichte verbessern?“ Der Leiter des Kollegs, Stephan Opitz, berichtet von diesem „Workshop“ in dem bereits zitierten Aufsatz, Opitz: auftretender Herr. Ein weiteres Beispiel für einen korrigierenswerten, inhaltlichen Fehler aufgrund „ornithologische[r] Unwissenheit“ in dem Gedicht „Schwalben und Stern über Berlin“ von Ina Seidel erzählt Gernhardt in Knochenarbeit: 30.

⁴⁸⁰ Der Begriff wird von Gernhardt nicht gebraucht, wird aber wegen des passenden Bildes von Jakob Stephans Kolumne „Lyrische Visite“ in der „Neuen Rundschau“ (1996ff.) entlehnt. Gernhardt bezeichnet sich selbst an anderer Stelle als „Lyrikwart“. Vgl. Fragen 2, und „Wie arbeitet der Lyrikwart?“, Website <http://literaturkritik.de/txt/1999-05-05.html> (Anfrage vom 30.1.2001).

und Vorschläge unterbreitet... Was Sie daraus machen, das ist, wie der Italiener sagt, *vostra birra*. Hoffentlich bekommen Sie es nicht in die falsche Kehle!“⁴⁸¹

Wie schon Gernhardts theoretische Äußerungen zu Komik und ihren literarischen Ausprägungen schließt der Text mit einer ironischen Schlusswendung ab. Seine Argumentation bezüglich der redigierten Gedichte erscheint bis zu dem Punkt nachvollziehbar, an dem er sein eigenes untersucht. Die Eigenkorrektur verbessert das Gedicht nämlich nicht, sondern verändert es lediglich durch vermehrte Bewegung und Dramatik. Man kann im Gegenteil von einer Verschlechterung des Gedichts ausgehen, weil das stumme Warten der Gäste nicht zu der abschließenden Fröhlichkeit passt. Gleiches gilt für die Dramatik in Bezug auf den Sprachfluss und die ansonsten beschauliche Beschreibung der Szenerie.⁴⁸² Dennoch spricht der Lyrikdokter von „allzuviel Perfektion“. Das kann daher nicht anders als ironisch gewertet werden. Ebenso handelt es sich bei der sinnwidrigen Übertragung des umgangssprachlichen „Ihr Bier!“ ins Italienische um ein deutliches Ironiesignal. Durch die Ironie gibt Gernhardt seiner Gedichtkorrektur am Ende eine komische Note und entzieht sich dem Vorwurf der Selbstgerechtigkeit. Weil sich bis dahin aber keine ironischen Signale ausmachen lassen, bleiben die vorangegangenen Feststellungen unbeschadet: Gedichte können vom Verfasser selbst wie auch von Nachfolgenden verändert, d. h. auch verschlechtert und verbessert werden. Für jede mögliche Variante existieren Belege, oder sie lassen sich konstruieren. Um einen „Ausgang aus dem Labyrinth der Materialien und Meinungen“ zu finden, nimmt Gernhardt die „Machete des Machtworts“ in die Hand. Im vierten und letzten Schritt in seiner Beweisführung beschreibt er Brechts Umgang mit den Villon-Übersetzungen Ammers für die „Dreigroschenoper“ und mit Bachmanns Lyrik für seine „Buckower Elegien“. Aus der Dichterin und ihrem Korrektor werde durch „Wortkorrektur und Zeilenstreichung“ eine „Ingebert Brechtmann“⁴⁸³. Keineswegs gehe in dem Zusammenstoß zweier Dichter „das Gedicht drauf, im Gegenteil“. Das Original bleibe ohnehin unangetastet übrig, sodass die Verdopplung der Gedichte in jedem Fall erfreulich sei:

„Entweder bleiben ein bisheriges und ein verschlechtertes Gedicht übrig oder ein bisheriges und ein verändertes oder ein bisheriges und ein verbessertes – auf jeden Fall

⁴⁸¹ Gedanken: 67.

⁴⁸² „Pizzeria `Europa“ in Gedichte: 220, das in „Körper in Cafés“ im übrigen „Pizzeria Europa“ betitelt ist. Vgl. Gedanken: 65-67. Dass auch Gernhardt diese Korrekturen nicht für Verbesserungen hält, zeigt sich in der unveränderten Übernahme der ursprünglichen Version in die gesammelten „Gedichte“.

⁴⁸³ Gedanken: 71f. Gernhardt verweist auf diese Arbeit Brechts an Bachmanns Gedicht auch in „Über das Verbessern“ in „Klappaltar“ (Gedichte: 985f.) und legitimiert damit seine eigenen Korrekturen an Texten Brechts.

verdoppelt sich die Zahl der Gedichte, und dieses Ergebnis poetischer Zellteilung sollte jeden Freund der deutschen Dichterflora nicht bekümmern, sondern erfreuen. Nicht zuletzt des befruchtenden Gedichts wegen!“⁴⁸⁴

Über Peter Rühmkorfs „Befruchtung“ durch Hölderlin und Brezengangs⁴⁸⁵ Weiterverwendung von Goethe kommt Gernhardt zu einem „wackere[n] Gedächtnisschwache[n]“, der „diese so unsagbar schwermütigen Terzinen“ von Hugo von Hofmannstahl „verbessert hat? Kalt. Verwässert hat? Wärmer. Vervespert hat? Ach, was weiß ich denn – urteilen Sie am besten doch selber“.⁴⁸⁶ So überlässt es Gernhardt am Ende dieser Ausführungen scheinbar dem Leser, ob er die „Terzinen über die Vergeßlichkeit / nach Kuno von Hofmannsthal“ für ein gutes Beispiel für den produktiven Umgang mit Tradition hält.⁴⁸⁷ Aufgrund seiner vorherigen Ausführungen liegt der Schluss nahe, dass Gernhardt seine Umdichtung von Hofmannsthal für ein gelungenes Beispiel für den produktiven Umgang mit der Tradition hält und davon ausgeht, dass der Rezipient ebenfalls zu dieser Einschätzung gelangt.

Mit „Gedanken zum Gedicht“ hat Gernhardt erstmalig wesentliche Aspekte seiner Poetik dargelegt. Die thematische Gliederung in der vorliegenden Untersuchung in drei Teile, gegenwärtiger Zustand der Lyrik, Reim und Regel sowie produktiver Umgang mit der Tradition, zeigt drei wichtige Themenbereiche auf, auf die Gernhardt in seinen nachfolgenden poetologischen Texten immer wieder zurückkommt. Oft werden daraus – wie hier und da angedeutet – ganze Versatzstücke wie Beispielreihen und Argumentationsketten übernommen, um dieselbe Diagnose (z. B. zum „schlechten Zustand der gegenwärtigen Lyrik“) oder dieselbe poetologische Meinung (z. B. die große Bedeutung von Regel und Reim) in einem anderen Zusammenhang und zu anderen Anlass zu vertreten; sei es zur Poetik-Vorlesung, als Essay „Leben im Labor“ oder als „Zehn Thesen zum komischen Gedicht“.

Weil diese Aspekte später noch mehrmals thematisiert werden, wird auf eine Zusammenfassung hier verzichtet und erst in Kapitel I.1.d. vorgenommen.

Poetik-Vorlesung

⁴⁸⁴ Gedanken: 73. Gernhardt bearbeitet in diesem Sinne Gottfried Benns „Kommt“ anlässlich einer Rezension seiner Gesamtausgabe. Mit „radikalen Eingriffen“ werden „krause Wucherungen“ entfernt unter „Beibehaltung des Kreuzreims, des Refrains, des ‚Kommt‘“ usw. Das Ergebnis der „Operation“ ist ein neues Gedicht. Vgl. Fragen 2.

⁴⁸⁵ D. i. Hans Magnus Enzensberger.

⁴⁸⁶ Gedanken: 74.

⁴⁸⁷ Vgl. Interpretation in Kap. II.4.g.

Die Frankfurter Poetik-Vorlesung Gernhardts und die Essener Vorlesung als „Poet in Residence“ von 2001 und 2002 ausführlich darzustellen, ist Anliegen des folgenden Abschnittes.

Der Ausdruck „Poet in Residence“ stammt aus dem Amerikanischen; im Englischen hat sich „Chair of Poetry“ etabliert, mit dem Unterschied, dass im angelsächsischen Raum darunter ein Poetik-Lehrstuhl verstanden wird, der in aller Regel von einem Literaturwissenschaftler besetzt wird. Entgegen der Tradition im englischsprachigen Raum ist das Anliegen der deutschen Poetik-Vorlesung im Rahmen einer Gastdozentur Poetik, selbst wenn sie wie in Essen den englischen Titel trägt, anders gelagert. Das relativ junge Genre der Poetik-Vorlesung, das 1959 in Deutschland mit der Frankfurter Stiftungsgastdozentur Poetik seinen Anfang nahm, beschreibt Volk in seiner Arbeit über den poetologischen Diskurs der Gegenwart, den er anhand der Frankfurter Poetik-Vorlesungen darstellt, wie folgt:

„Auf das eigene Ich zurückgeworfen, unterzieht der Autor sein dichterisches Tun immer wieder neu einem tiefgreifenden Reflexionsprozeß. Dieser Prozeß der Verständigung des Autors über sich selbst, über sein Schreiben und über sein Werk besteht bis in die Gegenwart fort und findet seinen adäquaten Ausdruck in den modernen Poetikvorlesungen.“⁴⁸⁸

Bei den Poetik-Vorlesungen kommt der zeitgenössische Autor selbst zu Wort. Ob er sich in wissenschaftlicher Weise der Poetik nähert oder einen eher praktisch orientierten Schreib- und Werkstattbericht vorträgt, ist ihm selbst überlassen. Einen gemeinsamen Nenner haben die Vorlesungen dennoch:

„Das wesentliche Kennzeichen dieses jungen Genres ist darin zu sehen, daß der vortragende Autor zu Problemen der allgemeinen oder der eigenen Poetik Stellung nimmt und zugleich die Aufgaben, die Bedeutung und den Sinn von Poetik in der Gegenwart darzustellen versucht.“⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ Volk, Ulrich: Der poetologische Diskurs der Gegenwart. Untersuchungen zum zeitgenössischen Verständnis von Poetik, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Frankfurter Stiftungsdozentur Poetik. Frankfurt a. M. u. a. 2003. Zugl. Frankfurt a. M., Univ., Diss., 2002. [=Frankfurter Hochschulschriften zur Sprachtheorie und Literaturästhetik. Hrsg. von Dieter Kimpel. 13.] S. 22.

Die Vorlesung wurde in den Jahren 1968 bis 1978 ausgesetzt. Träger der Dozentur war neben der „Vereinigung von Freunden und Förderern der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt“ zunächst der S. Fischer-Verlag. Ab 1963 tritt der Suhrkamp-Verlag als Hauptmäzen auf, dessen Verleger Siegfried Unseld bis zu seinem Tod auch in der sechsköpfigen Kommission saß, die ohne festgelegte Auswahlkriterien den Dozenten auswählte. Dieser sollte „zu den repräsentativen Autoren des deutschsprachigen Raums“ zählen (vgl. ebd. 73-85). Die Dozenten waren und sind in ihrer Themenwahl und -präsentation frei.

Enzensberger hat diese Veranstaltungsform bedichtet, vgl. Enzensberger, Hans Magnus: Poetik-Vorlesung. In: ders.: Gedichte 1955-1970. Frankfurt a. M. 1971. S. 130.

⁴⁸⁹ Volk: Diskurs, S. 27.

Außerdem bezieht sich der Autor häufig auf eigene Werke und interpretiert sie. Die abstrakte Aufgabe des Dichters auf dem Lehrstuhl ist, während seiner ein- oder zweisemestrigen Vorlesung oder auch Einzelvorträgen⁴⁹⁰ den Austausch zwischen dem universitären Fach Germanistik und der praktischen Arbeit des Schriftstellers zu stärken. Gernhardt legt in seiner Vorlesung als Gastdozent und Dichter im universitären Rahmen ausführlich seine Vorstellungen von Poetik dar.⁴⁹¹ Um dem Leser größtmögliche Einsicht in das unveröffentlichte Manuskript⁴⁹² zu geben und die Orientierung zu erleichtern, folgt die ausführliche Darstellung im Großen und Ganzen dem Gedankengang Gernhardts.

Gernhardt führt in seiner fünfteiligen Vorlesung durch ein „Haus der Poesie“, dass er in folgende „Räume“ einteilt: I. Krabbelstube, Kinderzimmer, Schulzimmer, Clubraum, II. Lesesaal und Hallraum, Fitneßstudio und Kabarett, III. Änderungsdichterei, IV. Schlafraum, Kranken- und Sterbezimmer, V. Fundus, Kuriositätenkabinett, Schatzkammer. Die fünf zugehörigen Untertitel der einzelnen Vorträge lauten: I. „Von nichts kommt nichts“, II. „Die mit dem Hammer dichten“, III. „Ordnung muß sein“, IV. („Schlafraum der Lieder“)⁴⁹³, V. „Schmerz laß nach“.

⁴⁹⁰ Zwischen 1959 und 2000 wurden in Frankfurt 45 Poetik-Vorlesungen, sieben Einzelvorträge und zwei Kolloquien gehalten, vgl. Volk: Diskurs. S. 23.

⁴⁹¹ Zur Frankfurter Stiftungsgastdozentur vgl. Volk: Diskurs, und Schlosser, Horst Dieter und Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): Poetik. Essays über Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Wolfgang Hildesheimer, Ernst Jandl, Uwe Johnson, Marie Luise Kaschnitz, Hermann Lenz, Paul Nizon, Peter Rühmkorf, Martin Walser, Christa Wolf und andere Beiträge zu den Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1988. Ein Beispiel für eine jüngere Poetik-Dozentur ist die Gründung an der Akademie der Wissenschaften in Mainz im Jahr 1980. Vgl. Hillebrand, Bruno (Hrsg.): Wo steht die Dichtung heute? Vorträge und Statements. Zwanzig Jahre Poetik-Dozentur der Akademie der Wissenschaften und der Literatur an der Universität Mainz. [Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Klasse der Literatur. 95.] Mainz 2002.

Zum medialen Echo auf Gernhardts Frankfurter Poetik-Vorlesung vgl. unter anderem Crüwell, Konstanze: Ein Hündchen wird gesucht. Was kann das Gedicht: Alles. Robert Gernhardts Poetik-Vorlesung. In: FAZ. 10.5.2001; Schröder, Christoph: In die Reihe reihern. Das Publikum möchte eine Zugabe: Gute Stimmung bei Robert Gernhardts Poetik-Vorlesung. In: Frankfurter Rundschau. 10.5.2001; Schröder, Christoph: Der Tod im Sonett. Gernhardt als Poetik-Lehrer. In: Frankfurter Rundschau. 31.5.2001; Spiegel, Hubert: Versköder. Robert Gernhardt spricht: Führung durchs Haus der Poesie. In: FAZ. 31.5.2001; und zur Essener Vorlesung vgl. Machochczek, Thomas: Gelächter im Haus der Lyrik. In: Der Spiegel. 7.2.2002; Laux, Thomas: Sabotage mit Poesie. Geselliges Dichten: Drei Tage mit Robert Gernhardt. In: Süddeutsche Zeitung. 13.2.2001.

Im Wintersemester 2005/2006 hielt Gernhardt im Rahmen seiner Gastprofessur dieselben Vorlesungen an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, die er schon in Frankfurt a. M. gehalten hatte.

⁴⁹² Das Manuskript wurde dem Verfasser von Gernhardt überlassen, der seit längerem die Veröffentlichung plante (vgl. Gespräch mit Robert Gernhardt am 25.4.2004, Kapitel VII).

⁴⁹³ Dem vierten Teil ist ein handgeschriebenes Blatt vorangestellt, das keine Überschrift enthält. Der hier gewählte Titel ist an den von Gernhardt benannten Schwerpunkt angelehnt. Das Manuskript weicht auch insofern von den anderen vier Teilen ab, als es sich nicht wie sonst um am Computer erstellte und ausgedruckte Seiten handelt, sondern um die DIN A4-Kopie eines Vortrags, den Gernhardt am 18. Januar 2001 an der Braunschweiger Universität gehalten hat, vgl. Gernhardt, Robert: Was kann ich, was Goethe nicht konnte? Vortrag an der TU Braunschweig am 18. Januar 2001 im Rahmen des Hauptseminars

Poetik-Vorlesung I

Der „Obertitel“ der „fünfteiligen Überlegung“, erklärt Gernhardt einleitend im ersten Teil mit der Überschrift „Von nichts kommt nichts“, lautet: „Was das Gedicht alles kann: Alles“⁴⁹⁴. Die Anspielung auf Tucholskys berühmten Essay ist nur die erste einer großen Reihe an indirekten und direkten Zitaten in der Poetik-Vorlesung. Ihre Funktion ist in aller Regel, dass Gernhardt zum einen mit ihnen seine Beobachtungen, Argumente und Thesen stützt und sie zum anderen als Ausgangspunkt für eigene Überlegungen nimmt.

Obwohl Gernhardt behauptet, dass das Gedicht alles kann, stellt er fest, „daß der Dichter heutzutage wenig, wenn nicht gar nichts gilt.“ Symptomatisch dafür ist, so Gernhardt, der Fragebogen des FAZ-Magazins, worin Prominente wie Thomas Helmer, Frank Busemann, Elmar Hörig und Tom Stromberg⁴⁹⁵ die Frage nach dem Lieblingslyriker nicht mehr beantworten wollten oder konnten. Gernhardts anschließende rhetorische Frage richtet sich – wie schon über ein Jahrzehnt zuvor in „Gedanken zum Gedicht“ – auf den apostrophierten Niedergang der Lyrik in der Gegenwart: „Geht da was den Bach runter? Bzw.: *Was* geht da den Bach runter? Und seit wann?“

Die letzte Frage beantwortet er als erstes und anhand von Zitaten aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller⁴⁹⁶, wonach Poesie „in der breiten Welt [...] so unbequem wie eine treue Liebhaberin“ ist (Goethe) und „den Leuten“ „entweder als ein Genius oder als ein Gespenst [...] gegenüber stehen“ muss (Schiller). Gernhardt stellt mit dem „Kronzeugen“ Goethe abschließend fest, dass die „Poesie“ „bereits vor zweihundert

„Lyrik und Linguistik“ von Prof. Dr. Helmut Henne, am Seminar für deutsche Sprache und Literatur. Hrsg. vom Präsident der TU Braunschweig, Braunschweig 2001. [= Braunschweiger Universitätsreden 25]. Dieser offensichtliche Einschub der „vierten Lektion“ ist auf den Umstand zurückzuführen, dass die Vorlesung in Frankfurt am Main auf vier, die in Essen aber auf fünf Teile angelegt war, sodass Gernhardt nach der dritten Abteilung diesen Abschnitt einfügte.

Der Linguist Helmut Henne war Mitschüler und Mitabiturient Gernhardts in Göttingen, vgl. auch In eigener Sache: 225, und Göttingen: 32.

⁴⁹⁴ Alle folgenden Zitate aus Poetik-Vorlesung I. Der Obertitel spielt auf den berühmten Tucholsky-Essay über die Satire an: „Was darf die Satire?“, vgl. Tucholsky, Kurt: Werke, Bd. 2. S. 42-44. Gernhardt hat diesen Essay bereits in seinem theoretischem Aufsatz über Satire aufgegriffen, vgl. Gernhardt: Zwischenspiel: Was darf die Satire? In: Letzte Ölung: 404-415. Gernhardt verwendet denselben Einstieg auch für die einstündige Zusammenfassung seiner Poetik-Vorlesung für den Rundfunk, vgl. Gernhardt, Robert: Fragen an das Gedicht. In: SWR2 RadioART: Literatur: „Fragen an das Gedicht“. Von Robert Gernhardt. Redaktion: Stephan Krass. Sendung vom 22.4.2004 von 21.03 bis 22.00 Uhr.

⁴⁹⁵ Thomas Helmer (*1965), ehemaliger Fußballnationalspieler, Frank Busemann (*1975), Leichtathlet, Elmar Hörig (*1949), Rundfunkmoderator, Tom Stromberg (*1960), damaliger Intendant des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg.

⁴⁹⁶ Goethe an Schiller: Brief 352 vom 9. August 1797, in: Schiller/ Goethe: Briefwechsel. S. 430ff., hier: 431, Schiller an Goethe, Brief 355 vom 17. August 1797 aus Jena, in: Schiller/ Goethe: Briefwechsel. S. 442ff., hier: 442. Die meisten der von Gernhardt zitierten Texte sind dem Manuskript als Kopien beigelegt. Gernhardt erwähnt dieses Zitat Schillers bereits in Kreuzinger: 813.

Jahren keine allzu gefragte Gebieterin war“⁴⁹⁷. Zugleich relativiert er damit die Diagnose des Niedergangs in der Gegenwart, die offensichtlich schon sehr alt ist.

Weil Gernhardt befindet, dass die verwendeten Begriffe Gedicht, Poesie und Lyrik „reichlich undefiniert und herzlich ungeregelt im Raum“ stehen, nähert er sich einer Definition wie ein Wissenschaftler ausgehend von den einschlägigen Lexika. Gero von Wilperts „germanistisches Standardwerk“, das „Sachwörterbuch der Literatur“, enthält die „prosaische Auskunft“, das Gedicht sei „jede Erscheinungsform der Dichtung in Versen, besonders aber für die s. Lyrik“⁴⁹⁸. Die lexikalischen Auskünfte zum Stichwort Poesie („Dichtung allg., im engeren Sinn die in gebundener Rede im Ggs. zur s. Prosa“) beurteilt Gernhardt als „sachlich karg“. Einzig zum Stichwort Lyrik stimmt Wilpert „einen regelrechten Gesang“ an:

„Lyrik, die subjektivste der 3 Naturformen (s. Gattungen) der Dichtung; unmittelbare Gestaltung innerseelischer Vorgänge im Dichter, die durch Weltbegegnung (s. Erlebnis) entstehen, in der Sprachwerdung aus dem Einzelfall ins Allgemeingültige, Symbolische erhoben werden und sich dem Aufnehmenden durch einführendes Mitschwingen erschließen.“⁴⁹⁷

Für wie untauglich Gernhardt eine solche Definition hält, zeigt er an Goethes „Annonce, Den 26. Mai 1811“⁴⁹⁸ auf, das offenkundig ein Gedicht ist, welches der Definition zuwiderläuft, sodass Gernhardt zu dem polemischen Schluss kommt:

„Wenn ein Gedicht und eine Definition zusammenstoßen und es hohl klingt, muß das nicht immer am Gedicht liegen.“

Zur vermeintlichen Wissenschaftlichkeit des Vorgehens von Gernhardt muss einschränkend angemerkt werden, dass das Zitieren aus einem Lexikon wie dem von Wilpert, das an dieser Stelle schlichtweg obsolet ist, eo ipso gelegentlich belustigende Definitionen hervorbringen kann („mitfühlendes Einschwingen“!).⁴⁹⁹ Gernhardt legt hier – und noch viele weitere Male – mehr Gewicht auf den unterhaltenden Effekt seiner Ausführungen als auf die Seriosität seiner Argumentation und den wissenschaftlichen Anspruch. Dies ist das erste Charakteristikum bei der Präsentation seiner Poetik und Gedicht- sowie Komiktheorie. Karl-Otto Conrady, Herausgeber der bekannten Lyrik-

⁴⁹⁷ Gernhardt zitiert eine Ausgabe ab 1961. Der Artikel wurde ab der siebten Ausgabe von 1989 zwar marginal verändert („unmittelbare Gestaltung“ bzw. „sprachliche Gestaltung“), aber nicht wirklich aktualisiert oder *verbessert*. Vgl. Wilpert: Sachwörterbuch (1961) S. 347-351, bzw. Wilpert: Sachwörterbuch (2001), S. 488-492.

⁴⁹⁸ „Ein Hündchen wird gesucht, / Das weder murrst noch beißt, / Zerbrochne Gläser frißt / Und Diamanten ...“ Zit. nach Goethe: Sämtliche Werke. Bd. 2. S. 728. Das Gedicht ist auch abgedruckt in Eilerts „Hausbuch der literarischen Hochkomik“, das Gernhardt gut kennt: Eilert: Hausbuch S. 949.

⁴⁹⁹ Vgl. aktuellere Definitionen z. B. in Metzler Literatur Lexikon, Burdorf: Einführung, vgl. auch Kap. II und III dieser Arbeit.

Anthologie⁵⁰⁰, hat gegen die (obsolete) subjektivistische Definition nach Wilpert „so lapidar wie nachvollziehbar widersprochen“:

„Zur Lyrik gehören alle Gedichte, und Gedichte sind sprachliche Äußerungen in einer speziellen Schreibweise. Sie unterscheiden sich durch die besondere Anordnung der Schriftzeichen von anderen Schreibweisen, und zwar durch die Abteilung in Verse [...]. Der Reim ist für die Lyrik kein entscheidendes Merkmal.“⁵⁰¹

Konform geht Gernhardt mit der Beschreibung des gegenwärtigen Zustandes der Lyrik durch Hans Magnus Enzensberger:

„Warum kommt es uns manchmal so vor, als haften der ganzen Sache, der ‚Lyrik‘, etwas Trübes, Zähes, Dumpfes, Muffiges an?“⁵⁰², fragt dieser in seinem Vorwort zu seinem Band „Wasserzeichen der Poesie“⁵⁰², und weiter: „Aber war da nicht irgendwann, irgendwo was Anderes? Ein Lufthauch? Eine Verführung? Ein Versprechen? Ein freies Feld? Ein Spiel?“⁵⁰³

Für Gernhardt hat Lyrik auch einst die Funktion eines „Gesellungsmediums“ gehabt. Den Gedanken hat Gernhardt von Rühmkorf übernommen, der in seinem Vorwort zu seiner Kästner-Auswahl sinngemäß feststellte, „daß die Poesie von ihren psychosozialen Funktionen her ein Gesellungsmedium für aus der Bahn getragene und verstreute Einzelne ist.“⁵⁰⁴ Gernhardt greift diese These im zweiten Teil der Poetik-Vorlesung nochmals auf (s. u.).

⁵⁰⁰ Conrady (2000): , Karl-Otto (Hrsg.): Der neue Conrady. Das große deutsche Gedichtbuch. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Düsseldorf und Zürich 2000.

⁵⁰¹ Gernhardt zitiert hier ohne Angabe aus: Conrady, Karl Otto: Vorwort. In: ders.: Gedichtbuch, S. 7-27. Hier: S. 13f. Zu Gernhardts ‚Gedicht‘-Definition vgl. oben und Gedanken: 19, zu weiteren Definitionen Gernhardts im Bereich der komischen Zeichnung vgl. Der Zeichner hat das Nachwort.

⁵⁰² Thalmayr (d.i. Enzensberger): Wasserzeichen, S. VI. Gernhardt zitiert den Konjunktiv („haftete“) nicht korrekt.

⁵⁰³ Ebd. Gernhardt ergänzt diesen Befund an anderer Stelle mit dem Hinweis auf Thalmayrs/Enzensbergers Einführung für junge Leser von 2004 mit dem Titel „Lyrik nervt!“: „Der Befund ist nicht neu, lediglich die Wortwahl“, kommentiert Gernhardt in: Fragen.

⁵⁰⁴ Gernhardt zitiert hier ohne Angabe aus Rühmkorf, Peter: Nachwort. In: Kästner, Erich: Gedichte. Hrsg. und Nachwort von Peter Rühmkorf. Frankfurt a. M. 1981. [= Bibliothek Suhrkamp. 769.] S. 179-197. Gernhardt zitiert Rühmkorf indirekt und unpräzise. Wörtlich heißt es im entsprechenden Passus: „Wo aber die Abweichung von der Norm derart mit öffentlicher Geringschätzung und, schlimmer, auch nervösen Selbstanfechtungen bezahlt werden muß, sehnt sich die an den Rand gedrängte Einzelheit nach nichts so sehr wie Sammlungsmedien oder Rechtsvertretungen, die den Zerstreuselungskräften entgegenwirken und die Exzentrikerscheinung in den Rang einer menschlichen Besonderheit erheben. Lyrik dient der Gesellung derer, die in der Gesellschaft kein ungeteiltes Unterkommen finden. Das klingt vielleicht banal, kann aber gar nicht dick genug unterstrichen werden, wo immer noch geglaubt wird, daß Gedichte für die Gemeinschaft von morgen gedacht seien – ein Instrument eher als ein Versammlungsort. [...] Wem sie [Kästners Gedichte, T.G.] Trost, Mut, Selbstvertrauen, Widerspruchsgeist und Überlebenslust zusprechen möchten, sind diejenigen aus der Bahn Geratenen, die parteilich nicht mehr erfassbar sind, in Interessenverbänden nicht mehr aufgehen, von kapitalistischer Verbraucherberatung wie von linker Zukunftsprognostik in gleichem Maße außer acht gelassen werden, kurz, jene Dissidenten, die in jeder Hinsicht als sozialer Mißwuchs erscheinen.“ Ebd. S. 185f. Rühmkorf bezieht sich mit seiner Aussage vom „Gesellungsmedium“ nur auf die Wirkung von Kästners Gedichten. Vgl. Lethe, S. 127.

Mit Enzensberger und Rühmkorf zitiert Gernhardt zwei sehr wichtige Bezugspunkte für seine eigene Poetik, deren poetologische Auffassungen er in diesem Falle und in vielen weiteren teilt und zitiert, um seine Argumente zu stützen. Das Zitieren Gleich- oder Andersgesinnter zur Bestätigung bzw. Abgrenzung eigener Thesen ist das zweite Charakteristikum von Gernhardts Poetik und Gedichttheorie und das maßgebliche Element für die Erweckung des Eindrucks, ein „poeta doctus“ zu sein (vgl. auch Kap. IV).

Laut Gernhardt ist Lyrik „erst in der Neuzeit auf die Äußerung des – manchmal – preisenden, meist jedoch leidenden Ich reduziert worden, zu allen anderen Zeiten hätte sich auch ‚Dichter‘ nennen dürfen, wer ‚Du‘ sagte und mit seinem Wort der Geselligkeit diene“.⁵⁰⁵ Der implizite Vorwurf richtet sich unter anderem gegen die literarische Strömung der Neuen Subjektivität (auch: Neue Innerlichkeit, Sensibilität oder Irrationalismus) ab den siebziger Jahren, die von Gernhardt verschiedentlich kritisiert wird und sich durch eine oft larmoyante Ichbezogenheit auszeichnete.

Ohne darauf an dieser Stelle näher einzugehen, kündigt Gernhardt im nächsten Passus sein weiteres Vorgehen in der Poetik-Vorlesung an, der aufgrund seiner Aussagekraft in Gänze wiedergegeben wird:

„Was also ist sie, die Poesie? Sprechen Poeten von ihr, so reden sie [...] gerne in Bildern. Nicht anders will ich es halten. Ja – mein Poetenehrgeiz geht sogar so weit, ein Bild für die Poesie zu finden, das geräumig genug ist, all die anderen Bilder, von denen bereits die Rede war, unter einem Dach zu beherbergen. Durch ein Haus der Poesie will ich Sie führen, durch ein Gebäude mit Räumen ohne Zahl, in welchem Platz ist für einen lauschigen Erker für Goethes Poesie als treue Liebhaberin, Raum für einen Tempel für Schillers Poesie als Genius sowie für ausgedehnte Katakomben für seine Poesie als Gespenst, ein Haus mit Spielzimmern für Enzensbergers Lyrik als Spiel und

⁵⁰⁵ Das hätten die damaligen Dichter geleistet „durch Lieder, die bei Bedarf um- und weitergedichtet werden konnten, [...] durch einprägsame Merk- oder Spottverse – auch sie eine Aufforderung, es dem Dichter gleichzutun, manchmal sogar den Dichtern“, so Gernhardt und erinnert „an die Xenien der Dioskuren Goethe und Schiller, [und] an die Kriminalsonette des Dichtertrios Rubiner, Eisenlohr und Hahn“. Was will uns: 139.

Die Xenien bzw. Kriminalsonette erwähnt Gernhardt auch in Poetik-Vorlesung III, Kerschbaumer: 115, Gedanken: 30-32, und Fragen 10. Einige Kriminalsonette sind außerdem in Hell und Schnell S. 123-125 wiedergegeben. Ferner schrieb Gernhardt eine Interpretation für Reich-Ranickis „Frankfurter Anthologie“, vgl. Gernhardt, Robert: Crime and Reim. In: Frankfurter Anthologie. Bd. 12. Gedichte und Interpretationen. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt a. M. 1989. S. 157-160, bzw. 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Bd. 6. Von Georg Trakl bis Gottfried Benn. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt a. M. und Leipzig 1994. S. 38-40, bzw. den Erstdruck in der FAZ vom 13.2.1988.

Gernhardt verwendet in seinem Manuskript statt des Gedankenstrichs (–) durchgängig den kurzen Trennstrich (-). Der Einheitlichkeit und Lesbarkeit halber werden letztere in der Wiedergabe immer mit dem korrekten Satzzeichen ersetzt.

Gesellschaftsräumen für Rühmkorfs Poesie als Gesellungsmedium, mit einem Elfenbeinturm für Gero von Wilperts gemüthafte Weltbegegnung schließlich – und damit noch längst nicht genug. Am Haus der Poesie hat immerhin der geduldigste und erfahrenste aller Baumeister gearbeitet, die ganze Menschheit. Von ihren Anfängen bis auf den heutigen Tag hat sie errichtet, angebaut, umgebaut, abgerissen, umfunktioniert – mit dem Ergebnis, daß kein Sterblicher den vollständigen Bauplan der Anlage kennt und kein Aufrichtiger behaupten darf, er könne durch mehr als einen Bruchteil des Gebäudes führen.“⁵⁰⁶

Gernhardt kündigt es selbst an: Sein Herangehen an die Poetik-Vorlesung ist, indem er „in Bildern“ redet, poetisch-literarisch geprägt. Das Bild vom „Haus der Poesie“ bietet ihm die Möglichkeit, in den folgenden fünf Vorlesungs-Teilen durchgängig eine Bildlichkeit mit verschiedenen Räumen für verschiedenen Formen von Dichtung zu benutzen. Dies erhöht die Übersichtlichkeit, die Eingängigkeit und den Unterhaltungswert seiner Ausführungen beträchtlich. Die „Hell und Schnell“-Anthologie mit Zehrer von 2004, deren einleitende „Zehn Thesen zum komischen Gedicht“ später noch eine nähere Betrachtung wert sind, wurde im Übrigen genauso angeordnet.⁵⁰⁷ Gernhardt macht das Thema der Vorlesung zur Methode, ein Verfahren, das er in seiner Komiktheorie ebenfalls mit komischem Gewinn anwendet (vgl. Kap. I.2.c.). Die Verschmelzung von Thema und Methode ist das dritte Charakteristikum seiner Poetik und Gedicht- sowie Komiktheorie.

Das poetisch-unterhaltsam geprägte Vorgehen bringt auf der anderen Seite ein Defizit im Bereich Objektivität, Sachlichkeit und Wissenschaftlichkeit mit sich, wie es schon eingangs das Wilpert-Zitat offenbarte. Gernhardt nimmt dies billigend in Kauf und legitimiert sein gesamtes Vorgehen offensiv, indem er direkt im Anschluss in der gleichen Bildlichkeit seinen „Rundgang“ einschränkt:

„Ich werde mich auf jene Räume beschränken, die ich einigermaßen aus eigener Anschauung kenne, sei es durch Lektüre, sei es durch Tun, und ich werde recht häufig den Bogen vom Selbstgelesenen zum Selbstgedichteten schlagen.“

⁵⁰⁶ Gernhardt bezieht sich auf die im ersten Teil angeführten Zitate aus: in: Schiller/ Goethe: Briefwechsel, S. 431 u. 442; Thalmayr, Andreas [d. i. Hans Magnus Enzensberger]: Vorwort. In: Das Wasserzeichen der Poesie oder die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen. In hundertvierundsechzig Spielarten vorgestellt von A. M. Nördlingen 1985. [=Die andere Bibliothek. 9.] S. V-VIII. Hier: S. VI; Rühmkorf: Nachwort (Rühmkorf spricht in diesem Zusammenhang nur von den Gedichten Kästners); und Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1961. S. 347-351. Hier: S. 347 (vgl. die fast identische Fassung in Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 2001. S. 488-492).

⁵⁰⁷ Vgl. Hell und Schnell, Zehn Thesen, und Kap. I.1.c. (Abschnitt: „Zehn Thesen“).

Typischerweise beschränkt sich Gernhardt hier (wieder) explizit auf seine subjektiven Erfahrungen und macht sie zum Leitfaden seiner Betrachtungen. Das eigene Ich als zentrale Perspektive anzuerkennen, ist das vierte Charakteristikum seiner Poetik und Gedicht- sowie Komiktheorie; diese radikale Subjektivität auch offen zu legen, das fünfte. Diese stete Offenheit schon zu Beginn seiner Ausführungen, am besten verkörpert im Motto „pro domo“⁵⁰⁸, macht sie zugleich unangreifbar gegen mögliche Vorwürfe mangelnder Objektivität.

Damit sind bereits aus wenigen Absätzen der Poetik-Vorlesung fünf Charakteristika des Vorgehens von Gernhardt aufgezeigt worden, die uns im Folgenden immer wieder begegnen werden. Dass Gernhardt zudem wie angekündigt die *eigenen* Gedichte verstärkt einbindet und damit der Gattung Poetik-Vorlesung entspricht, unterscheidet seine Poetik-Vorlesung von früheren poetologischen Texten, die ihr Anschauungsmaterial vor allem aus der literarischen Tradition bezogen. In späteren Epitexten wie „Leben im Labor“ wird sich diese Entwicklung intensivieren.

Gernhardts „Rundgang“ beginnt in der „Krabbelstube“ mit Rühmkorfs „agar agar zuraurim“, der in seinen Beobachtungen „Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklagsnerven“⁵⁰⁹ zu dem Ergebnis kommt, die „erste mit Sinne belebte kindliche Lautkombination [...] *Mama*“ sei zugleich „der erste rührende Reim einer menschlichen Naturpoesie.“⁵¹⁰ Gernhardt zitiert zwei Beispiele für die Weiterverwendung dieser kindlichen Ausdrucksformen in Gedichten, die solche Lautdoppelungen aufnehmen, Richard Huelsenbecks Dada-Gedicht „Ebene“⁵¹¹ und sein eigenes Gedicht „Zum Muttertag“⁵¹², indem die Lautdopplung als Pointe fungiert.

Den darauf folgenden Raum, das „Kinderzimmer“, hat Rühmkorf in seinem Buch „Über das Volksvermögen, Exkurse in den literarischen Untergrund“⁵¹³ „vermessen und inventarisiert“. Die Sammlung von unzensierten Kinderreimen stellte Rühmkorf als Reaktion auf die Sammlung „Allerleirauh“ von Enzensberger zusammen, über die er

⁵⁰⁸ Vgl. Gedanken: 5, In eigener Sache: Titel und 231.

⁵⁰⁹ Rühmkorf, Peter: Agar agar - zuraurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklagsnerven. Reinbek bei Hamburg 1981.

⁵¹⁰ Gernhardt zitiert hier Rühmkorf: Agar agar, S. 56.

⁵¹¹ Huelsenbeck, Richard: Ebene. In: ders.: Phantastische Gebete. Berlin 1920. S. 7f.

⁵¹² Gedichte: 162f. Gernhardt kommentiert den Vortrag seines Gedicht mit den Worten: „Und auch in einem meiner früheren Gedichte zittert noch der erste Lustlaut des Säuglings nach, gepaart mit ungebrochener Kindlichkeit im Detail“.

⁵¹³ Rühmkorf, Peter: Über das Volksvermögen, Exkurse in den literarischen Untergrund. Reinbek bei Hamburg. 1967.

befand, sie sei „Poesie aus jenem (Nürnberger) Spielwarenmuseum, das zeitgenössischer Sentimentalität das wahre Naturreich scheint.“⁵¹⁴

Auf einen *respektlosen* Belegvers Rühmkorfs („Grootmudder kann ehr Bett nich finn / Fällt vör Schreck in’ Pißpott rin“) zitiert Gernhardt erstmals ein Zeugnis seiner eigenen Anfänge „auf vergleichbarem Niveau“, „in der fünften oder sechsten Klasse der Göttinger Felix-Klein-Oberschule“. Der Zweizeiler fiel ihm nach einer Schulstunde über den Halloween-Brauch ein: „Die Kinder läuten, dann laufen sie weg. / Großpapa fällt in Ohnmacht vor Schreck.“ Übrigens offenbart Gernhardt hiermit das früheste Zeugnis seiner *Dichtkunst*, das bis dato älteste ist ein Schülergedicht von 1954 (vgl. Kap. II.1.a). Rühmkorf und Gernhardt unterstellen einhellig dem „Volksmund“ und jungen Menschen in ihrer Zeit eine grundlegende Affinität zu Spott und Reimerei.

Diverse Zweizeiler aus einer „Zigarettenwerbungsverarschungskampagne“, die alle „nach dem gleichen, leicht durchschaubaren Muster gestrickt“ gewesen sind, demonstrieren diese Affinität und inspirierten Gernhardt bei erneuter Lektüre von Rühmkorfs „Volksvermögen“⁵¹⁵ zu drei neuen Markenreimen, darunter folgender:

„Siehst du die Gräber im Gewächs / das sind die Raucher von R6.“

Obwohl Rühmkorf in einem Vortrag das baldige Aussterben solcher Kinderreime diagnostiziert hat, ist Gernhardt „da weniger pessimistisch“:

„Ich glaube tief an das Vermögen, ja an das tiefsitzende Bedürfnis des kleinen und auch des reiferen Volkes, das Erhabene in den Schmutz zu ziehen“. Einen aktuellen Beleg sieht er in der Abwandlung des Werbespruchs für die öffentlich-rechtlichen Fernsehsender („Bei ARD und ZDF sitzen Sie in der ersten Reihe“) zu „Bei ARD und ZDF reihern Sie in den ersten Sitzen.“

Nach der Krabbelstube und dem Kinderzimmer folgt das Schulzimmer. Darin führt Gernhardt diverse Merkverse wie „333 – Issus Keilerei“ an, die ihn und Pit Knorr in den Siebzigern zu Nonsense-Reimen inspiriert haben wie „1919 – Lenin will seinen Freund sehn.“ Implizit belegt er so erneut seine These aus „Gedanken zum Gedicht“, dass der Reim eine starke Hilfe bei der Memorierung ist. Auch das Motto seines Gedichtbandes

⁵¹⁴ Gernhardt zitiert hier aus Rühmkorf: *Volksvermögen*. S. 22, verwendet offensichtlich die Taschenbuchausgabe, Reinbek bei Hamburg 1969ff. (vgl. ebd. S. 15).

⁵¹⁵ Gemeint ist die folgende Reihe aus Rühmkorfs „*Volksvermögen*“: „Siehst du die Gräber auf der Höh / Das sind die Raucher von HB“, „Siehst du die Kreuze dort im Tal / das sind die Raucher von Reval“, „Siehst du die Kreuze am Meeresstrand / das sind die Raucher der roten Hand“, „Wer liegt dort tot im Unterholz / Das sind die Raucher von Overstolz“ und „Siehst du die Kreuze am Waldesrand / Das sind die Raucher von Stuyvesant.“ Rühmkorf: *Volksvermögen*. S. 246.

„Wörtersee“⁵¹⁶ von 1981 entstammt den Merkweisheiten des Lateinunterrichts, was Gernhardt seinerzeit nicht bewusst war.

Gernhardt führt seine Zuhörer in den „Clubraum“, der das „Dichten als Gesellungsmedium“⁵¹⁷ enthält. Darin zählt er zahlreiche Beispiele für Dichter-Zusammenarbeiten auf, darunter das „Poeten-Duo“ Schiller und Goethe,⁵¹⁸ die Kriminal-Sonette von Rubiner, Eisenlohr und Hahn (die „seit fast hundert Jahren zu den kräftigsten, formvollendetsten und unbekanntesten Gedichten deutscher Hochkomik“, zum Beispiel „Gold“⁵¹⁹), das Dada-Trio Hugo Ball, Klabund und Maria Kirndörfer als Klarinetta Klaball und die verschiedenen Anlässe, die die „Renshi-Kettendichter“ zusammenführten, darunter H.C. Artmann und Oskar Pastior. Bei solch gemeinsamen Dicht-Zusammenkünften sind, so Gernhardt, die Anteile der einzelnen Protagonisten häufig schwer auseinander zu halten. Das gilt auch für die Zusammenarbeit der Mitglieder der später sogenannten „Neue Frankfurter Schule“ (NFS)⁵²⁰, die im Januar 1966 Zweizeiler mit tierischem Personal im Kollektiv dichteten und F.W. Bernstein zu einem „der populärsten deutschen Zweizeiler der Nachkriegszeit“ inspirierten: „Die schärfsten Kritiker der Elche, / waren früher selber welche.“⁵²¹ Aus dieser kollektiven Dichterleistung erwuchs auch ein Teil von Gernhardts „Animalerotica“⁵²², ein sozusagen *tierisch* guter Beweis für die inspirierende Kraft des „Gesellungsmediums“.

In den Jahren danach hat Gernhardt des Öfteren Gelegenheiten und Konstellationen zum gemeinsamen Dichten beispielsweise mit Pit Knorr, Bernd Eilert und Matthias Politycki genutzt. Mit Politycki tauschte Gernhardt anlässlich der gemeinsamen

⁵¹⁶ „Als Ausnahmen merk dir genau: Der Milchmann, doch die Eierfrau. Volksmund“ Vgl. Gedichte: 67, und Kap. II.

⁵¹⁷ Poetikvorlesung II. „Dichten als Gesellungsmedium“ ist ein Gedanke Rühmkorfs, vgl. Kap. I.1.b. und III.1.

⁵¹⁸ In diesem Falle ist der „Xenien-Bund der beiden“ sogar zweihundert Jahre später noch durch Klaus Cäsar Zehrer erweitert worden, der in seinem Gedicht „Klassiker fragen – Zehrer antwortet“ anhand der Fragen in den Xenien weitergedichtet hat. Vgl. Poetik II, und Hell und schnell: 279f.

⁵¹⁹ Gernhardt zitiert „Gold“ bereits in: Gedanken: 30-32; vgl. auch Hell und schnell: 123. Die Kriminalsonette wurden 1913 von Kurt Wolff ediert, zurzeit greifbar: Kriminal-Sonette von Ludwig Rubiner, Friedrich Eisenlohr und Livingstone Hahn. Stuttgart u. a. 1962. Hier: S. 14. Vgl. zur Entstehung auch das Nachwort von Rudolf Braun und Günter E. Scholz, ebd. S. 91-93.

⁵²⁰ Zur NFS vgl. Kap. IV.1.

⁵²¹ Der Weg zu diesem Zweizeiler, der auch titelgebend für den NFS-Sammelband von Oliver Maria Schmitt ist (vgl. Literaturverzeichnis, Kap. VI), hat zum Beispiel über „Die klügsten Kritiker der Kühe / geben sich nur selten Mühe“ und „Die ärgsten Kritiker der Qualle / haben sie selber nicht mehr alle“ (Bernstein) und „Die schärfsten Kritiker der Molche / waren früher ebensolche“ (Gernhardt) geführt. Vgl. Poetik-Vorlesung I, und Bernstein, F.W.: Elche / selber welche. In: ders.: Lockruf der Liebe. Zürich 1988. S. 119-124. Hier: S. 119, und Thomma, Norbert: „Keiner wäscht reiner“. Interview mit F. W. Bernstein. In: Der Tagesspiegel. 3.10.2004.

⁵²² Gernhardt nennt hier Nasenbär und Dachs. Zu den „Animalerotica“ vgl. Kap. II.4.f.

Veranstaltungsreihe „Wein, Weib und Gesang“ Gedichtanfänge aus, die „wohl jeder Dichter [...] herumliegen hat“, die der andere weiterschrieb.⁵²³

Gernhardt wählte zwei von Politycki („Die Zeit der reinen Jamben ist vorüber“ und „Ach immer ach nur möchte ich sagen“) und stellt sich selbst die Aufgabe, die fünfhebige und die vierhebige Zeile in einem Gedicht als Anfangs- und Schlusszeile zu vereinen:

„Keine leichte Aufgabe! Hier mein Versuch einer Lösung:

„Nostalgie / Zu zwei Zeilen von M. Politycki // Die Zeit der reinen Jamben ist vorüber / Fünfheb'ig schritten sie einst durch die Zeilen / Geschickt der falschen Betonung ausweichend / Heut' ist's anders vier Heb' / Sind schön der Gefühl' höchst' / Hebungen, die gleich Geschoss' / Den einstigen Wohlklang zerschlagen: / Ach immer ach nur möcht ich sagen!“⁵²⁴

Die gesetzten Hebungen „zerschlagen“ in der Tat passend zum Thema des Gedichts „den Wohlklang“ des Rhythmus. Mit seiner Beschreibung der Entstehungsgeschichte des Gedichts sowie der voran und selbst gestellten Aufgabe gibt Gernhardt einen Einblick in seine „Dichter-Werkstatt“. Der öffentliche auktoriale Epitext hat hier – wie so oft bei Gernhardt – die Form eines entstehungsgeschichtlichen Kommentars. Mit dem Vortrag des Gedichts beendet Gernhardt den ersten Teil der Poetik-Vorlesung.

Poetik-Vorlesung II

Der zweite Teil der Poetik-Vorlesung trägt die Überschrift „Die mit dem Hammer dichten“ und führt in den „Lesesaal“, der „zugleich ein Hallraum“ ist:

„Da hat ein Dichter was in den Wald hineingerufen, nun schallt es heraus, jetzt machen sich Mit- und Nachwelt einen Reim darauf. Doch unversehens mutiert dieser Hallraum zu einem riesigen Bassin, wimmelnd von nachgeborenen Dichtern, die nach jenen Wort-, Satz- und Vers-Ködern ihrer älteren Kollegen schnappen, die sich durch besonders blendenden Glanz oder herausragend bezwingenen Zauber auszeichnen.“

Wieder offenbart die eingängliche Bildlichkeit den poetisch-unterhaltsamen Anspruch, den Gernhardt an seine Ausführungen anlegt. Als ein prominentes Beispiel für einen

⁵²³ Eine ausführlichere Beschreibung findet sich in Was will uns: 135-141, wobei der mit „A. Der Weiterschreiber – ein Beruf mit Zukunft?“ überschriebene Teil (S. 135-138) von Politycki, der mit „B. Geselliges Dichten – ein Erfahrungsbericht“ (S. 138-141) von Gernhardt stammt. Die Artikel sind nicht namentlich gekennzeichnet. Die vorgenommene Zuschreibung beruht auf einer Analyse der inhaltlichen und stilistischen Merkmale und einer Bestätigung Gernhardts im Gespräch II vgl. Kap. VII.

⁵²⁴ Die mit „ ‘ “ markierten Betonungszeichen sind nach dem einzigen Abdruck des Gedichts im „Jahrbuch der Lyrik 9“, S. 141, zitiert, vgl.: Zwei Gesellenstücke. Gernhardt fügt sie auf seinem „Nostalgie“-Beiblatt zur Poetik-Vorlesung handschriftlich ein.

nachhallenden Dichter nennt er Hölderlin, dessen „große Gesänge“ und „Hymnen im hohen Ton“ „immer wieder durchsetzt von derart suggestiven Zeilen“ sind, dass die nachfolgenden Dichter sie in ihren Gedichten regelmäßig zitierten. Die erste Zeile von Hölderlins Gedicht „Der Gang auf's Land“, „Komm! ins Offene, Freund!“, greift Volker Braun in seinem Gedicht „Das innerste Afrika“ auf.⁵²⁵ Aus Hölderlins Gedicht stammt auch die Wendung „bleierne Zeit“, die seit dem gleichnamigen Film von Margarethe von Trotta über das RAF-Mitglied Gudrun Ensslin als geflügeltes Wort immer wieder zur Charakterisierung der Zustände in der „mauerbewehrten DDR“ und vergleichbarer Situationen gebraucht wird. Durch den Film von 1981 hat sich der Ausdruck („Anno di Piombo“) sogar für die siebziger Jahre in Italien etabliert, behauptet Gernhardt.

Auch Hölderlins Zeilen „Was bleibt aber, stiften die Dichter“ und „Geh aber nun und grüße/ Die schöne Garonne“ aus dem Gedicht „Andenken“⁵²⁶ ist ein langes „Nachhallen“ zuteil geworden, bis hin zu Frieds „Was bleibt geht stiften“⁵²⁷, Günter Eichs Gedicht „Latrine“⁵²⁸ und Reinhard Priessnitz' „In Stanzen“⁵²⁹, die Gernhardt wiedergibt. Gernhardt selbst zitiert verschiedentlich Hölderlin, so in einem Zyklus „Spaßmacher und Ernstmacher“:

„Eich zitiert zwei Zeilen von Hölderlin, ich habe mir beim Vielzitierten noch mehr herausgenommen: Ein ganzes Gedicht. Allerdings handelt es sich um eines der selteneren wirklich kurzen Gedichte Hölderlins, um ein Distichon, um zwei Zeilen also, die mir zu Gesicht kamen, als ich den Versuch unternahm, mir in einem Gedichtzyklus Klarheit zu verschaffen über das prekäre Verhältnis von Spaßmacher und Ernstmacher.“⁵³⁰

Gernhardt zitiert zunächst die beiden Zeilen von Hölderlin („Immer spielt ihr und scherzt? / Ihr müßt! Müssen Verzweifelte nur!“) und dann seinen Kommentar in der

⁵²⁵ Gernhardt zitiert das Gedicht aus Geist, Peter (Hrsg.): Ein Molotow-Cocktail aus fremder Bettkante. Lyrik der siebziger/achtziger Jahre von Dichtern aus der DDR. Leipzig 1991. Wie populär die Eröffnung Hölderlins ist, zeigt ihre auch heute noch häufige Verwendung im Feuilleton, vgl. z. B. Kümmel, Peter: Saison der Einsiedlerkrebse. In: Die Zeit 38. 9.9.2004. S. 49.

⁵²⁶ Hölderlin, Friedrich: Andenken. In: ders.: Gedichte. S. 360-362.

⁵²⁷ Fried, Erich: Lyrischer Winter. In: ders.: Gesammelte Werke. Gedichte 2. Hrsg. von Volker Kaukoreit und Klaus Wagenbach. Berlin 1993. S. 49f.

⁵²⁸ Vgl. Eich, Günter: Latrine. In: ders.: Abgelegene Gehöfte. Frankfurt a. M. 1948. S. 44, und Eich, Günter: Gesammelte Werke in vier Bänden. Revidierte Ausgabe. Band I: Die Gedichte, Die Maulwürfe. Hrsg. von Axel Vieregge. Frankfurt a. M. 1991. S. 27 und 442.

⁵²⁹ Gernhardt zitiert hier V. 10-14 von „In Stanzen“, vgl. Priessnitz, Reinhard: In Stanzen. In: ders.: Vierundvierzig Gedichte. Linz und Wien 1986. S. 42: „nämlich das wissen, dass, mit dichten stiften, / was dichter stiften, stifter dichten: nervung; / das windig wirkliche in allen schriften, / gestanz von den instanzen der verwerfung [...]“.

⁵³⁰ Gernhardt beschreibt im Folgenden seinen Zyklus als zwölfteilig mit jeweils acht Zeilen, in dessen achtem Achtzeiler Hölderlin zitiert und kommentiert wird. Er zitiert hier den achten Achtzeiler („VIII“) von „Spaßmacher und Ernstmacher“, vgl. Gedichte: 282-285. Hier: 284, und Kap. II dieser Arbeit.

achten Abteilung des Gedichtzyklus „Spaßmacher und Ernstmacher“, der um die programmatische Frage von Spaß und Ernst, Glück und Verzweiflung kreist. Es hängt für Gernhardt vom Können des Dichters ab, ob Nachfolgende sich von ihm zu seinen Gedichten inspiriert sehen und Zeilen in ihre Poeme aufnehmen wie er es selbst mit Hölderlins Zeilen tat.

„Ob ein Dichter fortlebt, aufgehoben im Gedächtnis der Leser, aufbewahrt in Gedichten späterer Dichter, hängt nicht zuletzt von seiner Fähigkeit ab, seinen Worten nicht schlichte Beine, sondern veritable Flügel zu machen, auf daß sie sich als Geflügelte Worte die Phantasien der Mit- und Nachwelt beflügeln.“

In einem anderen Zusammenhang prognostiziert Gernhardt allerdings, dass „99,9 Prozent des Produzierten“ das 20. Jahrhundert „nicht überleben“⁵³¹, weil es ihnen an Fähigkeiten mangelt: „Die Dichter könnten es leisten, aber sie wollen es nicht mehr. Es gibt keine Hammerzeilen mehr; sie werden nicht mehr gedichtet.“⁵³²

Günter Eich ist „einer der raren Dichter der Nachkriegszeit“, denen neben Benn und Brecht „echte Hammerzeilen gelungen“ sind. Unter „Hammerzeilen“ versteht Gernhardt Zeilen, „die sich einem lyriklesenden Publikum, vor allem aber den lyrikschreibenden Dichtern eingehämmert haben, letzteren derart, daß sie es nicht lassen konnten, sie aufzugreifen, abzuklopfen, anzuverwandeln, umzumodeln oder zu konterkarieren.“ „„Wer möchte leben ohne den Trost der Bäume““, die Anfangszeile von Eichs Gedicht „Ende des Sommers“⁵³³, ist für Gernhardt „solch ein Hammer“⁵³⁴, und sie hat ihn zu seinem „Gegengedicht“ „Zurück zur Unnatur“⁵³⁵ inspiriert, welches er im Anschluss zitiert – mit seiner Schlusspointe („Wer möchte leben / ohne den Trost der Hochhäuser!“) ein naheliegendes Beispiel für den Nachhall vorangegangener Dichtergenerationen aus eigener Feder.

Diese Aufnahme einer Zeile aus einem älteren Gedicht in ein neues spricht für Gernhardt „natürlich ganz und gar für das Original [...], für die Originalzeile, die Originalstrophe oder das Originalgedicht – sie sind der Sprach-, Kunst- und Denkköder, nach dem die Nach-Dichter schnappen“. Gleichwohl geschehe diese Aneignung „auf eigene Gefahr“, weil der Vorwurf des Plagiats dabei immer mit im Raum stehe:

⁵³¹ Hoffmann-Monderkamp: 220.

⁵³² Stellenwert: 95. Dort heißt es weiter über seinen eigenen Anspruch: „Ich habe mich also ganz freiwillig in diese Tradition gestellt und hoffe, nun auch mit der einen oder anderen Zeile dieses leisten zu können, was Dichter früherer Zeiten für mich geleistet haben, also zu tradieren, zu überliefern.“

⁵³³ Vgl. Eich, Günter: Ende des Sommers. In: ders.: Botschaften des Regens. Frankfurt a. M. 1961. [= bibliothek suhrkamp. 3306.] S. 7, und Eich: Werke, Bd. 1, S. 81 und 450f.

⁵³⁴ Vgl. auch Eichs oft im Zusammenhang einer (Ästhetik der) Verweigerung zitierte Verszeile: Seid „Sand, nicht Öl im Getriebe der Welt“, vgl. Eich, Günter: Träume. In: ders.: Werke. Bd. 2. S. 322.

⁵³⁵ Vgl. Gedichte: 479.

„Ist der Köder bekannt genug, ist sein Fang als Zitat, Paraphrase oder Hommage geadelt, und er selber darf sich poeta doctus nennen, kennt ihn die Mehrzahl der Leser nicht, dann wird *der* Kritiker nicht auf sich warten lassen, der des Dichters Schnäppchen als geistigen Diebstahl und ihn selber als Plagiator anzeigt.“

Interessanterweise verbindet Gernhardt mit dem Geschick der richtigen Zitat-Auswahl die Möglichkeit für den Dichter zur Selbststilisierung zum poeta doctus, den seine Belesenheit auszeichnet. Intertextualität und Bildung sind für Gernhardt zentrale Bestandteile des selbst beförderten Bildes vom „gelehrten Dichter“ – ein Gedanke, der im Zusammenhang mit Gernhardt selbst noch einmal ausgegriffen werden soll (vgl. Kap. IV).

Als erstes Beispiel für den Plagiat-Vorwurf dient Gernhardt die bekannte Anklage Alfred Kerrs gegen Brechts nicht kenntlich gemachte Aneignung der Francois Villon-Übersetzung Ammers in der „Dreigroschenoper“, die Brecht mit seiner vielzitierten „grundsätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentums“ konterte. Bei der Weiterverwendung von Goethes „Wanderers Nachtlied. Ein Gleiches“⁵³⁶ in Brechts „Liturgie vom Hauch“⁵³⁷, so Gernhardts zweites Beispiel, ist jenes „Haltet-den-Dieb-Geschrei“ ausgeblieben, obwohl es zu „gut Zwei Drittel“ Original ist, ebenso bei Jandls „ein gleiches“⁵³⁸, das sogar eine wörtliche Übernahme ohne Interpunktion und Großbuchstaben darstellt. Goethe selbst hat – Gernhardts drittes Beispiel – in einem Brief an Eckermann vom 18. Januar 1825 offensiv seine Übernahme eines Liedes von Shakespeare für Mephistopheles verteidigt und erklärt, er sei dafür „eher zu loben als zu tadeln“.

„Worum handelt es sich da eigentlich? Um einen Akt der Piraterie? Um eine freundliche Übernahme?“, fragt Gernhardt im Anschluss an seine Beispiele. Dabei wird deutlich, dass er gegen solche Parodien, Pastiches und Centos nicht das Geringste einzuwenden hast. Denn aus dem Umstand, dass ein Dichter ins kollektive Gedächtnis Eingang findet bzw. zitiert wird, konstituiert sich laut Gernhardt schließlich seine Bedeutung:

„Wer es als Lyriker im Laufe seines Dichterlebens nicht schafft, auch nur eine im Gedächtnis der Mit- und Nachwelt bleibende, sich entweder eindrücklich am schlechten Bestehenden reibende oder nachdrücklich das erwünschte Bessere betreibende oder eindringlich die *conditio humana* beschreibende oder ganz einfach Trauer und Grillen

⁵³⁶ Vgl. Goethe: Sämtliche Werke. Bd. 2. S. 65.

⁵³⁷ Vgl. Brecht: Werke. Bd. 11. S. 49-53.

⁵³⁸ Jandl, Ernst: ein gleiches. In: ders.: Poetische Werke. Hrsg. von Klaus Siblewski. Band 4: Der künstliche Baum, Flöda und der Schwan. München 1997. S. 126.

vertreibende Zeilen zu ersinnen –: Wer dazu nicht in der Lage ist – es sind leider die wenigsten, je heutiger, desto weniger –, der hat seinen Beruf leider, leider verfehlt, von seiner Berufung ganz zu schweigen, die da lautet: ‚Was bleibt aber, stiften die Dichter‘ – danke, Herr Hölderlin!‘

Gernhardts Bild vom Können und bleibenden Ruhm des Dichters hängt für Gernhardt also wesentlich von seiner Fähigkeit ab, einprägsame Formulierungen zu finden, die in anderen Gedichten und bzw. oder im Volksmund konserviert werden. Bezeichnend für diese Einschätzung „in eigener Sache“ ist, dass Gernhardt wiederholt darauf hinweist, seine Verse seien bereits Allgemeingut geworden, indem sie an Uni-Wände usw. gepinselt werden.⁵³⁹

Gernhardt schreibt in einem anderen Zusammenhang der Lyrik eine weitere Funktion als Kommunikationshilfe zu:

„Lang ist’s her, doch noch immer trauere ich jenen Zeiten nach, da die Dichter uns Menschen Formulierungshilfe in allen Lebenslagen leisteten, auch dann, wenn uns Spucke und Worte wegblieben: ‚Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott, zu sagen, wie [sic] ich leide.‘ So läßt der Dichter Goethe den Dichter Tasso reden, der Mensch aber bedient sich dankbar der Gottesgaben der Poeten und sagt aufseufzend mit dem Dichter Benn: ‚Einsamer nie als im August.‘ Denn während draußen in Parks und Freibädern alles sich durch Glück beweist und tauscht den Blick und tauscht die Ringe, sitze ich in meinem Arbeitszimmer und diene dem Gegenglück, dem Geist“⁵⁴⁰.

Bei den Dichtern der Gegenwart findet Gernhardt solche Zeilen nicht mehr, die „eine prägnante Formulierung für etwas“ – wie eine bestimmte Lebenssituation – sind, „die dann anderen Lese- und Lebenshilfen bieten.“⁵⁴¹ Er hingegen schätzt „an

⁵³⁹ Vgl. die Anmerkungen zu „Tierwelt – Wunderwelt“ und „Fünf Vierzeiler“ (Gedichte: 18 und 55f.) in Gedichte: 935f.

⁵⁴⁰ Was will uns: 123. Im letzten Satz zitiert Gernhardt Zeilen des Gedichts, was in der Druckform des Interviews nicht kenntlich gemacht wurde. Gernhardt zitiert diese Zeilen auch in Göttingen: 42, Poetik-Vorlesung II, Fragen 11, und Hoffmann-Monderkamp: 228. Ironischerweise unterläuft hier Gernhardt beim Goethe-Zitat selbst ein Fehler: Offensichtlich zitiert er aus dem Gedächtnis und verwechselt „was“ mit „wie“. Diese Form falschen Erinnerns von bekannten Zeilen hatte Gernhardt in „Gedanken zum Gedicht“ an Beispielen ausführlich thematisiert (vgl. Gedanken: 46-53). In Poetik-Vorlesung II zitiert Gernhardt hingegen korrekt, s. u.

Vgl. auch die Verwendung von Benns Gedicht als Vorlage für die komischen Zeichnungen „Benn im Bild. Versuch einer Visualisierung des Gedichts ‚Einsamer nie –‘ von Gottfried Benn“ in: Zeichner: 53-59, und die Interpretation bei Hagedstedt: Interpretationskunst. S. 51f.

⁵⁴¹ Stellenwert: 95. Als Beispiele nennt Gernhardt im Folgenden die Zeile „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“ und Benns „Einsamer nie als im August“ (vgl. obige Fußnote). Dieselben Beispiele verwendet er auch in: Hoffmann-Monderkamp, S. 228.

Geschriebenem, wenn es Formulierungshilfen gibt. [...] So helfen die Dichter den normalen Menschen, sich zu verständigen.“⁵⁴²

Gernhardts Erwartung an Dichter und ihre Gedichte gehen von einem Nützlichkeits-Begriff aus, der von Horaz eingeführt wurde. Von dessen umfassenderem Verständnis von „prodesse“ bleibt bei Gernhardt und seinen Dichter-Kollegen in der Gegenwart nur noch die Kommunikationsfunktion von Dichtung.

Als Beispiele für solche einprägsame und hilfreiche „Hammerzeilen“, die im Gedächtnis der Menschen verbleiben, zitiert Gernhardt Goethes „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, was [sic] ich leide“ und Brechts „Darum sei der Zöllner auch bedankt: / Er hat sie ihm abverlangt.“ Letztgenanntes Gedicht, „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration“⁵⁴³, ist „mittlerweile ein ‚Golden Oldie‘, ein ‚Evergreen‘ und ein ‚Klassiker‘“. Ein „Smash Hit“ ist sie im Gegensatz zu den „bemerkenswerterweise reimlosen Gedichten“ „An die Nachgeborenen“, „Fragen eines lesenden Arbeiters“ und „Der Radwechsel“⁵⁴⁴ allerdings nie geworden. Diese drei Gedichte wirkten auf die Nach-Dichter wie die besagten Köder, sodass sie „gleich rudelweise bzw. in ganzen Schwärmen“ nach ihnen „schnappten“. (Hier scheint das bekannte Bild vom Dichter als Wort-Fischer durch, das unter anderem Benn verwendete.)

Das letzte der Svendborger Gedichte, „An die Nachgeborenen“, so führt Gernhardt in einer Beispielreihe für den „Nachhall“ an, ist mit seiner Anfangszeile „Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!“⁵⁴⁵ in Heiner Müllers „Brecht“⁵⁴⁶ und mit seiner Schlusszeile „Gedenkt unsrer / mit Nachsicht“ in Enzensbergers „Andenken“⁵⁴⁷ zitiert. Gleich fünf Dichter, fährt Gernhardt fort, wurden „angelockt von drei offenbar unwiderstehlich anziehenden oder aufreizenden Zeilen“: „Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“⁵⁴⁸ Die „fünf Brecht-Antworte“ sind erstens Paul Celan in „Ein Blatt“⁵⁴⁹,

⁵⁴² Hoffmann-Monderkamp, S. 228. Vgl. auch Was will uns, S. 123, und Poetik-Vorlesung II.

⁵⁴³ Gernhardt zitiert hier V. 78f. des Gedichts, vgl. Brecht, Bertolt: Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration. In: ders.: Werke. Bd 12. S. 32-34.

⁵⁴⁴ Brecht, Bertolt: An die Nachgeborenen. In: ders.: Werke. Bd 12. S. 85f., ders.: Fragen eines lesenden Arbeiters. ebd. S. 29 und 121f., ders.: Der Radwechsel. ebd. S. 310.

⁵⁴⁵ Gernhardt zitiert hier V. 3 des Gedichts, vgl. Brecht: Nachgeborenen.

⁵⁴⁶ „Wirklich, er lebte in finsternen Zeiten.“, vgl. Müller, Heiner: Brecht. In: ders.: Werke. Hrsg. von Frank Hörnigk. Band 1: Die Gedichte. Frankfurt a. M. 1998. S. 37.

⁵⁴⁷ V. 13f.: „Daß irgendwer ihrer mit Nachsicht gedächte, / wäre zuviel verlangt.“ Enzensberger, Hans Magnus: Andenken. In: ders.: Gedichte. 1950-1995. Frankfurt a. M. 1996. S. 108.

⁵⁴⁸ Gernhardt zitiert hier V. 8-10 von Brecht: Nachgeborenen.

Gernhardt verwendet die folgende Reihung über die Nachwirkung des Gedichts bei Celan, Fried, Enzensberger und Fritz, die er „beim unsystematischen Lesen im Conrady“ fand (Gedanken: 119), bereits

zweitens Hans Magnus Enzensberger in „Zwei Fehler“⁵⁵⁰, drittens Erich Fried in „Gespräch über Bäume“⁵⁵¹, viertens Wolf Biermann in „Grünheide, kein Wort“⁵⁵² – jeweils in neuen Perspektiven und angemessenen Kontexten, so Gernhardt – und fünftens Walter Helmut Fritz in „Bäume“ – darin jedoch „auf eine Art trivialisiert, die man fast als kriminell ansprechen könnte“⁵⁵³. Schließlich sind diese Zeilen, in falscher Zitierung als „Gedicht (!) über Bäume“, ins Nachwort Benders in seine Anthologie „Was sind das für Zeiten“⁵⁵⁴ aufgenommen und aufgrund ihrer Präsenz in der aktuellen Lyrik sogar titelgebend für eine Lyrik-Sammlung aus den Achtziger Jahren geworden. Brecht entwickelte sich laut Gernhardt also vom „Nehmenden“ zum „Gebenden“ sogar zum „Köderausermeister“. Sein Gedicht „Fragen eines lesenden Arbeiters“ habe drei weitere Gedichte hervorgerufen, nämlich Volker Brauns „Fragen eines Arbeiters während der Revolution“, Gernhardts „Fragen eines lesenden Bankdirektors“⁵⁵⁵ und

in Gedanken S. 118-124 („Golden Oldies“), allerdings ohne Biermanns Gedicht von 1982, statt dessen mit Hinweis auf den Schlager Alexandras „Mein Freund der Baum ist tot“.

Die Zeile aus Brechts Gedicht zitiert Gernhardt erstmals in der Kommentierung (vgl. Letzte Ölung: 388) einer Satire von 1984 („Mein Geschenk an Marion Gräfin Dönhoff, ebd. 125-128).

⁵⁴⁹ Gernhardt zitiert hier „Ein Blatt“ nach Conrady (1977): Gedichtbuch, S. 948, vgl. Celan, Paul: Ein Blatt. In: ders.: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. I. Abteilung: Lyrik und Prosa. Begründet von Beda Allemann, besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe, Rolf Bücher und Axel Gellhaus. Band 10,1: Text. Hrsg. von Rolf Bücher unter Mitarbeit von Axel Gellhaus und Andreas Lohr-Jasperneite. Frankfurt a. M. 1994. S. 63, und ebd. Band 10,2: Apparat. ebd. S. 151. Es ist auch aufgenommen in die Sammlung: Wallmann, Jürgen P. (Hrsg.): Von den Nachgeborenen. Dichtungen auf Bertolt Brecht. Vorwort von Johannes Poethen. Zürich 1970. S. 9.

⁵⁵⁰ Gernhardt zitiert hier V. 7-10 nach Conrady (1977): Gedichtbuch, S. 1025, vgl. Enzensberger, Hans Magnus: Zwei Fehler. In: ders.: Gedichte 1955-1970. Frankfurt a. M. 1971. S. 162.

⁵⁵¹ Gernhardt zitiert hier V. 5 nach Conrady (1977): Gedichtbuch, S. 954, vgl. Fried, Erich: Gespräch über Bäume. In: ders.: Anfechtungen. Fünfzig Gedichte. Berlin 1967. S. 60.

⁵⁵² Biermann, Wolf: Grünheide, kein Wort. In: ders.: Verdrehte Welt – das seh ich gerne. Köln 1982. S. 26f. Biermanns Gedicht ist nicht in der Conrady-Anthologie (Ausgabe 1977) enthalten und offensichtlich eine Aktualisierung der bereits 1990 angeführten Reihung (vgl. Gedanken: 118-124). Sie stammt aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem vierten Band des Brecht-Handbuchs, worin der Herausgeber sowohl Biermanns Gedicht als auch das im Folgenden zitierte von Fritz anführt. Vgl. Knopf, Jan (Hrsg.): Brecht-Handbuch. Band 4. S. 516.

⁵⁵³ Gernhardt zitiert hier ohne Titelangabe V. 1-4 und 7f. des Gedichts nach Conrady (1977): Gedichtbuch, S. 1032: „Wieder hat man in der Stadt / Um Parkplätze zu schaffen, / Platanen gefällt. / Sie wußten viel. [...] Inzwischen ist es fast / zu einem Verbrechen geworden / nicht über Bäume zu sprechen.“ Das vollständige Gedicht mit dem Titel „Bäume“ lautet: „Bäume // Wieder hat man in der Stadt, / um Parkplätze zu schaffen, / Platanen gefällt. / Sie wußten viel. / Wenn wir in ihrer Nähe waren, / begrüßten wir sie als Freunde. / Inzwischen ist es fast / zu einem Verbrechen geworden, / nicht über Bäume zu sprechen, / ihre Wurzeln, / den Wind, die Vögel, / die sich in ihnen niederlassen, / den Frieden, / an den sie uns erinnern.“ Vgl. Fritz, Walter Helmut: Schwierige Überfahrt. Gedichte. Hamburg 1976. S. 64, und Fritz, Walter Helmut: Gesammelte Gedichte. Hamburg 1979. S. 227. Wie ungleich lustiger man aus derselben Thematik mit Baum und Parkplatz einen Achtzeiler formen kann, demonstriert Michael Schönen mit „Der Baum ist tot, mein Freund“ (Schönen: Kunden. S. 12).

Offensichtlich stört Gernhardt die implizite Gleichsetzung der von Brecht Ende der Dreißiger Jahre gemeinten Verbrechen mit dem banalen Fällen von Bäumen bei Fritz, der in jenem Ton larmoyanter Betroffenheit zum Ausdruck kommt, den Gernhardt verschiedentlich scharf kritisiert.

⁵⁵⁴ Vgl. Bender: Zeiten.

⁵⁵⁵ Gedichte: 94. Gernhardt zitiert hier V. 1-6 des Gedichts und kommentiert es mit den Worten: „Fragen kommen erst auf, als dieser wackere Vertreter des Monopolkapitalismus einen Gegenstand vermisst:

zuletzt Thomas Gsellas „Fragen eines lesenden Vaters“⁵⁵⁶. Möglicherweise liegt die Faszination von Brechts Gedicht an der Resonanzkraft der gestellten Fragen: „Wer zu den Nachgeborenen spricht, wer Fragen aufwirft, der provoziert Antworten.“

Damit ist möglicherweise auch die Wirkung von Brechts „Der Radwechsel“ aus den „Buckower Elegien“ erklärbar, das ebenfalls mit einer Frage endet⁵⁵⁷, und das von Yaak Karsunke in „Radwechsel“⁵⁵⁸ Ende der Sechziger, von Enzensberger 1985 in Versvariationen⁵⁵⁹ als Alkäische Ode, Ghasele, Konkrete Poesie, Alexandrinen, Terzinen und als Clerihew⁵⁶⁰, und zuletzt von Gsella in „3 von 5000. Für Bertolt Brecht“ aufgenommen und weitergedichtet wird. Aufgrund dieser zahlreichen Beispiele folgt Gernhardt:

„Wer dichtet, der klinkt sich in ein manchmal bereits seit langem laufendes Gespräch ein, und wer Gedichte liest, der findet sich häufig unversehens im Schnittpunkt vielfältigster Botschaften und mehr oder weniger verschlüsselter Mitteilungen, die ihm auch dann zu denken geben können, wenn sie ihm gar nicht zgedacht gewesen waren.“

Die Beschreibung des Dichtens und Lesens als fortlaufenden, selbstreferenziellen Diskurs rundet Gernhardt mit dem Bild des „Chat-rooms“ ab, in dem Dichter untereinander kommunizieren. Den Band mit DDR-Lyrik der siebziger und achtziger Jahre namens „Ein Molotowcocktail auf fremder Bettkante“⁵⁶¹ hält er für ein prominentes Beispiel, weil ihm „keine vergleichbare Anthologie“ bekannt ist, „in welcher derart viele Gedichte anderen Dichtern gewidmet sind, auf andere anspielen oder den Gedichten Anderer antworten.“ Die vielen Widmungen an DDR-Kollegen und die Ausgewanderten bzw. Vertriebenen,⁵⁶² die ganzen Gedichtanspielungen und -

„Jedes Jahr ein Sieg – / wo ist eigentlich mein Terminkalender?“ und die Antwort kann bei *dieser* Spezies Mensch nur lauten: „Ach da ist er ja! Wenn man nicht *alles* selber macht!“ V. 7f. und 12.

⁵⁵⁶ Vgl. Gsella, Thomas: Fragen eines lesenden Vaters. In: ders.: Kille Kuckuck Dideldei. Gedichte mit Säugling. Stuttgart 2001. S. 74.

⁵⁵⁷ „Der Radwechsel. // Ich sitze am Straßenrand / Der Fahrer wechselt das Rad. / Ich bin nicht gern, wo ich herkomme. / Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre. / Warum sehe ich den Radwechsel / Mit Ungeduld?“ Brecht, Bertolt: Der Radwechsel. In: ders.: Werke. Bd 12. S. 310.

⁵⁵⁸ Gemeint ist das Gedicht „Matti wechselt das rad“, vgl. Conrady (2001): Gedichtbuch. S. 1010. Es ist auch aufgenommen in die Sammlung: Wallmann, Nachgeborenen. S. 52.

⁵⁵⁹ Vgl. Thalmayr (d.i. Enzensberger): Wasserzeichen. S. 296-302, und die Vorlage ebd. S. 303.

⁵⁶⁰ „Clerihew“ ist nach Wilpert die „Bezeichnung von Edmund Clerihew Bentley für die von ihm 1905 entwickelten Nonsense-Verse, Vierzeiler aus zwei Reimpaaren unterschiedlicher Länge über berühmte Persönlichkeiten, deren Name den Reim der 1. Zeile liefert.“ Vgl. Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1989. S. 153. [=Kröners Taschenausgabe. 231.] Eine gewisse Nähe weisen „Clerihews“ zur Nonsens-Technik des Spiels mit der Erwartung durch Namen auf, die Gernhardt oft verwendet, vgl. Kap. II.4.e.

⁵⁶¹ Geist: Molotow-Cocktail.

⁵⁶² Gernhardt nennt Thomas Brasch, Reiner Kunze, Sarah Kirsch, Günter Kunert, Bernd Jentzsch und Wolf Biermann, die Volker Braun (neben anderen) in seinem Gedicht „Der Müggelsee“, einer Anlehnung an Klopstocks „Der Zürcher See“, nur mit ihren Vornamen nennt, sodass die vollständigen Namen vom Rezipient zusammengesetzt werden müssen.

antworten, vermutet Gernhardt, sind den eingeschränkten Produktionsbedingungen von Literatur in der DDR geschuldet und als Strategie der Selbstvergewisserung zu verstehen.

Der darauf folgende „Raum der Poesie“ ist von Gernhardt „Fitness-Studio oder Trainingscamp“ benannt worden, weil sich in ihm „Dichter gezielt und zupackend an Gedichten vergreifen, indem sie diese als Punchingball, Zielscheibe oder Sparringspartner ge- bzw. mißbrauchen“. Gernhardt stimmt (zum wiederholten Male) mit Enzensberger darin überein, dass es die „„einzig richtige Art, ein Gedicht zu lesen“ nicht gibt und man einen Autor „„auch nacherzählen, oder rückwärts lesen oder verspotten, oder bestehlen, oder weiterdichten, oder übersetzen...“⁵⁶³ kann. Dabei entstehe „„allemaal etwas Neues““. Von einem „Klassiker“ kann man sprechen, so Gernhardt mit Enzensberger, wenn ein Autor das nicht nur verträgt, sondern sogar verlangt, und er „„nicht totzukriegen [ist] durch unsere liebevolle Rohheit, unser grausames Interesse.““ Diese Form des Umgangs mit der Tradition, wie ihn auch Enzensberger in „Wasserzeichen“ mit 162 Methoden des Um- und Weiterdichtens demonstriert, goutiert Gernhardt explizit. Gernhardt hatte ja bereits die Meinung vertreten, der Dichter sei umso besser, je mehr „Hammerzeilen“ von ihm nachhallen. Zu Enzensbergers eigener, weit über das „Wasserzeichen“-Vorwort hinausgehender Poetik (vgl. Kap. I.1.b.) äußert sich Gernhardt hier nicht weiter.

Allerdings enthalte „Wasserzeichen“ auch „nicht alle Gedichtverwertungs- bzw. Gedichtverwurstungsverfahren“. Gernhardt weist darauf hin, dass sein eigenes Verfahren des „Classic Sandwich“ fehle: Dazu „nehme [man] die erste und letzte Zeile eines bereits vorhandenen Gedichts und fülle den Leerraum mit einer selbstverfertigten Farce.“⁵⁶⁴ Gernhardt nimmt diese Zeilen aus Eichendorffs „Zwielicht“ („eines der geheimnisvollsten und mir liebsten Gedichte Eichendorffs“) und fertigt daraus sein Gedicht „Zu zwei Sätzen von Eichendorff“⁵⁶⁵. Um Gedanken zuvorkommen, es handele sich um eine Parodie, die das Original mit Komik attackiere, kommentiert er

⁵⁶³ Vgl. Thalmayr (d.i. Enzensberger): Vorwort, in: Wasserzeichen, S. VII f. Gernhardt zitiert dieselbe Stelle auch vollständig in Wege: 62.

⁵⁶⁴ Gernhardt imitiert hier offensichtlich den Stil einer Kochbuch-Anleitung. Das mag im Bild des „Sandwichs“ und in der ursprünglichen Wort-Bedeutung von „Farce“ begründet liegen, vgl. Delbrück, Hansgerd: Farce. In: Metzler Literatur Lexikon. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart 1990. S. 151. Vgl. auch die deckungsgleiche Definition des „lyrischen Sandwichs“ in Wasserzeichen: 211 (eine Anspielung auf Thalmayr: Wasserzeichen), und Anwendung des Prinzips bei Enzensbergers „Erinnerung an die Schrecken der Jugend“, ebd. 230 f. Vgl. auch Wege: 60, und die Erläuterung bei der Vertonung auf der Schöne Töne-CD: 24. Robert Schumanns Vertonung von Eichendorffs „Zwielicht“ (Liederkreis, Op. 39) passt auch auf Gernhardts „Zu zwei Sätzen von Eichendorff“ (ebd.). Vgl. auch Kapitel II.2. dieser Arbeit.

⁵⁶⁵ Gedichte: 98.

dieses Verfahren im Anschluss an den Vortrag des Gedichts in einer Selbstinterpretation:

„Nein – das ist beileibe keine Parodie auf Eichendorff, wie ja auch all die anderen Verfahren, von denen zuvor die Rede war, keinen Gegengesang zum Ziel hatten, der Form und Inhalt des Vorbilds mit den Mitteln des Karikierten oder Kritisierten zu karikieren oder kritisieren getrachtet hätte.“⁵⁶⁶ Keineswegs nämlich will „alle Parodie vernichten“. Gernhardts Parodie-Verständnis – so viel sei hier vorweggenommen – geht offensichtlich über das der Übersetzung „Gegengesang“ hinaus und muss auch nicht-kritische Gedichte mit intertextuellen Bezügen enthalten (vgl. Kap. I.3.b. und I.3.c.).

Doch, so Gernhardt, ist es von dieser Form der Weiterdichtung „nur ein Katzensprung“ bis zum „Kabarett“ und „Le Cabaret“, jenem „Ort institutionalisierter Frechheit, wo alle Töne, welche die Ernstdichter je ihrer Leier entlockt haben, parodiert, und wo all ihre Inhalte travestiert werden.“

Gernhardt wendet sich in diesem Teil zunächst gegen die Parodie-Definition von Robert Neumann (der „vermutlich erfolgreichste und folgenreichste Parodist der letzten hundert Jahre“): „Parodie schießt auf einen Mann mit der Waffe seiner eigenen Form.“ Im Vergleich dazu „sorgsamer“ unterscheidet die Definition Wilperts zwischen kritisch-polemischer Parodie und komischer Parodie.⁵⁶⁷ Zum Beleg seiner Ausführungen, dass Parodie mitnichten immer Angriff bedeutet und mitunter auch negativ auf den Parodisten zurückfällt, zitiert Gernhardt die erste, zweite und letzte Strophe von Hugo von Hofmannsthals Gedicht „Ballade des äußeren Lebens“⁵⁶⁸ und im Anschluss daran drei verschiedene Parodien. Die Gedichte von Hanns von Gumpfenberg, Robert Neumann und Friedrich Torberg bewertet Gernhardt unterschiedlich. Gumpfenbergs Profanisierung hält er für nur mäßig inspiriert, Neumanns an den „Struwelpeter“-Stoff angelehntes Gedicht mit Ausnahmen („sehr schön, Herr Neumann, dieser

⁵⁶⁶ Ähnlich äußert sich Gernhardt auch in einem Brief: „Nein, ich sehe in Eichendorfs Gedichtanfang kein ‚schiefes Bild‘, sondern den Steigbügel, einen Scherz zu landen. ‚Dämmerung will die Flügel spreiten‘ ist ein sehr inspiriertes Bild, da es an Nachtvögel gemahnt und Fledermäuse; auch ist das vollständige Gedicht eines der mir liebsten von Eichendorff, zugleich anrührend und unheimlich. Was mich nicht gehindert hat, es zu verjuxen. So wenig Ehrfurcht muß sein.“ Gernhardt in einem Brief an den Verfasser vom 26.7.2004.

⁵⁶⁷ In Wilperts „Sachwörterbuch“, Ausgabe von 1961, heißt es dazu wörtlich: „Ihr Zweck ist entweder Aufdeckung der Schwächen und Unzulänglichkeiten e. Werkes [durch karikierende Imitation] (kritische P.), scharfer, fanatischer und schmähernder Angriff auf Verfasser und Werk mit dem Ziel, sie der Lächerlichkeit preiszugeben und das eigene Überlegenheitsgefühl zu stärken (polemische P.), oder einfach harmloses Spiel aus Lust an kom. Behandlung des Stoffes (komische P.).“ Wilpert: Sachwörterbuch 1961. S. 431f. Ergänzung in eckigen Klammern aus der Ausgabe von 1989. S. 660. Zur literaturwissenschaftlichen Bewertung dieser Einteilung vgl. Kapitel I.3.b.

⁵⁶⁸ Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: Ballade des äußeren Lebens. In: ders.: Sämtliche Werke I. Gedichte 1. Hrsg. von Eugene Weber. Frankfurt a. M. 1984. S. 44 und 220-225.

selbstreferentielle Schlenker das Versmaß betreffend“) für inkonsequent und schließlich Torbergs vierzeilige „überraschend kurze Einlassung“ für „vorbildlich gerafft“, weil nur sie mit Hofmannsthal „kurzen Prozeß“ macht.⁵⁶⁹

„Drei Parodisten, drei Waffengattungen: Gumpenberg führt den schweren Säbel, Neumann einen zwar eindrucksvoll blitzenden, jedoch gänzlich harmlosen Theaterdegen, Torberg das flotte Florett – aber hat einer von ihnen seinen Gegner heruntergezogen, gar vernichtet? Sind solche Spiegelfechtereien nicht vielmehr als versteckte Huldigungen zu begreifen [...]?“

Hofmannsthal ist mit seinen Versen durchaus große Nach-Dichtung beschieden. Große Wirkung – große Ursache, folgert Gernhardt: „Ließe das nicht den Schluß zu, daß ein Text um so wirkungsvoller ist, je mehr Parodien er bewirkt?“

Mit der (implizit natürlich bejahten) rhetorischen Frage beendet Gernhardt seine Ausführungen zu Weiterdichtung und Parodien und wendet sich wieder dem Gedanken aus dem ersten Teil der Poetik-Vorlesung zu, Poesie könne ein „Gesellungsmedium“ sein:

„Ja – die Poesie hat das einmal geleistet, das Zusammenführen von Menschen, Händen, Herzen schließlich – wir brauchen uns nur einer der berühmtesten Vereinigungen der deutschen Literatur zu erinnern“. Gernhardt zitiert (wie schon in „Gedanken zum Gedicht“ von 1990) aus „Die Leiden des jungen Werther“ jene Szene, in der Lotte bei einem Gewitter Werther nur die „Losung“ „Klopstock!“ sagen muss, um in ihm einen „Strome von Empfindungen“ auszulösen.⁵⁷⁰ Indem die beiden mit einem Signalwort Strophen und Stimmungen abrufen, tauschen sie ihre Empfindungen aus und stellen zugleich einen „weit verhängnisvolleren Gleichklang“ fest, weil ihre Kommunikation konzentriert, exklusiv und intim wird.

Gernhardt hält seine Diagnose von 1990, dass diese Form der Verständigung ausstirbt, in der Gegenwart verstärkt für gültig. „Heute“ muss dieser Mangel an „zeitgemäßer poetische[r] Kommunikationsbeschleunigung mehr denn je“ festgestellt werden. Zu klären bleibt die Frage nach der „Schuldzuweisung“:

⁵⁶⁹ „Hofmannsthal / Und Dichter wachsen auf und lesen vieles, / und sind wie Lamm und Pfau, und sehr umragt / von der Bemühtheit ihres eignen Stiles. // Und dennoch sagt der viel, der ‚Trakl‘ sagt.“ Torberg, Friedrich: Angewandte Lyrik von Klopstock bis Blubo. Eine Literaturgeschichte in Beispielen. 1932. In: ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Band 3: Pamphlete, Parodien, Post scripta. München und Wien 1964. S. 213-218. Hier: S. 216.

⁵⁷⁰ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang: Die Leiden des jungen Werther. In: ders.: Werke. Bd. 6. S. 27. Vgl. das Zitat Gernhardts in Gedanken: S. 88f. und 104. Goethe spielt mit der Intertextualität auf die Klopstocksche Ode „Die Frühlingsfeier“ von 1759 an, in der die Natur ähnlich geschildert ist (Landschaft im Frühling, Sturm und Gewitter, Lob des Schöpfers).

„Haben wirklich die Dichter und nur die Dichter versagt? Nicht auch ein Vermittler wie die Schule, die dem jungen Menschen von heute keine Gedichte mehr zuzumuten wagt, ganz gleich ob von heute oder von gestern? Oder liegt der Schwarze Peter bei den so zeitverfallenen wie zerstreuten jungen Menschen von heute? Sind die Medien schuld, die allenthalben und rund um die Uhr für Zerstreuung sorgen? Oder paßt die Poesie je länger desto weniger in eine zunehmend reiz- und abwechslungsüchtige Zeit?“

Gernhardt beantwortet diese Fragen nicht direkt, sondern lässt seinen bekannten Gewährsmann Rühmkorf „bittere Bilanz“ ziehen. In einem „Zeit“-Interview zu seinem siebzigsten Geburtstag sagte Rühmkorf:

„In der Poesie ist jahrhundertealter Zusammenhang zerschnitten... Es geht da etwas zuende, und zwar definitiv, was für uns – jedenfalls in unserer Edelgalaxis – ein allgemein erfreuliches und bereicherndes Gesellungsmedium war.“⁵⁷¹ Damit meint Rühmkorf eben jenes Kommunizieren mit Gedichtzeilen, das neben der intellektuellen Unterhaltung auch der Vermittlung von Stimmungen förderlich gewesen ist. Dies deckt sich vollständig mit der Meinung Gernhardts, die er in „Gedanken zum Gedicht“ am Beispiel „Werthers“ erläuterte – ein weiteres Beispiel für zahlreiche Übereinstimmungen im Kleinen und Großen zwischen Gernhardts und Rühmkorfs poetologischen Ansichten.

Zum Abschluss des zweiten Teils der Poetik-Vorlesung fragt Gernhardt rhetorisch: „Was muß geschehen, damit auch die Jugend von heute in den Genuß solcher poetischer Verständigungshilfen kommt?“

In seiner Beispielreihe für diese Verständigungshilfen in der Gegenwart führt Gernhardt bekannte Dichter und ihre eingängigen Gedichte an, Rühmkorf mit dem Seiltänzer, Grünbein mit anatomischen Präparaten, Schrott mit einer Hotelanlage und sowie sich selbst mit dem Kragenbären.⁵⁷² Gernhardt entlässt seine Zuhörer am Ende des zweiten Teils der Poetik-Vorlesung mit den Worten: „Erwarten Sie – für heute jedenfalls – keine Antworten. [...] Stellen Sie sich – bevor Sie eine eigene Antwort wagen – zunächst einmal die bewährte Frage: Was wollte uns der Dichter damit nun schon wieder sagen?“ Die ganzen Beispielreihen, die Gernhardt unter anderem für seine These von der Wirkungsmacht der Dichterworte aus Tradition und Gegenwart anführt, erzeugen den Eindruck großer Belesenheit und literarischer Bildung und nicht zufällig das Bild des gelehrten Dichters. Gernhardt beweist zugleich, *am Puls der Zeit* zu sein, wenn er

⁵⁷¹ Vgl. Radisch, Iris: Einmal noch. In: Die Zeit 43. 21.10.1999.

⁵⁷² „Munter, Munter // Der Kragenbär / der holt sich / munter / einen nach / dem andern / runter“
Bildgedicht in Vom Schönen: 376.

aktuelle Begebenheiten und Zitate von Prominenten in seine unterhaltsamen Ausführungen einfließt. Er zeigt sich durch sein „umfangreiches Wissen von allen Dingen dieser Welt“ befähigt, Wesentliches *über* dichterische Gestaltung *in* dichterischer Gestaltung vorzutragen.⁵⁷³

Der Vortragende steht so in der Tradition des „poeta eruditus“ bzw. „poeta doctus“, ohne aber einen belehrenden Duktus zu pflegen. Diese Tradition prägt seit Renaissance und Barock (Petrarca, Scaliger) den poetologischen Diskurs mit und erfährt – so viel sei vorweggenommen – im 20. Jahrhundert ihre Erneuerung (vgl. Kap. IV).

Poetik-Vorlesung III

Zu Beginn des dritten Teils der Vorlesung mit dem Titel „Ordnung muß sein“ rekapituliert Gernhardt, was das Gedicht nach seiner Meinung alles kann:

„Es hilft nicht nur beim Regredieren, Memorieren und Kollaborieren, es reizt auch an und auf zu rezipieren, zu formulieren, zu provozieren, zu intervenieren, zu imitieren, zu plagiieren, zu parodieren und last but not least beschleunigt es das Kommunizieren ganz ungemein. Das alles leistet die Poesie effektiver als Prosa oder Drama, und das hat seinen Grund darin, daß ein Gedicht von Natur aus kurz und bündig ist.“

Über den Begriff „Bündigkeit“⁵⁷⁴ kommt Gernhardt zum Hauptthema seines Vortrags, den Ordnungssystemen der Poesie:

„Fügen’ und ,verbinden’ aber sind Techniken, die auch der Dichter beherrschen sollte, soll sein Gedicht mehr sein als ein privates Notat. Wenn er denn nicht zu anderem Handwerkszeug greift, um seinen Gebilden Dauer zu verleihen.“

Wieder fällt das handwerkliche Vokabular ins Auge, das darauf hindeutet, dass sich Gernhardt in einer technizistisch orientierten Traditionslinie „Dichten als Handwerk“ verortet, die mit Poe begann und zahlreiche Nachfolger bis in die Gegenwart hat.⁵⁷⁵ Aus dem 19. Jahrhundert ist in diesem Zusammenhang an Wilhelm Busch zu denken, den Gernhardt mit seinen Worten zitiert, seine „gereimten und gezeichneten Bilder-Epen“ seien „vom Leben geglüht, mit Fleiß gehämmert und nicht unzweckmäßig

⁵⁷³ Wiegmann: Geschichte. S. 28.

⁵⁷⁴ Den Begriff aus der „Fachsprache der Zimmerleute“ erklärt er mit Hermann Pauls „Deutschem Wörterbuch“ als „genau gefugte und verbundene Zimmerbalken“.

⁵⁷⁵ Als weiteres Beispiel führt Gernhardt T. S. Eliots „großes, avantgarde- und epochemachendes Gedicht“ „The Waste Land“ von 1922 an, das mit einem Dank an Ezra Pound beginnt, dem er es mit einer Anspielung auf Dante als „il miglior fabbro“ dediziert. Schon Enzensberger zitiert diese Zuschreibung an Pound, ein „herausragender Handwerker“ zu sein (vgl. Enzensberger: Entstehung. S. 246-248). Zur technizistischen Poetik-Linie vgl. Kap. I.1.b.

zusammengesetzt“⁵⁷⁶. Gernhardt zitiert mit Busch einen prominenten Gewährsmann für „die handwerkliche Seite der Formgebung“ (Willems), den er schon von frühester Lektüre an kennt.⁵⁷⁷ Buschs Bild von der Vers-Schmiede geht in die Beschreibung des folgenden „Raumes der Dichtung“ ein.

Aufgrund dieser handwerklichen Sichtweise von der Dichtkunst will Gernhardt den nun folgenden Raum am ehesten als „Schreinerei“, „Schmiede“, „Bauhütte“ oder auch „Werkstatt“ bezeichnen. (Ein ähnliches Vokabular verwendet er auch in seiner Komiktheorie.⁵⁷⁸) Wolfgang Kayser hat in seinem „so brauchbaren wie lesbaren Standardwerk“ „Kleine deutsche Versschule“⁵⁷⁹ eine „Streckenführung“ durch dieses Terrain gegeben, die vom Vers zur Zeile, von der Strophe über den Reim zum Rhythmus führe.⁵⁸⁰ Gernhardt aber will „mit dem populärsten aller Ordnungssysteme deutschsprachiger Dichtung beginnen, mit dem Reim“ und danach von anderen, auch „abseitigen Ordnungssystemen“ berichten.

Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vermehrt „sich die Schar der deutschen Reim-Verächter“ ständig. Nach der „so genannten ‚goetheschen Kunstepoche‘“ habe „das ebenso epigonale wie inflationäre Reimgeklingel der sogenannten Goldschnittlyrik sensiblere Geister am Reim zweifeln und verzweifeln“ lassen, sodass Arno Holz um die Jahrhundertwende in seiner bereits zitierten Sentenz „polterte“, dass wer tausendste Reim von Sonne auf Wonne, Herz auf Schmerz und Brust auf Lust nur von einem Kretin stammen könne.⁵⁸¹ Gernhardt zitiert wieder Holz’ (später zurückgenommene) Behauptung vom abgenutzten Reim, die er aus Rühmkorfs „agar agar“ übernahm, um sich später davon abzugrenzen. Zunächst belegt Gernhardt seine Beobachtung vom Niedergang des Reimes mit Brecht, der Ende der dreißiger Jahre in seinem Gedicht

⁵⁷⁶ Gernhardt zitiert hier ohne Angaben Busch: Was mich betrifft (1886). S. 151. Bei Busch heißt es vollständig: „So nahmen denn bald die kontinuierlichen Bildergeschichten ihren Anfang, welche, mit der Zeit sich unwillkürlich erweiternd, mehr Beifall gefunden, als der Verfasser erwarten durfte. Wer sie freundlich in die Hand nimmt, etwa wie Spieluhren, wird vielleicht finden, daß sie, trotz bummlichen Aussehens, doch teilweise im [sic!] Leben gegliht, mit Fleiß gehämmert und nicht unzweckmäßig zusammengesetzt sind.“ Gernhardt zitiert seine Verkürzung auch in: Was gibt’s: 11 und 334, und Leben im Labor: 20 (hier allerdings mit falscher Zuschreibung auf „Gedichte“).

⁵⁷⁷ Vgl. Kap. I.1.b., und Willems: Abschied. S. 43. Zur frühen Lektüre Gernhardts unter anderem von Buschs „Die fromme Helene“ vgl. Kerschbaumer: 116.

⁵⁷⁸ Vgl. Kap. I.2.c., und Was gibt’s: 465f.

⁵⁷⁹ Kayser: Versschule.

⁵⁸⁰ Gernhardt lässt in der Aufzählung die Kapitel 4 und 5 mit der Überschrift „Gedichtstropfen und Gedichtformen“ und „Von der Schicklichkeit der Wörter“ aus. Vgl. Kayser: Versschule. S. 53-80.

⁵⁸¹ Vgl. Holz: Evolution. S. 69 und 98. Zur Kommentierung und Rücknahme des Zitates und „kleinen logischen Schnitzers“ durch Holz, die Gernhardt nicht zitiert, vgl. Kap. I.1.b. Vgl. zur ähnlichen Verwendung bei Rühmkorf als Abgrenzung Rühmkorf: Agar. S. 132, vgl. zur mehrfachen Verwendung durch Gernhardt Gedanken: 27, Wege: 123, Reim und Zeit: 165f., Reim und Zeit-CD 2: 33, und Spaßmacher-CD: 3, vgl. ferner die umgedeutete Verwendung dieses Zitates durch Gernhardt als Cover von Reim und Zeit. Zum Reim vgl. auch Kap. III.1.

„Schlechte Zeiten für Lyrik“⁵⁸² konstatierte: „In meinem Lied ein Reim / Käme mir fast vor wie Übermut.“ Seit den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts gilt „der Reim unter Dichtern, die auf der Höhe der Zeit sein wollten, als ebenso abgetan wie der Gegenstand bei den Malern dieser Tage“, so Gernhardt. Das sei bis heute unverändert gültig, was er an der Anthologie „Das verlorene Alphabet“ mit Lyrik der Neunziger Jahre belegt, welche ein „Verhältnis von 1:14“ zwischen gereimten und ungereimten Gedichten aufweise, sodass er schlussfolgert:

„Der Reim ist out, und zu diesem Schaden hat er auch noch den Spott derer zu tragen, die ihn als ‚harmlos‘ oder ‚artig‘ schmähen – völlig zu Unrecht, wie wir gleich sehen werden. Denn der Reim mag out sein, tot ist er nicht. Aus Lyrikbänden, Lyrikanthologien und Lyrikzeitschriften hat er sich weitgehend zurückgezogen“. Dafür beobachtet Gernhardt, dass der Reim „vermehrt an überraschenden Orten“ vorkommt, unter anderem in der Werbung, in den Schlagzeilen der Zeitungen, Todesanzeigen und Motti der Demonstrationen von 1968 und heute.⁵⁸³ Dazu ist hier schon kritisch anzumerken, dass der Reim seine Beliebtheit in der „Volkspoesie“ (Rühmkorf) und in Musik-Texten von Schlager bis Rock völlig unabhängig von seinem Stand in der Lyrik nie verloren hat (vgl. Kap. III.1.).⁵⁸⁴

Die Beliebtheit des Reims entspringt für Gernhardt vor allem aus seinem suggestiven Potenzial, das schon Schopenhauer bemerkt hatte.⁵⁸⁵ Gernhardt empfindet es „eigentlich“ als einen „Jammer“, dass die Dichter „dieses ganz besondere und keineswegs artige, vielmehr dezidiert unartige Hilfsmittel [...] kampflos dem Arbeits-

⁵⁸² Gernhardt zitiert hier V. 16f. des Gedichts, vgl. Brecht, Bertolt: Schlechte Zeiten für Lyrik. In: ders.: Werke. Bd 14. S. 432.

⁵⁸³ Gernhardt erwähnt einen zweizeiligen Werbespruch „im Display der Waage der Frankfurter Westend-Metzgerei Illing“ (vgl. auch das Gedicht „Amour fou in der Metzgerei Illing“ in: Gedichte: 430f. Es handelt sich um ein Geschäft im Stadtteil nahe Gernhardts Wohnort.), eine Schlagzeile und einen gereimten Wetterbericht vom 25. Januar 2000 sowie eine Bildunterschrift vom 12. März 2001 aus der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, ferner Todesanzeigen („kein dilettierender Eigenbau wie bei den Geburtstagsgrüßen“, sondern statt dessen Hesses „Stufen“ und Rilkes letztes Gedicht, „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“) und die Motti von 1968 („Unter den Talaren / den Muff von tausend Jahren“ etc.) und von Demonstrationen der jüngeren Vergangenheit („Wir werden hier beschissen / 6000 werden rausgeschmissen“ anlässlich der Proteste der Opel-Arbeiter gegen Massen-Entlassungen am 26. Januar 2001).

⁵⁸⁴ Zur Popularität des Reims in der Gegenwart vgl. z. B. Brummer, Arnd: Der Zwang zum Reim sucht mich oft heim. In: Chrismon. Juni 2004. S. 21.

⁵⁸⁵ „Ein ganz besonderes Hilfsmittel der Poesie sind Rhythmus und Reim. Von ihrer unglaublich mächtigen Wirkung weiß ich keine andere Erklärung zu geben, als daß unsere an die Zeit wesentlich gebundenen Vorstellungskräfte hiedurch eine Eigenthümlichkeit erhalten habe, vermöge welcher wir jedem regelmäßig wiederkehrenden Geräusch innerlich folgen und gleichsam mit einstimmen. Dadurch werden nun Rhythmus und Reim theils ein Bindemittel unserer Aufmerksamkeit, indem wir williger dem Vortrag folgen, theils entsteht durch sie in uns ein blindes, allem Urtheil vorhergängiges Einstimmen in das Vorgetragene, wodurch dieses eine gewisse emphatische, von allen Gründen unabhängige Ueberzeugungskraft erhält.“ Schopenhauer: Wille 1, S. 323f. Das Zitat ist auch als drittes Motto F. W. Bernsteins Gedichtband „Lockruf der Liebe“ (Zürich 1988) vorangestellt.

und Straßenkampf überlassen haben“. Gernhardt fällt der Reim vor allem als kunstloser, endgereimter Zweizeiler bei Demonstrationen auf. Ein Blick in die Musikszene zu Hiphop, Rap, Liedermachern usw. hätte freilich andere Ergebnisse gezeitigt (vgl. Kap. III.1.).

Der kunstvolle, anfangs „massierte“ Einsatz des Reims, meint Gernhardt, trug sicherlich beim beliebtesten deutschen Gedicht, Goethes „Wanderers Nachtlied. Ein Gleiches“, dazu bei, es eingängig zu machen und im kollektiven Gedächtnis zu speichern. Um weitere Raffinessen in Goethes Gedicht aufzuzeigen, verändert Gernhardt den Satz in acht Zeilen im Reimschema ababccddc durch Auslassen der ersten beiden Zeilenbrüche zu einer sechszeiligen Strophe im Schema aabccb. „Im Grunde“ handelt es sich um eine von Kayser als „Schweifreim“ klassifizierte Strophenform⁵⁸⁶, folgert Gernhardt, die seit dem 15. Jahrhundert insbesondere aus Kirchen- und Volksliedern bekannt und beliebt ist⁵⁸⁷. Dadurch fiel das Gedicht „in vorbereitete und dementsprechend fruchtbare Hirne“ und konnte mit seiner intensiven Wirkung gut memoriert werden. Ein gut gemachtes und gefügtes Gedicht, urteilt Gernhardt, ohne es direkt auszusprechen, das deshalb so haltbar geworden und so beliebt geblieben ist.

Im Folgenden wendet sich Gernhardt der „Sonderzone der Sonettenschreiber“ zu und referiert über diese Gedichtform. Das Sonett ist „das rare Beispiel einer echten Gedichtform [...]: In nur vierzehn Zeilen muß alles gesagt werden.“ Als „bekannteste Gedichtform italienischen Ursprungs“ (eine Anspielung Gernhardts auf den Titel seines bekannten Sonetts) ist es von Petrarca um 1350 zu „erster Meisterschaft“ geführt worden und löste um 1800 die so genannte „Sonettwut“ bei den Romantikern aus. Das wiederum beflügelte die „Verächter“ des Sonetts, darunter Johann Heinrich Voß zu seinem Ein-Silben-Sonett⁵⁸⁸.

Ein solches Beispiel einer strengen Regel – Einsilbigkeit und Reimschema abba abba cde cde – ist wohl einmalig, jedoch hat ein Dichter beim Verfassen eines Sonetts „wie

⁵⁸⁶ Vgl. Kayser: Versschule. S. 90.

⁵⁸⁷ Gernhardt zitiert hier als Beleg einen Absatz zu Melodie und Rhythmus im evangelischen Kirchenlied aus Arndt, Erwin: Deutsche Verslehre. Ein Abriß. Hrsg. vom Kollektiv Literaturgeschichte im volkseigenen Verlag Volk und Wissen. Berlin 1968. S. 32. Die Herkunft seiner in diesem Zusammenhang angeführten Beispiele für die Volksliedstrophe, „Innsbruck, ich muß dich lassen“ (Volkslied), „O Welt, ich muß dich lassen“ (J. Heß), lässt Gernhardt offen. Sie sind jedoch identisch denen aus der „Deutschen Verslehre“ von Erwin Arndt, S. 31f., sodass es höchst wahrscheinlich ist, dass Gernhardt sie daraus entnahm.

⁵⁸⁸ „Mit / Prall- / Hall / Sprüht / Süd / Tral- / Lal- / Lied. / Kling- / Klang / Singt; / Sing- / Sang / Klingt.“ Das Gedicht erfüllt mit seinen 14 Zeilen im Schema Abba abba cde cde (und seiner Einsilbigkeit) die Anforderungen an ein „veritables Sonett“ (Gernhardt). Dasselbe Gedicht führt auch Liede im Abschnitt „Einsilbige Verse und andere Verse von bestimmter Silbenzahl“ an, vgl. Liede: Dichtung 2. S. 117f. Vgl. Voß, Johann Heinrich: Klingsonate. In: ders.: Sämtliche poetische Werke. Hrsg. von Abraham Voss. Leipzig 1835. S. 278.

bei einem Heimtrainingsgerät“ die Möglichkeit, „den Schwierigkeitsgrad“⁵⁸⁹ zu erhöhen, indem er die Zahl der Reimausgangswörter nach dem Motto „je weniger, desto diffiziler“ verringert. August Wilhelm Schlegels „Das Sonett“ aus „elfsilbigen jambischen Zeilen“ hat zum Beispiel zwei Reimwörter in den Quartetten und drei in der Terzeten und daher das klassische Reimschema abba abba cde cde.⁵⁹⁰ Gernhardt erklärt, er habe sich in einem „ebenfalls selbstbezüglichen Sonett“ namens „Wortschwall“⁵⁹¹ vorgenommen, mit je zwei Reimwörtern in den Quartetten und Terzeten auszukommen und geglaubt: „Mehr geht nicht“ – bis er bei Morgenstern das Gedicht „Ehrenrettung eines alten Reimlexikons“⁵⁹² und damit seinen „Meister“ gefunden habe, da dessen Gedicht mit insgesamt zwei Reimwörtern auskomme. In diesem erneuten entstehungsgeschichtlichen Kommentar schildert Gernhardt Experimente mit der Form von Gedichten aus der literarischen Tradition, die ihn selbst zum Erfinden eigener Vorgaben angeregt haben. Der Gedanke, Dichten als ein Spiel mit festgelegten Regeln zu begreifen, die es zu erfüllen gilt, zeigt sich hier überdeutlich und nimmt vor allem im späten lyrischen Werk breiten Raum ein (vgl. Kap. II).

„Ordnung, Gesetze, Grenze – alles Begriffe, die den Dichtern einer Moderne ein Graus hätten sein müssen, die auf Formzertrümmerung aus war, auf Befreiung und Entfesselung, und doch hat das Sonett bis auf den heutigen Tag Dichter gereizt, vermutlich gerade wegen seiner so weit zurückreichenden Tradition: Wer hier und heute

⁵⁸⁹ Auch in „Leben im Labor“ spricht Gernhardt von der Möglichkeit, den Schwierigkeitsgrad von Gedichten verschieden einzustellen (vgl. ebd.: 20).

⁵⁹⁰ „Das Sonett // Zwei Reime heiß’ ich viermal kehren wieder, / Und stelle sie, geteilt, in gleiche Reihen, / Daß hier und dort zwei eingefaßt von zweien / Im Doppelchore schweben auf und nieder. // Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder / sich freier wechselnd, jegliches von dreien. / In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen / Die zartesten und stolzesten der Lieder. // Den werd’ ich nie mit meinen Zeilen kränzen, / Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket, / Und Eigensinn die künstlichen Gesetze. // Doch, wem in mir geheimer Zauber winket, / Dem leih’ ich Hoheit, Füll’ in engen Gränzen, / Und reines Ebenmaß der Gegensätze.“ Zit. nach Poetik III. Vgl. Schlegel, August Wilhelm: Das Sonett. In: ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Eduard Böcking. Leipzig 1846. Bd. 1, S. 304. Das Gedicht wird auch von Erwin Arndt als beispielhaftes Sonett über das Sonett abgedruckt, vgl. Arndt: Verslehre. S. 201. Es ist naheliegend, dass Gernhardt sein Beispiel hier gefunden hat, da ihm Arndts Werk gut bekannt ist. Gernhardt zitiert das Sonett bereits 1999 im fünften Artikel der „Zeit“-Reihe „Fragen an das Gedicht“, vgl. Fragen 5.

⁵⁹¹ Gedichte: 390.

⁵⁹² „Wir sind zu sehr geneigt, uns zu verzwieeseln, / wir wollen lieber wie ein Regen tröpfeln, / als, stromgleich von Felsköpfeln zu Felsköpfeln / und werfend, ganze Bergstöck’ kühn verkieseln. // Was hilft’s, vom Himmel selbst herabzurieseln / auf ganzer Länder tausendfaches Köpfeln; – / es ist ein Schaffen wie mit Spitzen-Klöpfeln, / es ist kein Rauschen, nur ein schnödes Nieseln. // Wie anders doch, gleich bajuvar’schen Hieseln / die ganze Welt mit fester Faust zu schöpfeln, / die letzten dicken Wämser aufzuknöpfeln, // die bestverfilzten Zöpfe aufzudieseln, / ein Wildstrom kommen allen Kleistertöpfeln – / und so um ewgen Ruhm mit Glück zu mieseln.“ Vgl. Morgenstern, Christian: Wir sind zu sehr geneigt, uns zu verzwieeseln. (Ehrenrettung eines alten Reimlexikons.) In: ders.: Werke und Briefe. Band III: Humoristische Lyrik. S. 399.

ein Sonett schreibt, betritt eine Arena, in welcher bereits die erlauchtsten Namen der europäischen Dichtung ihr Können bewiesen haben – eine ebenso ehrenvolle wie gefährliche Konkurrenz, wie es der Fall des Günter Grass vor Augen führt.“

Gernhardt analysiert daraufhin ausgiebig Reimschema und Metrum des Sonetts „Novemberland“⁵⁹³ von Günter Grass: „Die Hebungen schwanken von vier bis acht, die Zahl der Ausgangswörter beträgt sechs – das ist nicht streng, da herrscht kein Zwang, das ist windiger Gesang, verfertigt nach der goldenen Handwerkerregel: ‚Paßt, wackelt und hat Luft.‘“ Gernhardt kommt zu dem Ergebnis, das das „mit dem Sonett“ nur „die Zeilenzahl vierzehn“ gemein habe. „Ansonsten herrscht schiere Willkür. [...] Das Ergebnis ist aber ein Produkt, für welches sich ein formstrenger Poet eigentlich schämen müßte.“ Wie üblich scheut sich Gernhardt nicht, auch die großen Namen der Literatur mit derselben Genauigkeit und demselben Maß zu untersuchen wie die unbekannteren, und so zu überaus kritischen Ergebnissen zu kommen. Die Ausführungen Gernhardts zu Formstrenge und Sonetten enden mit dem Axiom: „Ein verwahrlostes Sonett ist per se ein mißbratenes.“

Der Umkehrschluss, ein „ordentliches“ Sonett (im Sinne von geordnet) sei automatisch auch ein „gelungenes“, darf jedoch nicht gezogen werden, so Gernhardt. Er demonstriert dies am Beispiel der Anthologie „De profundis“⁵⁹⁴ von Gunter Groll aus dem Jahr 1946, worin ein Drittel der Sonette dazu „mißbraucht“ wird, jedwede eigene Erfahrung, Verstrickung oder Verschuldung während zwölf Jahren Diktatur und fünf Jahren Krieg

⁵⁹³ „Da komm ich her. Das feiert jährlich alle Neune. / Von dem ich weg will über selbsterdachte Zäune, / doch in verkehrten Schuhen dahin laufe, wo ich heiße / und ruchbar bin für die zurückgelaßne Scheiße. // Das bleibt veränderlich sich gleich / und ähnelt unterm Schutt der Moden – / mal sind es Jeans, dann wieder Loden – / den abgelebten Fotos aus dem Dritten Reich. // Novembertote, laß sie ruhn! / Wir haben mit uns Lebenden genug zu tun. / Doch diese sind nicht jene, jene sind erwacht / und haben sich als Täter das gleiche ähnlich ausgedacht. / Nicht abgebucht noch steuerfrei ist der Gewinn / Aus Schuldenlast, für die ich haftbar bin.“ Grass, Günter: Novemberland. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Michael Krüger. Begründet von Walter Höllerer und Hans Bender. 41. Jahrgang. München 1994. S. 44. Teile von Gernhardts Argumentation entsprechen dem fünften Artikel der „Zeit“-Reihe „Fragen an das Gedicht“, vgl. Fragen 5.

⁵⁹⁴ Groll, Gunter (Hrsg.): De profundis. München 1946. Exemplarisch zitiert Gernhardt das Sonett Dorothea Taegers mit dem Titel „Der deutschen Dichtung“, worin der Eindruck erweckt werde, nicht „Rote Armee und die Armeen der Alliierten, sondern das Wehen des Geistes der deutschen Sprache hätte das Land von Hitler befreit und einem Teil des Landes Freiheit gebracht“.

Diese gravierende Fehldeutung der Befreiung Deutschlands ist Taegers Gedicht zumindest nicht explizit nachzuweisen. Unabhängig von einer ästhetischen Bewertung des Sonetts oder seines Inhalts – es wäre eine ebenso plausible Lesart, die „Heilung, Tröstung“ und „Freiheit“ als Gefühle des artikulierten Ich und nicht als handelnde Kräfte der Geschichte zu begreifen. Vgl. Taeger, Dorothea: Der deutschen Dichtung. In: Groll: De profundis. S. 417: „Der deutschen Dichtung // Durch alle Höllen glitt die Stimme hin, / In ihren Schleiern wandelt die Gestalt, / Wie Lufthauch raunend deutet sie den Sinn / Des Guten, das nicht endet, nicht verhallt ... // Ob Satan lauert auch in seiner Schlucht / Sein Ohr vernimmt nur seinen eignen Sang, / Sein Auge sieht nur was ihn selber sucht; - / An ihm vorüber wallt der reine Klang. // Dank dir, die doch in Gottes Namen spricht, / Daß du uns bliebest, das das Unheil droht, / Daß du nicht liebest die im Untergehen // Noch Heilung, Tröstung suchten im Gedicht. / Du neigtest dich bedrängter Brüder Not, / Und Freiheit brachte deines Geistes Wehen.“

aufgehen zu lassen im überpersönlichen Gleichschritt der stets fünfhebigen Jamben, im Gleichmaß der gestelzt dichterischen Sprache und im Gleichtakt der wie geölt ablaufenden Quartette und Terzette.“

Die *gelungene* Form muss für Gernhardt mit dem *gelungenen* Inhalt korrespondieren, nur zusammen ergeben sie ein *gelungenes* Sonett bzw. Gedicht. Mit den „unerfreulichen“ Gedichten aus der Groll-Sammlung schließt sich die Klammer seiner Überlegungen, die vom Tucholsky-inspirierten „Was das Gedicht alles kann: Alles?“ ausgingen: „Das scheinbar auftrumpfende ‚Alles‘ beinhaltet natürlich auch, daß das Gedicht beschönigen, verschleiern und lügen kann“.

Das Sonett habe solchen Missbrauch ebenso wie „Mittelmaß“⁵⁹⁵ vor allem „dank heller und schneller Dichter“ überstanden. Beispiele dafür sieht er in den Kriminalsonetten von Rubiner, Eisenlohr und Hahn (die er schon im ersten Teil für das Gesellungsmedium anführte) und in den „Rammer & Brecher Sonetten“⁵⁹⁶ von Ror Wolf, die er ebenso „klassisch“ wie „klasse“ findet. Die alten Formen sind also für Gernhardt mitnichten veraltet, sondern immer noch und immer wieder neu mit Inhalten zu füllen.

Nach den bekannteren Ordnungssystemen begibt sich Gernhardt auf seinem virtuellen Rundgang nun in „abgelegenere Winkel der poetischen Werkstatt“, in denen jene „Spezialisten“ zu Hause sind, die man „noch Handwerker? Schon Künstler? Oder schlicht Spieler?“ nennen könne. Gernhardt sieht sie und sich selbst als Regelliebhaber vor das Problem gestellt, dass „Regelästhetiken, Regelsysteme sowie andere Reglementierungen [...] seit dem Sturm und Drang derart ausdauernd verdammt [...], daß seither alle Reaktionen derer, die von Zeit zu Zeit auf Regelerhalt pochten, im Ruch des Reaktionären stehen, speziell hier und heute.“

Um mit Regeln zu arbeiten, ohne reaktionär zu wirken, gibt es für den Dichter nach Gernhardt zwei Auswege: Erstens kann er die traditionellen, subtilen und daher für den

⁵⁹⁵ Gernhardt: „Ganz verfehlt ist die Behauptung, auch das mittelmäßigste Produkt der Gattung trage dank seiner Regelmäßigkeit einen erfreulichen Anstrich. Mittelmaß kann nicht erfreuen.“ Er widerspricht hier Ruth Klügers These, die sie anlässlich der Verleihung des Preises der Frankfurter Anthologie 1999 in ihrer Dankesrede äußerte, dass die Gattung auch dem „mittelmäßigsten Produkt [...] einen erfreulichen Anstrich gibt.“ Zit. n. Poetik III.

⁵⁹⁶ „Rammer & Brecher Sonette // Das ist doch nein die die schlafen doch im Stehen / Das ist doch ist das denn die Möglichkeit. / Das sind doch Krücken. Ach du liebe Zeit. / Das gibt's doch gar nicht. Das kann doch gar nicht gehen. // Die treten sich doch selber auf die Zehen. / Die spielen viel zu eng und viel zu breit. / Das sind doch nein das tut mir wirklich leid. / Das sind doch Krüppel. Habt ihr das gesehen? // Na los geh hin! Das hat doch keinen Zweck. / Seht euch das an, der kippt gleich aus den Schuhn. / Ach leck mich fett mit deinem Winterspeck. // Jetzt knickt der auch noch um, na und was nun? / Was soll denn das oh Mann ach geh doch weg. / Das hat mit Fußball wirklich nichts zu tun.“ Wolf, Ror: Rammer & Brecher-Sonette. In: ders.: Das nächste Spiel ist immer das schwerste. Gesammelte Fußballprosa in einem Band. Frankfurt am Main 1994, S. 253-260. Gernhardt zitiert das zweite der Sonette. Vgl. auch für die sehr positive Rezension von Wolfs „hans waldmanns abenteuer“ in: Was gibt's: 254-260.

Leser oft unmerklichen Regeln anwenden und „ein subtiles Spiel mit der Sprache und manchmal auch gegen den begriffsstutzigen Leser“ beginnen. Stephan Krass hat das in seinem Anagramm „Postmoderne“⁵⁹⁷ ebenso vorgemacht wie Uwe Kolbe in seinem Akrostichon „Kern meines Romans“⁵⁹⁸ und Ernst Jandl in seinem populären „Lipogramm“⁵⁹⁹ „ottos mops“⁶⁰⁰. Letzteres hat Gernhardt zu seinen ebenfalls monovokalen Gedichten „annas gans“, „gudruns luchs“ und „gittis hirsch“⁶⁰¹ inspiriert. Ausgehend vom Monovokalismus referiert Gernhardt über die Wirkung der Laute, die „Klänge evozieren“: „E und I werden als hell und spitz empfunden, O und U als orgelnd und dunkel. Wie organisch, originell und obsessiv mit einem Vokal wie dem O gespielt werden kann, regelrecht gespielt im Sinne eines ostinaten basso continuo, das führt Heinrich Heines Romanze ‚Donna Clara‘⁶⁰² vor“. Gernhardt erklärt, dass ihm zunächst bei der Lektüre nur die vierzeilige Strophe und der vierhebige Trochäus aufgefallen seien, „welcher der Handlung Beine machte“, weshalb ihm die stark suggestive Wirkung der Zeilen zuerst rätselhaft geblieben sei: „Erst nach wiederholtem Lesen offenbarte sich mir ein erster Schimmer der Erkenntnis, daß die Suggestion des Mitgeteilten auch dadurch hergestellt wurde, daß das jeweils letzte Wort der letzten Zeile ein betontes O enthielt.“ Auch die Zeilen zwei und vier seien so verklammert, wobei sich der Gebrauch des O an betonten Stellen immer weiter steigere und in der

⁵⁹⁷ Krass variiert aus dem Buchstabenkorpus „DEMNOPRST“ das Anagramm: „Postmoderne / Sondertempo // Moderposten / Mopedrosten // Enormpodest / Sermondepot“, zit. nach Poetik III. Gernhardt zitiert hier direkt eine Anagramm-Definition von Krass und indirekt über die unbekanntenen Ursprünge des Anagramms in Orakelsprüchen aus *Liede: Dichtung 2*. S. 70-74. Hier: S. 71.

⁵⁹⁸ Kolbes Text erschien 1981 in der DDR-Lyrik-Anthologie „Bestandsaufnahme 2. Debütanten 1976-1980“, vgl. Bestandsaufnahme 2. Debütanten 1976-1980. Hrsg. von Brigitte Böttcher. Halle und Leipzig 1981. S. 82f., und wurde – so Gernhardt – von der staatlichen Zensur zunächst nicht beanstandet, weil die Verantwortlichen das Akrostichon und seine subversive Botschaft nicht erkannten: „Kern meines Romans // 1 // Elender Untertan Ratloser Einheitlicher // Memme / Argwöhner / Säufer / Schalentier / Energieloser // Sachter Insider Nichtsnutz / Durchschnittlicher // Eiferer / Lügenmaul / Einsiedler / Nervenkranker / Dasitzender.“ Die Anfangsbuchstaben der Worte der ersten Strophe und des gesamten Textes ergeben folglich: „Eure Masse sind Elend“, und: „Euren Forderungen genügen Schleimer / Eure ehemals blutige Fahne bläht sich träge zum Bauch / Eurem Heldentum den Opfern widme ich einen Orgasmus / Euch mächtige Greise zerfetze die tägliche Revolution.“ Erst zweite Auflage des Buches soll zurückgezogen worden sein. Gernhardt kommentiert dies ironisch mit einem abgewandelten Zitat aus Schillers „Tell“: „Es kann der bravste Zensor nicht in Frieden leben, wenn es dem bösen Dichter nicht gefällt.“ Zur Definition des Akrostichon vgl. *Liede: Dichtung 2*. S. 75-81 und 272, und Wilpert: *Sachwörterbuch*. S. 12f.

⁵⁹⁹ Gernhardt verwendet den Begriff „Lipogramm“ (vgl. *Liede: Dichtung als Spiel 2*. S. 90-93 und 273) und nicht „Leipogramm“ (vgl. Wilpert: *Sachwörterbuch*. S. 506) für einen Text, in dem ein oder mehrere Buchstaben nicht vorkommen.

⁶⁰⁰ Jandl, Ernst: *ottos mops*. In: ders.: *Poetische Werke*. Hrsg. von Klaus Siblewski. Band 4: *Der künstliche Baum, Flöda und der Schwan*. München 1997. S. 60.

⁶⁰¹ „Ottos mops ond so fort. Ein Beitrag zum integrativen Deutschunterricht“ in: *Gedichte*: 521-523. Gernhardt zitiert hier „gittis hirsch“, ebd.: 522f. Zu dem Zyklus gehört außerdem „Enzensbergers Exeget“, ebd.: 523.

⁶⁰² Gernhardt bezieht sich auf Heines Gedicht „Donna Clara“ (aus: „Die Heimkehr“, 1823-1824), nicht auf „Don Ramiro“ aus den „Romanzen“ (aus: „Junge Leiden“, 1817-1821), die mit dem Ausruf „Donna Clara! Donna Clara!“ beginnt.

sechsfachen Verwendung in der letzten Strophe münde.⁶⁰³ Gernhardt fragt seine Zuhörer nach seiner Heine-Erläuterung im Stile eines Quizmasters, wie diese Technik denn zu bezeichnen sei, als Resonanz, Konsonanz oder Assonanz? Darin wird wieder sein Bemühen um unterhaltsame Vermittlung des poetologischen Stoffes sichtbar.

Solche Assonanzen, erläutert Gernhardt mit einem Zitat von Kayser,⁶⁰⁴ sind im Deutschen „als Bindemittel der Verse“ nicht vertraut und „entwischen“ entsprechend leicht. Das muss nicht zum Schaden des Dichters sein, so Gernhardt, weil solch „geheime Verführer“ ihr Ziel oft leichter erreichen:

„Ziel des Gedichts aber ist Verführung – so wie der Fischer nach bewährten Regeln dem Fisch nachstellt, so der Dichter nach allen Regeln der Kunst dem Leser: Je suggestiver sein Blinker, desto eher kann er damit rechnen, daß da was hängenbleibt – eine seiner Gedichtzeilen beim Leser oder ein ganzer Leser an einem seiner Gedichte. Ordnungssysteme aber sind Suggestionserzeugungs- und Faszinationssteigerungstechniken, und je mehr der Dichter davon versteht, desto besser für ihn, für seine Gedichte und letztlich auch für seine Leser.“

Zur Veranschaulichung der Regelhaftigkeit des Verfassens von Gedichten greift Gernhardt das bekannte Bild vom Dichter als Angler auf (seit der Romantik auch als Perlentaucher).⁶⁰⁵ Es korrespondiert mit den bisherigen handwerklichen Begriffen insofern, als auch hier Talent, Erfahrung und Geschick zentrale Momente für den Erfolg und ein *gelungenes* Gedicht darstellen.

⁶⁰³ Gernhardt zitiert hier die Schlussstrophe: „Ich, Sennora, Eur Geliebter, / Bin der Sohn des vielbelobten, / Großen, schriftgelehrten Rabbi / Israel von Saragossa.“ Vgl. Heine, Heinrich: Donna Clara. In: ders.: Gesamtausgabe, Band 1,1. S. 313-319, und Band 1,2. S. 970-974.

Gernhardt spricht dieses Beispiel auch an anderer Stelle an: „Ich habe unlängst sehr genau Heine gelesen [...]. Da habe ich eine Menge Hochartifizielles gefunden, das sehr, sehr unscheinbar daherkommt. Eine seiner Romanzen kam mir ungemein suggestiv vor, und ich frage mich: Woher rührt diese Wirkung? Ganz normale vierhebige reimlose Trochäen – was macht sie so überzeugend? Und dann kam ich dahinter, daß Heine in die letzte Zeile an betonter Stelle immer ein ‚o‘ eingebaut hat, bis hin zur Pointe, daß der Ritter der Sohn des Rabbi von Saragossa ist. Das ist ein raffinierter Dreh, weil er nicht so offenkundig ist wie der Reim. Praktisch unmerklich zieht sich das ‚o‘ durch und gibt dem Ganzen einen dunklen Unterton. Das hab ich mir gemerkt: So was will ich auch mal versuchen.“ Kerschbaumer: 113f.

⁶⁰⁴ Gernhardt zitiert hier ohne nähere Angaben aus Kayser: Versschule. S. 96-98.

⁶⁰⁵ Vgl. auch Piontek: Praxis, S. 110: „Der Dichter ein Perlentaucher – das ist vielleicht eine romantische Metapher [...] Bei jenem Manne, der mit angehaltenem Atem und offenen Augen unter dem Spiegel fischt, entscheidet nicht die Mühsal, sondern der Fund. [...] Das Fischen kann er [der Dichter, T.G.] erlernen, das Glück nicht.“

Das Fischer-Bild verwendet auch Benn, indem er erklärt, dass er auf der Suche nach Inspiration das „Sichauslegen mit Wurm und Angel, etwas anbeißen lassen“ bevorzugt (vgl. Gedanken: 117). Vgl. auch das entsprechende Bild im poetologischen Gedicht „Würstchen im Schlafrock oder September mit Goethe. 27. September. Zweierlei Fischer“: „Spiegelglatter See. Zwei Fischer / Rudern schwatzend in die Helle. / Dichter sitzt im Uferschatten / Und tritt schweigend auf der Stelle. // Die und ich: Wir beide angeln, / Wenn auch an verschieden Orten. / Die auf sichrem See nach Fischen, / Ich auf schwankem Grund nach Worten.“ Gedichte: 652.

Den Interessierten an den tradierten Spielregeln der Dichtung empfiehlt Gernhardt Kaysers „Versschule“ und Lieder „Dichtung als Spiel“⁶⁰⁶. Bei ersterem handelt es sich um ein Standardwerk und Lehrbuch über formale Aspekte der Dichtung, bei zweiterer um eine wenig verbreitete Untersuchung mit einem umfangreichen Materialienanhang von 1963, die in der Literaturwissenschaft als wegweisend für die umfassende Darstellung des Genres der Regellyrik gilt. Aus beiden Werken hat Gernhardt bereits mehrfach direkt und indirekt zitiert.

Die zweite Möglichkeit für den Dichter, sich nicht „überkommenen Regeln zu unterwerfen“, aber dennoch mit sinnvollen Vorgaben zu dichten, besteht für Gernhardt darin, die jeweilige Regel von Gedicht zu Gedicht – gegebenenfalls auch nur für ein einziges Gedicht – selber aufzustellen. Adolf Endlers „Lied vom Fleiß“ zum Beispiel führt vor, „wie diese Art Regelerfindung und Regelerfüllung das Gedicht provoziert und produziert“⁶⁰⁷, indem es mit den gezählten Zeilen voranschreitet. So ermöglicht eine Regel manchmal ein Gedicht (vgl. Gernhardts „Wortschwall“, s.o.), wie auch umgekehrt ein Gedicht eine Regel hervorrufen kann. Diese Art der Gedichtenstehung schildert Gernhardt in einem Werkstattbericht zu seinem „Wetterlehrgedicht“⁶⁰⁸ anhand der Anfangszeilen: „Da fängt wieder so ein goldener Tag an. / Wird er auch so golden enden? / Ich lasse ihn auf mich zukommen“, denen zunächst alles Lyrische mangelt. Durch die Ergänzung der vierten Zeile, „Kann ihn sowieso nicht ändern“, findet Gernhardt in den Wörtern „enden“ und „ändern“ eine Regel, die es in den folgenden Strophen zu befolgen gilt. Auf der Suche nach „zweisilbigen Verbal-R-Weiterungen“ im Alphabet verwirft er Paare wie „alben“-„albern“, „Bohnen“-„bohnen“, „Ratten“-„ratern“ und wird bei „wetten“-„wetter“, „laben“-„labern“ fündig, sodass er daraus sein zwölfzeiliges „Wetterlehrgedicht“ formen kann. Dieser Werkstattbericht enthüllt präzise das Vorgehen des dichterischen Prozesses und damit einen tiefen Einblick in die

⁶⁰⁶ Vgl. Kayser: Versschule, und Lieder, Alfred: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. 2 Bde. Berlin 1963. Die Neuausgabe ergänzt im Untertitel: Mit einem Nachwort Parodie, ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister und einem Vorwort neu herausgegeben von Walter Pape. Berlin und New York 1982. Gernhardt zitiert aus der Erstaufgabe.

⁶⁰⁷ Gernhardt zitiert hier ohne Angaben Endler, Adolf: Lied vom Fleiß. In: ders.: Der Pudding der Apokalypse. Gedichte 1963-1998. Frankfurt a. M. 1999. S. 39-41, sowie aus seinem „Zeit“-Artikel „Fragen an das Gedicht“ (vgl. Fragen 7). Darin nimmt er auch auf das Gedicht „Abenteuerbuch“ Bezug, das aus „zwanzig gründurchtränkten Zeilen“ bestehe, vgl. ebd., und vgl. Endler, Adolf: Abenteuerbuch In: ders.: Pudding. S. 17. Gernhardt unterlaufen beim Zitieren vom „Lied vom Fleiß“ Fehler, darunter V. 31 „Bohnenstange“ statt „Hopfenstange“ und V. 97 „Die siebnunderneunzig! Stolz verwundert“ statt „Die Zeile siebnunderneunzig! Stolz verwundert“.

⁶⁰⁸ „Wetterlehrgedicht // Da fängt wieder so ein goldener Tag an. / Wird er auch so golden enden? / Ich lasse ihn auf mich zukommen. / Kann ihn sowieso nicht ändern. // Mit dem Wetter ist kein Bund zu schließen. / Darauf, daß es schön bleibt, sollte man nicht wetten. / Lob und Tadel kratzen es nicht groß. / Warum also dagegen wettern? // Schlechtes Wetter geduldig wegstecken. / An gutem sich stillvergnügt laben. / Aus allen Wettern das Beste machen. / Und nie über das Wetter labern.“ Gedichte: 696.

dichterische Praxis Gernhardts (freilich nur so weit und so gelenkt, wie Gernhardt will). Das Dichten als stetes Ausprobieren und Verwerfen – mit Poe: „Invention und Negation“⁶⁰⁹ – anhand einer Regel stellt Gernhardt bar jeder Erhöhung oder Mystifikation dar. Die durchaus subtile Regel in diesem Fall hat Gernhardt an anderer Stelle als seine ureigene Erfindung und als „Konsonant-Erweiterungs-Dreh“ bezeichnet.⁶¹⁰ Er verwendet diesen „Dreh“ in mehreren Gedichten.⁶¹¹

Andere subtile Regeln macht Gernhardt in der Bewegung des Blicks in Goethes „Wanderers Nachtlied“ aus, das „vom Fernsten zum Nächsten“ „zoomt“ und von Kreatur zu Mensch und der Gegenwart in die Zukunft schweift. Die außerordentliche Wirkung der Bewegung im Gedicht ist für Gernhardt unter anderem aus der Verbesserung Goethes entstanden, in der ersten Fassung das ursprüngliche Wort „Gefilden“ durch „Gipfeln“ zu ersetzen.

Solche Veränderungen von Gedichten durch die Dichter persönlich oder durch andere Dichter thematisiert Gernhardt im folgenden „Raum“, der „Änderungsdichterei“. Thematisch schließt er damit an seine Frage „Darf man Dichter verbessern?“ aus „Gedanken zum Gedicht“⁶¹² an. Nach wie vor bejaht er die Frage eindeutig, wie die folgenden Beispiele zeigen. Goethe selbst ist ein „Verbesserungsdichter“ gewesen, indem er etwa Friederike Bruns Gedicht „Ich denke dein“⁶¹³ in seiner Inkongruenz als „unordentlich“ erkannte und in seinem Gedicht „Nähe des Geliebten“ unter Aufnahme von Anfang und Verswechsel zwischen langem und kurzem Vers neu dichtete. Die klimatische Anordnung auf der Sinnesebene, wobei sich die Reihe von „denken“ zu „sehen“ über „hören“ zu „sein“ in Strophe vier steigert, macht für Gernhardt die Verbesserung gegenüber der Vorlage Bruns aus.⁶¹⁴ In einem zweiten Beispiel erzählt Gernhardt von seiner Entdeckung des Gedichts „Die Gebüsch“⁶¹⁵ von Friedrich Schlegel, das ihn am Anfang aufgrund der Paarung „Auen – Augen“ begeisterte: „Es wehet kühl und leise / die Luft durch dunkle Auen, / und nur der Himmel lächelt / aus

⁶⁰⁹ Poe: Philosophy. S. 203.

⁶¹⁰ Vgl. Gedichte: 989.

⁶¹¹ Vgl. zu Schlegel „Die Gebüsch“ s.u., und vgl. auch Kap. II.4.g.

⁶¹² Gedanken: 37-74.

⁶¹³ Gernhardt zitiert hier die Strophen eins bis drei von Bruns Gedicht und die Kommentierung Trunz', „Thema und der Wechsel langer und kurzer Verse“ sei für Goethe „voll reicher Möglichkeiten“ gewesen, die „von der sentimental-schwächlichen Dichterin nicht ausgenutzt“ wurden. Vgl. Brun, Friederike: Ich denke dein. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. Band 1: Gedichte und Epen 1. München 1996. S. 642f., und Goethes Gedicht „Nähe des Geliebten“ ebd. S. 242f.

⁶¹⁴ Gernhardt zitiert hier die Kommentierung von Trunz in: Goethe, Werke. Band 1, S. 642f.

⁶¹⁵ Schlegels Gedicht ist in „Im Glück“ und „Gesammelte Gedichte“ Gernhardts vorangestellt, vgl. Gedichte: 826f. Vgl. Schlegel, Friedrich: Die Gebüsch. In: ders.: Dichtungen. Herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner. München u.a. 1962. S. 190-191. Das Gedicht wurde von Schubert vertont.

tausend hellen Augen.“ Dem „Fund“ Schlegels aus der zweiten und vierten Zeile folgen jedoch nur „schlichte Assonanzen“ statt der Fortführung der Regel, sodass das Gedicht „weit unter Suggestionpotential seines Beginns“ verharrt. Sehr ähnlich zum Vorgehen beim „Wetterlehrgedicht“ hat Gernhardt sich dieser Regel der Worterweiterung angenommen und sein Gedicht „Die Geräusche“ danach mit der vervollständigten Reihe „Auen-Augen, Brauen-Brausen, tauen-taugen, Grauen-Grausen“ verfasst.⁶¹⁶ Gernhardt kommentiert diesen Vorgang mit den Worten:

„Wer Ohren hat zu hören, der hört: Da sind Assonanz, Reim und Wortwandel zur Deckung gebracht worden, mit der Überschrift ‚Die Geräusche‘ versehen verläßt das Werk die Änderungsdichterei und ist ab jetzt [...] eine Friedrich Schlegel-Paraphrase.“ Die Beschreibung der Entstehung vermischt sich zunehmend mit interpretatorischen Elementen und bezeugt, dass in der bei Gernhardt beliebten Epitext-Gattung „entstehungsgeschichtlicher Kommentar“ Deskription und Interpretation oftmals untrennbar miteinander verwoben sind.⁶¹⁷

Mit dem Vortrag eines programmatischen Vierzeilers über seine Erwartungen an ein gutes Gedicht leitet Gernhardt den Schluss des dritten Teils der Vorlesung ein:

„Wie ein gutes Gedicht beschaffen sein sollte: Gut gefühlt / Gut gefügt / Gut gedacht / Gut gemacht.“⁶¹⁸

In diesem Sinne will Gernhardt seine Ausführungen zum „Handwerk des Dichtens“ verstanden wissen, denn „Fügen und machen“ hat für ihn „nichts mit verstaubten Regelsystemen und normativer Ästhetik zu tun“, sondern ist die Voraussetzung dafür, „jedem Gefühl und jedem Gedanken sprachlich gewachsen zu sein und aus jedem Einfall das Beste zu machen. Der Dichter behauptete ich, profitiert von der Regel – doch was, so mag die eine Leserin oder der andere Leser sich nun fragen, habe ich eigentlich davon? Die Antwort liegt auf der Hand: Regelmäßige Gedichte lassen sich überprüfen.“ An anderer Stelle definiert Gernhardt ein gelungenes Gedicht dadurch, dass es „sich seit jeher dadurch ausgezeichnet hat, daß es dem Leser häufig eine Handreichung war, wenn auch nie Handlanger platter Interessen, und daß es, obwohl oft handlungsarm, immer Hand und Fuß hatte“⁶¹⁹.

⁶¹⁶ Gedichte: 826f.

⁶¹⁷ Vgl. Genette: Paratexte. S. 350.

⁶¹⁸ „Als er gefragt wurde, wie ein gutes Gedicht beschaffen sein sollte“ in: Gedichte: 849. Das Gedicht ist auch auf der Rückseite des Schutzumschlags von „Im Glück und anderswo“ und außerdem im Booklet der Reim und Zeit-CD, S. 10f., abgedruckt.

⁶¹⁹ Was will uns: 128.

Die meisten Dichter der Gegenwart aber haben sich laut Gernhardt von allen Regeln und damit von der Überprüfbarkeit losgesagt (wie er schon ausführlich in „Gedanken zum Gedicht“ darlegte, worin er einen Grund für den Qualitätsverlust und Niedergang der gesamten Gattung in der Gegenwart sah):

„Mit dem Reim haben sie auch alle anderen Regelsysteme über Bord geworfen – Metrum, Rhythmus, Strophe, oft auch Rechtschreibung, Zeichensetzung und Syntax –, ohne ihrerseits neue, erkennbar eigene Regeln an Land zu ziehen.“

So gleicht ein großer Teil der Gedichte in der Anthologie „Das verlorene Alphabet“ „bereits im Schriftbild lyrischen Dauerwürsten, deren Beurteilung weitgehend Geschmacksache ist: Sagt mir was – sagt mir nicht so viel – sagt mir nix.“

Diese Beliebigkeit, das „mürrische Parlando“ der Achtziger und das „aufgeladene Rauschen“ der Neunziger im lyrischen *Mainstream*, hatte Gernhardt schon ein Jahrzehnt zuvor scharf kritisiert und im Band „Weiche Ziele“ sogar bedichtet.⁶²⁰

Eine Ausnahme davon sieht Gernhardt (erneut) in Durs Grünbein, der in „Biologischer Walzer“⁶²¹ den im Titel versprochenen „Dreivierteltakt“ weitgehend durchhält,⁶²² und auch mit jenen „rare[n] Zeilen“ aufwartet, die sich zumindest ihm selbst als „Hammerzeilen“ „eingehämmert“ hätten: „,Wenn es stimmt, daß wir schwierige Tiere sind / Sind wir schwierige Tiere weil nichts mehr stimmt.’“

Auch wenn die deutschen Dichterinnen und Dichter immer weniger Regeln befolgen, so Gernhardt in einem „versöhnlichen Nachklapp“, inspirierten ihn ihre teilweise „schön regelmäßigen Namen“, ein Gedicht aus ihnen zu machen. Der „Keim“ von „Nacht der deutschen Dichter“⁶²³ liege in einem „Geistesblitz“ im Jahre 1986, als ihm in Rom die Zeilen „Stille Nacht, heilige Nacht, / alles wacht, / Einar Schleef“ eingefallen seien. Seitdem habe er weitere „zweisilbige Vornamen und einsilbige sprechende Nachnamen“ ausfindig gemacht und entsprechend weiter gedichtet. Mit dem Vortrag des Gedichts und einem *sprechenden Ende* für seine Zuhörer schließt der dritte Teil des Poetik-

⁶²⁰ Vgl. obiger Abschnitt zu „Gedanken zum Gedicht“, vgl. Gedanken: 14, Aufgeladenes, sowie „Nach der Lektüre einer Anthologie“ in Gedichte: 388f. (vgl. auch Kap. III.1.).

⁶²¹ Gernhardt zitiert hier Grünbeins Gedicht vermutlich nach Braun: Alphabet. S. 9. Vgl. Grünbein, Durs: Biologischer Walzer. In: ders.: Falten und Fallen. Gedichte. Frankfurt a. M. 1994. S. 71. Nachfolgendes Zitat V. 3f. und 19f.

⁶²² Einen „läßlichen Ausrutscher“ in Form einer „Regelwidrigkeit“ entdeckt Gernhardt in der zweiten Zeile der dritten Strophe: Das Wort „,gelb“ hält er für metrisch „überflüssig“. Vgl. auch das Lob für Grünbein in Poetik-Vorlesung II und V.

⁶²³ Gernhardt zitiert hier „Nacht der deutschen Dichter. Thema mit Variationen“, Gedichte: 259f. Die Fortsetzung folgt 2001 in dem Begleitheft zur Essener Poetik-Vorlesung unter dem Titel „Nacht der (nicht nur deutschen) Dichter. Thema mit Variationen“, vgl. Vogt: Dichten mit Robert Gernhardt, S. 54, und vgl. Gedichte: 949-953.

Vorlesung: „Stille Nacht, strahlende Nacht, / alles trinkt, / Sarah Kirsch. // [...] Stille Nacht, endende Nacht, / alles geht, / Stephan Heym.“

Poetik-Vorlesung IV

Zu Beginn des vierten Teils, „Schlafraum der Lieder“, zitiert Gernhardt Eichendorffs bekanntes Gedicht „Wünschelrute“: „Schläft ein Lied in allen Dingen, / Die da träumen fort und fort, / Und die Welt hebt an zu singen, / Triffst du nur das Zauberwort.“⁶²⁴

Gernhardt selbst fand die erste Zeile in einer aktuellen Spiegel-Rezension über Botho Strauß' „Zweiten Bocksgesang“, die dem Dichter vorwarf, sich in die „Tradition jener deutschen Wünschelruten-Romantik“ zu stellen, deren „Nationalhymne“ diese Zeile sei.⁶²⁵ Er nimmt dieses Zitat zum Anlass für die Frage, ob denn ein Lied „wirklich in allen“ Dingen schlafe bzw. träume, bis ein Dichter es mit einem „Zauberwort“ erwecke, wobei als „Zauberwort“ für ihn „jedwedes Wort dienen kann, welches das Gedicht und mit ihm den Gesang in Gang zu setzen imstande ist.“ In seinem Aufsatz „Lobrede auf den poetischen Satz“, der diesem Teil der Poetik-Vorlesung zugrunde liegt,⁶²⁶ präzisiert Gernhardt die Begriffsbestimmung. Weil in Wilperts „Sachwörterbuch der Literatur“ das Lemma „poetischer Satz“ fehlt, kann er den „poetischen Satz“ nach eigenem Gutdünken ganz pro domo“ definieren: „Was also ist *mein* ‚poetischer Satz‘? Ich verstehe darunter nicht einen wie immer dichterisch gearteten Satz, sondern einen, der das Gedicht – im Sinne von ‚poiein‘ – macht, auslöst, in Gang setzt; ich begreife den ‚poetischen Satz‘ also nicht als Erfindung des Dichters, sondern als Fund des Poeten.“⁶²⁷ Hier zeigt sich wieder das charakteristische Vorgehen Gernhardts, das Einbinden aktueller Begebenheiten, seine Suche nach lexikalischen Definitionen, das offensive

⁶²⁴ Eichendorff: Werke 1,1. S. 134. Vgl. auch die Verwendung in Gernhardts Gedicht „Bitte nicht wecken!“ in Gedichte: 678f.

⁶²⁵ Gernhardt spielt hier auf eine Feuilleton-Debatte um Strauß' Essay an, vgl. Strauß, Botho: Wollt ihr das totale Engineering? Ein Essay über den Terror der technisch-ökonomischen Intelligenz, über den Verlust von Kultur und Gedächtnis, über unsere Entfernung von Gott. In: Die Zeit 52. 20.12.2000, die der „Spiegel“ aufgreift, vgl. Mohr, Reinhard und Mathias Schreiber: Sehnsucht nach dem Donnergott. Über Botho Strauß und seinen zweiten Bocksgesang. In: Spiegel 1. 1.1.2001. S. 116-118. Bereits 1993 hatte Strauß mit seinem furiosen Essay „Anschwellender Bocksgesang“ für Aufsehen gesorgt.

Peter Rühmkorf hatte schon 1981 diese berühmten Zeilen Eichendorffs als Schlusspunkt seiner Betrachtungen (Lektion II) über den Reim und seine Wirkung gewählt, vgl. Rühmkorf: Agar agar. S. 45.

⁶²⁶ Dieser vierte Teil der Poetik-Vorlesung ist strukturell und zu großen Teilen auch inhaltlich identisch mit Gernhardt, Robert: Lobrede auf den poetischen Satz. In: Duden, Anne, Robert Gernhardt und Peter Waterhouse: Lobreden auf den poetischen Satz. Göttingen 1998. S. 5-16. Durch Einschübe, die vor allem ergänzende Beispiele aufzählen, ist die Poetik-Vorlesung IV rund doppelt so lang wie der ältere Aufsatz.

⁶²⁷ Vgl. Lobrede: 5. Gernhardt bezieht sich mit „poiein“ (für hervorbringen, bilden, machen) auf die Etymologie, wie sie am Anfang des Kapitels I.1.b. dargelegt wurde. Er stimmt der hier vorgenommenen Gleichsetzung von „Zauberwort“ und „poetischer Satz“ ausdrücklich zu, es handele sich um zwei Ausdrücke für dieselbe Sache, vgl. Gespräch I in Kap. VII.

Eintreten für seine dezidiert subjektive Sicht auf die Dinge sowie – mit dem eingeworfenen griechischen Zitat – die Erschaffung des poeta doctus-Bildes.

Die „vertrauten Gegenstände der Dichtung“ kann ein „hellwacher Dichter“ demnach aus ihrem Schlaf erlösen, indem er das „Zauberwort“ findet und gebraucht. An zahlreichen Beispielen von Heine, Holz, Brecht, Kästner und Benn verdeutlicht Gernhardt diesen Gedanken vom poetischen Fund im Gegenständlichen und Alltäglichen. Heinrich Heine fand die „Keimzelle eines neuen Gedichts“, den Satz „Die Menge tut es“⁶²⁸, in einer Berliner Zeitung, und dichtete daraus „eines der frühesten genuinen Großstadtgedichte“, das „die große Stadt nicht romantisierend feiert oder dämonisierend verdammt, sondern eine ihrer vielen Stimmen [...] so amüsiert wie sachlich aufgreift und fürs Gedicht nutzt.“ Die „unfreiwillige Komik der Anzeige und ihre lapidare Pointe“, folgert Gernhardt, muss Heine beeindruckt haben, da er sie immerhin dreißig Jahre nach seinem Berlin-Aufenthalt als Pariser Emigrant wieder aufgreift und aus dem Doppelsinn des Satzes ein „bemerkenswertes Gedicht“ macht.⁶²⁹

Die Großstadt war Anfang des 20. Jahrhunderts „beredt und noch unbesungen“ und eine wichtige Inspirationsquelle für Dichter. Arno Holz beispielsweise lässt in „Phantasia. Berliner Himmelfahrtstag“⁶³⁰ die Stadt selbst zu Wort kommen, indem er typische Berlin-Stimmen aufgreift, Guillaume Apollinaire widmet sein Gedicht „Zone“⁶³¹ Paris, derweil Brecht in Zeitungen und Schokoladen- und Zigarettenreklame Quellen für die Gedichte „Hiermit danke ich“ und „Die kleinen Verhaltensmaßregeln mit dickem Ende“⁶³² fand. Brechts nicht-konventionellen Lyrikbegriff erkennt Gernhardt gleichfalls in seiner Ablehnung aller vierhundert Einsendungen eines Lyrik-Wettbewerbs der „Literarischen Welt“ 1927 und der Vergabe des Preises an den Schlager-Texter Hannes Küppers und seinen Song „He, He! The Iron Man!“ zum Sechs-Tage-Rennen, den Brecht in einem „Radsportblatt“ fand.⁶³³

⁶²⁸ Die Werbeanzeige eines Bäckers lautete: „Die Pfannekuchen, die ich gegeben bisher / für Drey Silbergroschen, ich geb sie nunmehr für / zwei Silbergroschen; die Menge thut es“, vgl. V. 1-3 des Gedichts. Vgl. „Die Menge thut es.“, Heine, Heinrich: Die Menge thut es. In: Gesamtausgabe. Band 3,1. S. 328-330, und Band 3,2. S. 1402-1410.

⁶²⁹ Gernhardt zitiert hier aus den Anmerkungen einer ungenannten Heine-Ausgabe (vermutlich von Klaus Briegleb, vgl. Kap. II.2.a.), vgl. auch Heine: Gesamtausgabe. Band 3,2. S. 1406.

⁶³⁰ Gernhardt zitiert hier V. 1-10, 32-36, 37-39, 73-97 und 122-136 des Gedichts (mit vier zusätzlichen Enjambements), vgl. Holz, Arno: Werke. Hrsg. von Wilhelm Emrich und Anita Holz. Band 1: Phantasia I und II. Stuttgart 1961. S. 356-359.

⁶³¹ Gernhardt zitiert hier V. 1-14 des Gedichts (in einer anderen Übersetzung), vgl. Apollinaire: Zone. In: Werke. S. 55-63.

⁶³² Gernhardt zitiert hier „Hiermit danke ich“ und Strophe eins und drei von „Die kleinen Verhaltensmaßregeln mit dickem Ende“, vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Bd 13. S. 313 und 267f.

⁶³³ Die Anekdote mit dem Wettbewerb beschreibt Gernhardt auch in: Was will uns: 127, und in Gespräch über Poesie.

Gernhardt sieht eine Fortsetzung dieser genannten „Großstadtstimmen“ aus Annonce, Schlager usw. in demselben „Grundmuster“, indem zum Beispiel über Berlin weiter gedichtet wurde. Der „verlässliche Gebrauchslyriker“ Erich Kästner schnappt Ende der Zwanziger Jahre aufmerksam die „Stimme der Statistik“ auf und setzt ihr in „Berlin in Zahlen“⁶³⁴ ein Denkmal. Gottfried Benn hörte 1953 in einer Kneipe aus dem Schlager „Because of you“ das poetische Material für sein Gedicht „Bar“⁶³⁵. Von Benn zitiert Gernhardt Selbstaussagen, die ihn – wie Brecht – als „dezidierte[n] Asphaltliteraten“ ausweisen sollen: Benn erklärt darin, dass er auf der Suche nach Inspirationsquellen „keineswegs durch die Natur“ schweift und „mehr ein Sichauslegen mit Wurm und Angel, etwas anbeißen lassen“⁶³⁶ bevorzuge. Der „Fang“ kann dann durchaus aus einem „Kursbuch“ oder einer „Gesangbuchstrophe“ stammen, denn „wenn der Mann danach“⁶³⁷ ist, wird „das Ganze [...] doch ein Gedicht. Und wenn der Mann nicht danach ist, dann können Ehegatten ihre Frauen [...] vielstrophig anreimen, und selbst der Laie wird bald merken, daß das keine Lyrik mehr ist.“⁶³⁷

Mit dieser durchaus unpräzisen Lyrik-Bestimmung Benns (vgl. auch Kap. I.1.b.) stellt sich für Gernhardt die Frage, wo Lyrik beginnt und aufhört, die er mit einer „skizzenhafte Kartographie dieser diffusen Grenzgebiete“ zu beantworten versucht. Zunächst kritisiert er Ingeborg Bachmanns Gedicht „Reklame“⁶³⁸ als „plan wenn nicht platt geschliffen“, weil sie „ihr Thema poetisiert und dämonisiert“, indem sie „der Werbung, ihren Botschaften und Zielgruppen“ einen „dämonisierende[n] Spiegel“

⁶³⁴ Gernhardt zitiert hier die erste, zweite und letzte Strophe des Gedichts, vgl. Kästner, Erich: Berlin in Zahlen. In: ders.: Gesammelte Schriften für Erwachsene. Hrsg. von Hermann Kesten. Band 1: Gedichte. Zürich 1969. S. 287.

⁶³⁵ Gernhardt zitiert hier die ersten beiden Strophen des Gedichts, vgl. Benn, Gottfried: Bar. In: ders.: Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Hrsg. von Bruno Hillebrand. S. 432.

⁶³⁶ Gernhardt zitiert hier ohne Angabe: Benn, Gottfried: Weinhaus Wolf. in: ders.: Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Prosa und Autobiographie. Hrsg. v. Bruno Hillebrand. Frankfurt a.M. 1984. S. 135. Gernhardt zitiert die Stelle bereits in Gedanken: 117.

⁶³⁷ Gernhardt verwendet die Formulierung „wenn der Mann danach ist“ an anderer Stelle selbst beim Rasonnieren über den (Zu)Stand der gegenwärtigen Lyrik: „Das Gedicht verdichtet“, sagte mein Deutschlehrer gerne, ohne einen Gedanken daran zu verschwenden, ob das feine Stimmchen des Gedichts das noch in einer Zeit zu leisten imstande sei, da ringsum der Chor und die Menge derjenigen Medien immer lauter und größer wird, die massiv und planmäßig ein genau entgegengesetztes Ziel anstreben: Zerstreung. Naiver Glaube an die überzeitliche Kraft der Poesie war einem braven Schulmann der 50er noch möglich, die Dichter aber sahen sich bereits hundert Jahre zuvor gehalten, sich einen Reim auf die sich rapide verändernde Welt zu machen: Während die einen sich und ihr Gedicht auf zeit-, raum- und alltagsentrückte Inseln der Innerlichkeit oder in Gefilde bergender Transzendenz zu retten suchten, unternahmen andere das Wagnis, Person und Dichten auch noch dem kunstfernen Gelärm und Geräusch auszusetzen, um gerade ihm das Gedicht abzutrotzen oder abzulisten. Ein riskantes Unternehmen: Wenn der Mann nicht danach war, drohten Kapitulation vor dem Geräusch und Verlust der eigenen Stimme.“ Lobrede: 12f. Vgl. zum Eingangszitat auch Booklet der Reim und Zeit-CD, S. 10f.

⁶³⁸ Gernhardt zitiert hier „Reklame“, vgl. Bachmann, Ingeborg: Reklame. In: dies.: Werke. Band 1: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München 1978. S. 114.

vorhalte, dessen Botschaft angeblich laute: „Leute! Seid ihr erst gestorben, hat es sich schnell ausgeworben.“⁶³⁹ Gernhardt stört die nach seiner Ansicht starke moralische Bewertung der Werbung bei Bachmann.

Als zweites Negativ-Beispiel wählt Gernhardt Helmut Heißenbüttels Gedicht „Erinnerungen an das Jahr 1955“⁶⁴⁰, in dem dieser vor seinem „kruden Material“ kapituliere. Das Gedicht enthalte „wenig 50er-Jahre-Aroma“ und sei dadurch „ein vollständig beliebiges Gedicht“.⁶⁴¹ Zwischen dieser „Scylla“ Dämonisierung bei Bachmann und der „Charybdis“⁶⁴² Kapitulation bei Heißenbüttel liegt laut Gernhardt in Peter Rühmkorfs Gedicht „Im Fahrtwind“⁶⁴³ ein Aus- und Mittelweg, sowohl „rasant“ zu dichten als auch Folgerungen aus dem Gesehenen zu ziehen: „Das ICH schließlich auch nur ein Markenartikel unter vielen: / entweder du / löst hier nochmals einen bleibenden Eindruck aus oder / wenn du nichts mehr umwirfst / (rein charismamäßig) / bewahr wenigstens Ruhe.“⁶⁴⁴

Gernhardt kommentiert Rühmkorfs Gedicht wie folgt:

„Hier spricht der Dichter – dem Fund muß die Erfindung folgen, damit der Allerweltssatz oder das Allerweltswort seinen zum Gedicht drängenden Wallungswert und seinen erst im Gedicht zu sich kommenden Stellenwert offenbar: ‚Nordseelachs Südzucker Westzement...‘“

Gernhardt hebt weitere Gedichte Rühmkorfs als außerordentlich hervor, darunter „Das niedere Hohelied“ auf Playmates und „Selbst III/88“⁶⁴⁴, in dem er „die Zauberworte

⁶³⁹ Hier tut Gernhardt Bachmann wohl Unrecht, denn es handelt sich um eine montierte Gegenüberstellung zweier Welten, Innen und Außen, wobei das Außen von der Sprache der Werbung ausgehend immer wieder in die Reflektionen des Ich einfällt und am Ende die Werbung verhallen lässt. Gernhardt ignoriert die Montage-Technik und beurteilt nur die vermeintliche Aussage. Typisch für ihn ist die Komisierung in Form eines gereimten Zweizeilers, der hier dem Duktus der zitierten Werbesprüche der fünfziger Jahre entspricht.

⁶⁴⁰ Gernhardt zitiert hier „Erinnerungen an das Jahr 1955“, vgl. Heißenbüttel, Helmut: Gelegenheitsgedichte und Klappentexte. Darmstadt und Neuwied 1973. S. 37. Gernhardt unterlaufen Zitierfehler, darunter „Atomversuche beendet“ statt „Atomversuche für 1955 beendet“ in V. 5, „vier Stockwerk tief stürzte sich in der“ statt „vier Stockwerk tief stürzte sich gestern nachmittag in der“ in V. 10 und mehrere Änderungen der Enjambements.

⁶⁴¹ Ein anderes Negativ-Beispiel verwendet Gernhardt in „Lobrede auf den poetischen Satz“. Rolf Dieter Brinkmanns „Hymne auf einen italienischen Platz“ kritisiert er als „simple Reproduktion der Fremdstimmen“ und als „schlichte Aneinanderreihung von Fundstücken“ die „bestenfalls ein Dokument“ ergibt, nicht aber „das Gedicht gebiert.“ Vgl. Lobrede. S. 13, und Brinkmann, Rolf Dieter: Hymne auf einen italienischen Platz. In: ders.: Rolltreppen im August. S. 122f.

⁶⁴² Dieses nicht unübliche Bild aus der „Odyssee“ verwendet Gernhardt auch in: Gedanken: 111, um zwei gegensätzliche Pole bildlich zu machen (dort: „Pathos“ und „Kitsch“), zwischen denen es einen Mittelweg zu finden gelte. Rühmkorf spricht mitunter in dem gleichen Bild, vgl. Rühmkorf: Rühmen. S. 284, und Kapitel I.1.b. dieser Arbeit.

⁶⁴³ Gernhardt zitiert hier V. 1-15 und 56-61 von „Im Fahrtwind“, vgl. Rühmkorf, Peter: Im Fahrtwind. In: ders.: Haltbar bis Ende 1999. Gedichte. Reinbek bei Hamburg 1979. S. 31-34.

⁶⁴⁴ Rühmkorf, Peter: Das niedere Hohelied In: Haltbar, S. 52-57, und Rühmkorf, Peter: Selbst III/88. Aus der Fassung. Zürich 1989. S. 713-731.

deutscher Ortsnamen“ aus dem Postleitzahlenbuch „zum Singen gebracht hat“. Seine schon in jungen Jahren große Bewunderung für den Dichter Rühmkorf begründet Gernhardt an anderer Stelle: „Was gab es bei Rühmkorf zu loben? Was zu lernen? Was zu lachen? Alles, was die Rühmkorf-Lektüre bis auf den heutigen Tag lohnt: Daß der Lyriker etwas kann und sich etwas traut. Daß der Lehrer einen klaren Begriff von dem geben kann, was sich der Lyriker getraut hat. Und daß sich beide traun, dem Lacher oder Lächerer unbedenklich stets dann das Wort zu erteilen, wenn es der Kunstherstellung bzw. der Wahrheitsfindung dienen kann.“⁶⁴⁵

Zum Abschluss des „Erkundungsgangs“ durch den „Schlafsaal heutiger Lieder“ sieht sich Gernhardt „geradezu verpflichtet, auch sich selber und *seine* Poesie“ zur Demonstration von poetischen Funden zu zitieren. Seine entstehungsgeschichtlichen Kommentare reihen sich in die vom ihm zitierten „Zauberwort“-Anlässe ein: Die Rubrik „Kontaktanzeigen“⁶⁴⁶ in der „Bild“-Zeitung diente Gernhardt als Material für das gleichnamige Gedicht, das aus wörtlichen Zitaten montiert wurde; seine „Ballade vom großen Möbelhaus am Montagvormittag“⁶⁴⁷ verdankt er einem Besuch in einem Einrichtungshaus und der Inspiration durch eine „Menge von authentischem Anschauungsmaterial“ wie Möbelskizzen und Werbebroschüren. „Annonce, Werbung, Markenartikel“ sind für Gernhardt „altherwürdige Zauberwortquellen, die dennoch vom Dichter immer wieder neu aufgesucht werden können, ja müssen, da ihnen fortwährend neue Neuheiten, neue Tollheiten und neue Torheiten entströmen.“

Im letzten Abschnitt der vierten Vorlesung greift er die anfängliche, von Eichendorff inspirierte Fragestellung auf, ob ein Lied wirklich in allen Dingen träume, bis es von einem Dichter erweckt wird: „Wie aber steht es um das bisher noch nicht aus seinen Träumen erlöste Ding? Wie um das erst einmal zu findende und erstmals zu treffende Zauberwort? Wie um den unerhörten, den neuen Gesang? Gibt es dergleichen überhaupt? Insistierender gefragt: Findet sich dergleichen im Werk des hier referierenden Dichters? In aller Bescheidenheit gesagt: ja, ja und nochmals ja.“

Fünf Gedichte dienen Gernhardt in einem Selbstkommentar als Beleg für seine Behauptung: Erstens löste er einem „stumm träumenden“ Graffiti die „Zunge“ in

⁶⁴⁵ Lethe, S. 132. Vgl. auch das Lob für Rühmkorf in Poetik-Vorlesung II und III und Hiphop.

⁶⁴⁶ Gernhardt zitiert hier vollständig „Kontaktanzeigen“, Gedichte: 378-380. Zum Verfahren des Cento vgl. Kap. I.3.b. dieser Arbeit.

⁶⁴⁷ Gernhardt zitiert hier vollständig „Ballade vom großen Möbelhaus am Montagvormittag“, Gedichte: 548-550.

„Obszöne Zeichnung am Volksbildungsheim“⁶⁴⁸, zweitens erweiterte er in „Steffi-Graf-Gospel“⁶⁴⁹ in der Vermischung von Interview und Gospel „das Gedicht um bisher unbekannte Beredtheit“ und drittens erkannte er in „Schamerfüllter Dichter“⁶⁵⁰ das Observierungsprotokoll eines Stasi-Mitarbeiters als unerhörten Gesang und konservierte es in seinem Gedicht. Die eingangs zitierte Eichendorff-Zeile, „Schläft ein Lied in allen Dingen“, ist für Gernhardt ein weiteres Exempel „eines medial vermittelten Zauberworts“ (aus dem „Spiegel“, s.o.), weil es zum Auslöser, Ausgangspunkt und Anfang seines Helmut-Kohl-Gedichts „Bitte nicht wecken!“⁶⁵¹ geworden ist. Als fünftes und letztes Beispiel für ein „Zauberwort“ im Alltäglichen nennt Gernhardt sein „Couplet von der Erblast“⁶⁵². In der Wortpaarung „spätantike Männerkreise“ aus einer Sendung des Kirchenfunks wurde für ihn „derart Disparates aus derart weit auseinander liegenden Zeiten und Welten zusammengeweht“, dass er hoffte, „die beiden Worte, Insekten gleich, im Bernstein des Gedichts für alle Zeiten – oder doch für die nächsten zehn, zwanzig Jahre – [...] konservieren“ zu können.⁶⁵³ Der Gedanke der Konservierung kommt auch in Gernhardts zahlreichen Parodien zum Ausdruck, die ausgehend von einem Gedicht oder nur einem Vers, einen Gedanken in der Gegenwart fortschreiben und damit nicht zuletzt auch zur Tradierung von Lyrik beitragen.

Gernhardts Demonstration der „Zauberworte“ in seiner eigenen Lyrik verzahnt poetische Theorie mit poetischer Praxis und beweist für ihn die Wirkungsmacht des

⁶⁴⁸ Gernhardt zitiert hier vollständig „Obszöne Zeichnung am Volksbildungsheim“, vgl. Gedichte: 206f. Ein weiteres Gedicht über Graffiti heißt „Aufklärung hinter Pinneberg“, Gedichte: 761.

⁶⁴⁹ Gernhardt zitiert hier „Steffi Graf-Gospel oder die ‚Frankfurter Allgemeine‘ zitiert die Brühlerin nach deren Spiel gegen Gabriela Sabatini am 7.6.1995“, Gedichte: 559f. Gernhardt referiert die Entstehungsgeschichte des Gedichts aus einem FAZ-Interview, in dem Steffi Graf „Sätze von einer Selbstgewißheit [sprach], die einen an einen vergleichbar hochgemuten Schlußsatz denken lassen: Und ich sah, daß es gut war. Diese untergründig religiöse Dimension der Grafschen Worte versuchte ich dadurch in adäquaten Gesang zu überführen, daß ich sie unverändert und in voller Länge zum Bestandteil eines Steffi-Graf-Gospels machte“.

⁶⁵⁰ Gernhardt zitiert hier „Welt der Literatur. Schamerfüllter Dichter“, Gedichte: 380-387. Hier: 384. In einem vorangestellten Exkurs erklärt Gernhardt, er habe Kurt Drawerts „Gedicht, als Brief angekommen, 15.7.1981“, das nach dem gleichen Prinzip einem DDR-Amtsbrief den „Ritterschlag“ gibt, erst nach dem Verfassen von „Schamerfüllter Dichter“ gelesen: „Gedicht, als Brief angekommen, 15.7.1981 // ‚Der Antrag auf eine Reise / in das nichtsozialistische Ausland / ging bei uns ein & wurde / gründlich beraten. Leider / ist es nicht möglich, Deinen Antrag / zu realisieren, da alle Reisen / vergeben sind. // Freundschaft“ (in: Drawert, Kurt: Fraktur. Lyrik, Prosa, Essay. Leipzig 1994. S. 10.)

⁶⁵¹ Gernhardt zitiert hier „Bitte nicht wecken!“, Gedichte: 678f. Zu dem Gedicht vgl. auch Kap. III.2.c.

⁶⁵² Gernhardt zitiert hier „Couplet von der Erblast“, Gedichte: 561f.

⁶⁵³ In einem anderen Zusammenhang sagt Gernhardt über die Haltbarkeit von Originalen in der Parodie: „Aber dennoch halte ich es mit Rühmkorf, der sich auch Gedanken gemacht hat über das Parodieren; der ja auch selber so gedichtet hat, in Eichendorffs Tönen, der ja die verschiedensten Tonfälle aufgegriffen und auch verhackstückt hat: Was kräftig ist, geht dabei nicht unter, sondern im Gegenteil, es wird davon nur gekräftigt, durch diese Gegengedichte oder durch diese Parodien. Wenn wir ein Buch nehmen, wie das von Enzensberger, dieses „Wasserzeichen der Poesie“, da führt er das vor an vielen Beispielen. Das macht mir eigentlich immer Lust, das Original zu lesen. Wenn ich eine gute oder kräftige Parodie vor mir habe oder eine Weiterdichtung, dann will ich auch wissen: ‚Was liegt hier eigentlich vor?‘ In der Regel komme ich dann so auch zum Original, also über diese Verabbarung, Verballhornung.“ Stellenwert: 95.

poetischen Impulses aus allen möglichen Lebensbereichen. Graffiti, Interview, Stasi-Bericht, Zeitung und Rundfunk bieten Gernhardt wie schon den zitierten Dichtervorfahren die Anregung und das Material, um daraus Gedichte zu verfassen. Die Entdeckung des initialen Gedicht-Anlasses kann also neben der Tradition (vgl. Poetik-Vorlesung II) auch in allen anderen literarischen und nicht-literarischen Zusammenhängen erfolgen. Für den Fund benötigt der Dichter eine ausgeprägte Sensorik und ein Quäntchen Glück (versinnbildlicht im Dichter als Fischer); für die Ausformung dichterisches Können. Gernhardt nimmt inhaltlich korrekt, aber durchaus *unbescheiden* für sich in Anspruch, in den fünf Gedichten bestimmte poetische Wege erstmalig mit Erfolg beschritten und einige „Zauberworte“ konserviert zu haben (Bernstein-Bild). Dieser immanente Anspruch, bestimmte Themen und Formen als Erster entdeckt und bedichtet zu haben, findet sich in Theorie und Praxis bei Gernhardt noch des Öfteren.

Mit dem Vortrag des Couplets schließt der vierte Teil der Vorlesung.

Poetik-Vorlesung V

Gernhardt stellt zu Beginn des fünften Teils seiner Vorlesung mit dem Titel „Schmerz laß nach“ bedauernd fest, dass der Rundgang durch das „Haus der Poesie“ bis dato nur durch einen „Bruchteil der Räume dieses Riesenbaus“ geführt hat und große Teile „links liegen gelassen“ werden mussten. „Vier große Dinge haben die Dichter seit alters her beschäftigt: Natur und Kunst, Liebe und Tod“, meint Gernhardt, und kündigt an, letzteren zu thematisieren, da der Tod für Dichter „eine rechte Kippfigur“ ist, je nachdem, ob sie ihren eigenen oder den Tod der anderen bedichten.⁶⁵⁴ Der „Heldentod“ in der Schlacht ist, wie Gernhardt an Beispielen von Horaz über Hölderlin bis Hesse ausführt, schon immer ein Thema für Dichter gewesen. Dem entgegen steht Brecht, der schon als 18-Jähriger erkannt hat, dass dergleichen „Zweckpropaganda“ nur „Hohlköpfe“ überzeugt.⁶⁵⁵

⁶⁵⁴ Zu Gernhardts Umgang mit dem Tod vgl. Kap. II.1. Im Gespräch mit Kerschbaumer erklärt Gernhardt ergänzend: „Ich liebe die großen Themen und die großen Worte: Gott und Engel, Tod und Teufel. Das ist poetisches Personal, das auch außerhalb religiöser Zusammenhänge auftauchen kann und es auch tut. Denken Sie an Hölderlin oder Rilke – warum nicht auch bei mir?“ (Kerschbaumer: 117). Auf der Busch-CD heißt es zum selben Thema: „Es sind die Grundthemen menschlichen Lebens, [...] Liebe, Ehe, Suff, Kunst, alles mögliche, was den Menschen bedrückt.“ (Busch-CD 2: 1). Vgl. Kap. II und III.

⁶⁵⁵ Gernhardt zitiert hier den Horaz-Vers „Dulce et decorum est pro patria mori“ (vgl. Horaz: Werke. Carmen 3,2,13-16), Hölderlins Gedicht „Der Tod fürs Vaterland“ (vgl. Hölderlin: Gedichte. S.216f.) und die Strophen drei bis fünf aus Hesses „Sterbender Soldat“ (vgl. Hesse, Hermann: Die Gedichte. 1892-1962. Erster Band. Frankfurt a. M. 1977. S. 401). Brechts Bemerkung wird zit. n. Poetik V.

Wenn der „Knochenmann“ an die Lyriker selbst herantritt, machen sie „sich einen Reim auf ihn“ und singen ein hoffentlich „erkenntnisfördernd“ „Liedchen“. Denn durch die seit jeher tiefsinnig anmutende Thematisierung des Todes durch Dichter wird „selbst ein Nonsens-Gedicht“ wie „Denkt euch, ich habe den Tod gesehen“⁶⁵⁶ geadelt. Gernhardt stellt fest, dass er seit diesem Gedicht von 1981 den Tod jahrelang nicht mehr thematisierte und wunderte sich entsprechend rückblickend, dass 1995 rund fünfzehn Gedichte zum Thema entstanden, darunter „Ach“ und „Der letzte Gast“.⁶⁵⁷

Diese Feststellung Gernhardts über seine eigenen Gedichte ist falsch. Wie im Kapitel II.1. näher ausgeführt wird, verfasste Gernhardt in den Jahren zwischen dem Band „Wörtersee“ von 1981 und „Lichte Gedichte“ von 1997 (mit „Ach“ und „Der letzte Gast“) sehr wohl Gedichte zu diesem Thema: Das Gedicht „Einer sucht den Dialog zwischen den Generationen“⁶⁵⁸ aus „Körper in Cafés“ von 1987 endet mit den Gedanken des artikulierten Ich über die eigene Sterblichkeit inmitten zahlreicher junger Menschen („So viele Nymphen. / So viel Epheben. / Sie werden mich allesamt / überleben.“). Hinzu kommen weitere Gedichte aus „Weiche Ziele“ von 1994 über das verwandte Thema Körper und Altern, darunter „Lesung“, in dem „der Gernhardt“ (!) altert, sowie „Portrait“ und „Unverzeihlich“⁶⁵⁹, die ebenfalls körperliche Verfallsprozesse eines Ich behandeln („Das Leben zeichnet mich: / Da hast du dein Gesicht! / [...] Willst du ab jetzt vielleicht / vom Tod gezeichnet werden?“). Es kommt bei Gernhardts essayistisch-unterhaltsamem Vorgehen nicht selten vor, dass er über solche Sachverhalte nonchalant hinweggeht, wenn es der eigenen Beweisführung dienlich ist. Ersichtlich wurde dies unter anderem im Umgang mit dem Holz-Zitat über den Reim, wo Gernhardt (wie vor ihm schon Rühmkorf) das Umfeld und die spätere Relativierung des Zitates durch seinen Urheber nicht zur Kenntnis nahm.

Auf der Suche nach Gründen für das „massierte Auftreten“ des Todes in seinen Gedichten Mitte der Neunziger hat Gernhardt als „eingebildeter Gesunder“ im Mai 1996 anlässlich einer Routineuntersuchung die Diagnose „Angina pectoris“ und „Stummer Herzinfarkt“ erhalten, erläutert er in einem biografischen Selbstkommentar. Er kommt deshalb zu dem Schluss, dass „das Gedicht im Falle des herzkranken Dichters eine zutreffendere Diagnose geliefert hat, als alles Fachwissen [...]: Das, was dichtet, ist

⁶⁵⁶ Gernhardt zitiert hier „Die Nacht, das Glück, der Tod. Denkt euch“, Gedichte: 112. Es handelt sich zugleich um das erste Gedicht Gernhardts, in dem der Tod in personam vorkommt (und lächerlich gemacht wird), vgl. Kap. II.1.

⁶⁵⁷ Gernhardt zitiert hier „Ach“ und „Der letzte Gast“, Gedichte: 579f. und 578f., aus „Lichte Gedichte“ von 1997.

⁶⁵⁸ Gedichte: 196f.

⁶⁵⁹ Gedichte: 425 und 425f.

manchmal klüger, als das, was lebt; es kann sogar klüger sein als das, was lehrt.“⁶⁶⁰ Nach diesem Ereignis entdeckte er, „wie häufig deutsche Dichter sich dem Sonett anvertrauten, wenn sie die Erwartung, das Nahen oder die Befürchtung des eigenen Todes in Worte fassen wollten.“ Wieder reiht Gernhardt Beispiele aneinander und erläutert sie kurz. Dazu gehören Paul Flemings Sonett mit dem Anfang „Herrn Pauli Flemingi der Med. Doct. Grabinschrift“⁶⁶¹, „Ein Sonett“⁶⁶² des todkranken Heinrich Heine, Franz Werfels „Totentanz“⁶⁶³ mit seinen „hämmernden männlichen Endungen“ und Heiner Müllers „Traumwald“⁶⁶⁴ in „klassisch fünfhebigen und durchweg zehnsilbigen Zeilen“. Als Gründe für diese Verbindung zwischen Sonett und Dichtertod nimmt Gernhardt das „Miteinander von Strenge der Kunst und Ernst des Lebens“ an, das er mit einem passenden Baudelaire-Zitat theoretisch untermauern kann:

„Es ist das wunderbare Vorrecht der Kunst, daß das Schreckliche, kunstvoll ausgedrückt, zur Schönheit wird, und daß der rhythmisierte, gegliederte Schmerz den Geist mit einer ruhigen Freude erfüllt.“⁶⁶⁵

Entgegen der Annahme, dass sich Schmerz in „ungezügelmtem Aufschrei“ ausdrücke und folglich ein geregeltes Gedicht einen „gekünstelten“ Eindruck mache, stimmt Gernhardt Baudelaire zu:

„Ganz offensichtlich sind metrische Gesetze keine willkürlich erfundenen Tyranneien. Sie sind Regeln, die vom Organismus des Geistes selber gefordert werden. Niemals haben sie der Originalität verwehrt, sich zu verwirklichen. Das Gegenteil ist unendlich viel richtiger: daß sie immer der Originalität zur Reife verholfen haben.“⁶⁶⁶

⁶⁶⁰ Gernhardt zitiert hier ein Interview aus einer Krankenhauszeitung mit dem Kardiologen Prof. Dr. Max Halhuber, der trotz seines Fachwissens seinen eigenen Myokardinfarkt nicht wahrhaben wollte. Daran anschließend referiert Gernhardt den Verlauf der internistischen Routine-Untersuchung am 15. Mai 1996, seiner plötzlichen Einweisung in die Bad Nauheimer Kerckhoff-Klinik und den Aufenthalt in der Rehabilitations-Klinik, wobei er auf das besagte Interview aufmerksam wurde. Gernhardt zitiert diese Erkenntnis abgewandelt auch im Nachwort von K-Gedichte (vgl. ebd. 88) in Gedichte: 995 und 1001 (im letzten Falle über seine K-Gedichte).

⁶⁶¹ Gernhardt zitiert hier Überschrift und erstes Quartett, vgl. Fleming, Paul: Herrn Pauli Flemingi der Med. Doct. Grabinschrift / so er ihm selbst gemacht in Hamburg / den xxix. Tag deß Mertzens m. dc. xl. auff seinem Todtbette drey Tage vor seinem seel: Absterben. In: Meid, Volker (Hrsg.): Deutsche Gedichte. Stuttgart 1986. S. 112.

⁶⁶² Gernhardt zitiert hier die beiden Terzette des Gedichts, vgl. Heine, Heinrich: Ein Sonett. In: ders.: Gesamtausgabe. Band 3,1. S. 359, und Band 3,2. S. 1549-1551.

⁶⁶³ Gernhardt zitiert hier die beiden Quartette von „Totentanz“, vgl. Werfel, Franz: Totentanz. In: ders.: Gesammelte Werke. Das lyrische Werk. Hrsg. von Adolf D. Klarmann. Frankfurt a. M. 1967. S. 497.

⁶⁶⁴ Gernhardt zitiert hier „Traumwald“, vgl. Müller, Heiner: Traumwald. In: ders.: Werke. Hrsg. von Frank Hörnigk. Band 1: Die Gedichte. Frankfurt a. M. 1998. S. 298.

⁶⁶⁵ Die Übersetzung zitiert Gernhardt (ohne weitere Angaben) sehr wahrscheinlich nach Friedrich: Struktur. S. 29. Er zitiert diese Stelle auch in Leben im Labor: 20, Kobold und Festrede: 17f. Vgl. auch die sinngemäße Wiedergabe in: Ich litt nicht. Zum Original-Zitat vgl. Kap. I.1.b.

⁶⁶⁶ Gernhardt zitiert hier sehr wahrscheinlich (ohne weitere Angaben) die deutsche Übersetzung nach Friedrich: Struktur. S. 29. Er zitiert diese Stelle auch in Leben im Labor: 6. Zum Original vgl. Kap. I.1.b.

Wie schon in Kapitel I.1.b. angedeutet wurde, sind diese beiden Stellen aus „Curiosités esthétiques“ und „L’art romantique“ zentrale Zitate für einen Aspekt von Gernhardts eigener Poetik. Er führt sie mehrfach an, um auf die enormen Möglichkeiten der Form hinzuweisen, deren Beherrschung den guten Dichter auszeichnet und die erst den Ausdruck beispielsweise von Schmerz und Gefühlen gestattet. In einem Gespräch erklärte Gernhardt 1998 ausführlicher, warum nur die strenge Form sehr persönliche Erfahrungen zum Ausdruck bringen konnte: Weil das Unpersönliche der Form den Eindruck mildert, in „allzu privates Fühlen und Geschehen hineingezogen zu werden.“⁶⁶⁷ Erneut zählt Gernhardt eine Reihe mit poetischen Beispielen für eine seiner Thesen auf, in diesem Fall von der engen Verzahnung von formaler Strenge und dem intensiven Ausdruck von Schmerz, Krankheit und Todesgedanken. Ein „altes und würdiges Gespann“ sind „der Tod und der Künstler“, so Gernhardt, doch geht dem Ableben oftmals eine Krankheit voraus, wie das Herzleiden, das er – ein Exempel aus eigener Feder – in „Herz in Not“⁶⁶⁸ in „hundert reimlosen, jedoch metrisch strengen siebenzeiligen Strophen“ bedichtete. Auf seiner Suche nach weiteren Krankheitsdarstellungen in Gedichtform ist Gernhardt bei Heines Gedicht „Vermächtniß“⁶⁶⁹ fündig geworden, der „seine Feinde großherzig mit seinen diversen Krankheiten bedenkt“, bei Kästners Gedichten „Brief aus dem Herzbad“ und „Tagebuch eines Herzkranken“⁶⁷⁰ und bei Hesses „Gicht“-Gedicht⁶⁷¹. Außerdem zitiert Gernhardt aus drei „Krebs-Gedichten“: Rilkes letztem Gedicht⁶⁷², Heiner Müllers „im schädel königreiche universen“⁶⁷³ und Professor Haldanes „Cancers’s a funny thing“⁶⁷⁴.

Gernhardt verweist zudem auf die Behandlung des Themas Tod durch Baudelaire in der sechsten Abteilung in „Die Blumen des Bösen“, die zeigten, dass „Baudelaire wußte, wovon er sprach.“

⁶⁶⁷ Vgl. Kerschbaumer: 113f., und Abschnitt zu „Gedanken zum Gedicht“ weiter oben.

⁶⁶⁸ Vgl. Gedichte: 581-611. Der Zyklus ist auch in einer Einzelausgabe und als Lesung auf einer CD erhältlich, vgl. Herz und Herz-CD.

⁶⁶⁹ Gernhardt zitiert hier V. 9-20 von „Vermächtniß“, vgl. Heine: Gesamtausgabe. Band 3,1. S. 120f., und Band 3,2. S. 851-854.

⁶⁷⁰ Vgl. Kästner, Erich: Brief aus dem Herzbad und Tagebuch eines Herzkranken. In: ders.: Schriften. Band 1, S. 255f. und 307.

⁶⁷¹ Gernhardt zitiert hier Strophe eins und zwei von „Gicht“, vgl. Hesse, Hermann: Die Gedichte. 1892-1962. Zweiter Band. Frankfurt a. M. 1977. S. 570.

⁶⁷² Gernhardt zitiert hier „Komm du, du letzter, den ich anerkenne“, vgl. Rilke, Rainer Maria: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Bd. 2: Gedichte 1910-1026. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Entwürfe. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996. S. 412 und 871f.

⁶⁷³ Gernhardt zitiert hier „im schädel königreiche universen“, vgl. Müller, Heiner: im schädel königreiche universen. In: ders.: Werke. Hrsg. von Frank Hörnigk. Band 1: Die Gedichte. Frankfurt a. M. 1998. S. 324.

⁶⁷⁴ Gernhardt zitiert hier V. 1-4, 37f. und 51-64 von J. B. S. Haldanes „Cancer’s a funny thing“, vgl. Larkin, Philip (Hrsg.): The Oxford Book of Twentieth-Century English Verse. Oxford 1973. S. 271f. Das Gedicht des Biologen ist mit denselben Zeilen (abzüglich V. 56-59) auch in den „K-Gedichten“ von September 2004 abgedruckt, vgl. K-Gedichte: 90f., bzw. gekürzt auch in Gedichte: 997f. („Anmerkungen des Autors“).

Gernhardt stellt anlässlich der durchweg endgereimten Krebs-Gedichte fest, was er mit dem Baudelaire-Zitat vorangestellt hatte, dass es nämlich „der viel geschmähte, und von heutigen Dichtern meist verschmähte Reim gewesen ist, der es den zitierten Dichtern ermöglicht hat, Krankheit und Schmerz nicht herauszuschreien, sondern mitzuteilen.“⁶⁷⁵

An dieser These Gernhardts von der strengen Form, die den Ausdruck von Schmerz, Krankheit und Tod ermöglicht, wird ein typisches Vorgehen Gernhardts in seiner Poetik-Vorlesung abermals ersichtlich. Auf die eingangs aufgestellte These folgt ihre Untermauerung erstens durch ein Zitat aus der Poetik eines prominenten Gewährsmannes (Baudelaire), zweitens durch Beispiele aus der eigenen Werkstatt („Herz in Not“) inklusive entstehungsgeschichtlichem Kommentar (Herz-OP 1996), drittens durch eine Beispielreihe von Gedichten aus Tradition und Gegenwart (Heine, Rilke etc.), woraufhin die These in einer Wiederholung noch mal auf den Punkt gebracht wird. Die Reihenfolge der einzelnen Teile der Beweisführung, besonders der Beispiele aus eigener und fremder Feder, kann von Fall zu Fall variieren. Einwände oder Indizien, die gegen eine These sprechen („Einer sucht den Dialog...“), werden – bewusst oder unbewusst – nicht immer angeführt.

Nach dem „Kranken- und Sterbezimmer“ wendet sich Gernhardt dem „Fundus“ zu, der zugleich „Garderobe, Kostümverleih, Schminkraum und Umkleidezimmer“ ist. Mit dieser Metapher deutet er bereits die Vielfalt der dort von ihm „untergebrachten“ Dichtung an. Eine grundsätzliche Unterteilung hat Gernhardt in einem Zitat von Brecht entdeckt. Seiner Position schließt sich Gernhardt an: „Die scheinbare Rollenvielfalt im Dichtersfundus nämlich läßt sich Brecht zufolge auf zwei Hauptrollen reduzieren, auf die pontifikale und die profane. Brecht spricht nicht von Rollen, sondern von ‚Linien‘, ist aber selber das beste Beispiel dafür, wie sehr Rollenwahl und Selbststilisierung eines Dichters die Wahrnehmung der Mit- und Nachwelt prägen“⁶⁷⁶. Heine habe nach Brecht die „völlig profane“ und Hölderlin die „völlig pontifikale Linie“ gewählt.

⁶⁷⁵ Gernhardt bedient sich ebenfalls des Endreims in seinen „Krebs-Gedichten“, vgl. Gedichte: 875-912 und Kap. II.1.h. dieser Arbeit.

⁶⁷⁶ Gernhardt zitiert hier ohne Angaben Brecht: Journal Finnland. Der Titel „Journal Finnland“ rührt von den Eintragungen Brechts während seiner Emigration vom 17.4.1940 bis 13.5.1941 in Finnland. Die Berliner und Frankfurter Ausgabe verwendet im Gegensatz zu Gernhardt normale Groß- und Kleinschreibung.

Vgl. bzgl. der „zwei Linien“ nach Brecht auch die erste These Gernhardts, „Es gibt ernste und komische Gedichte“, in: Zehn Thesen: 11.

Brecht selbst hat laut Gernhardt für sich die „Doppelrolle“ des „Pontifex und die des Mannes aus dem Volke und für das Volk“ in Anspruch genommen, die zuletzt, so Brecht, von Goethe ausgefüllt worden sei. Weiter heißt es bei Gernhardt: „Haarschnitt und Garderobe zumal des mittleren und späten Brecht signalisieren ein sehr signifikantes und suggestives Miteinander und Ineinander von Cäsarenschnitt, Mönchskutte und Intellektuellenfason einerseits, sowie Arbeiterkluft und Ordenshabit andererseits. Die vielen Zeichen aber dienen einem Zweck. Sie versinnbildlichen Brechts Anspruch auf jene Doppelrolle“.

„In der ersten Linie verlottert die Sprache in der Folge immer mehr, da die Natürlichkeit durch kleine Verstöße gegen die Form erreicht werden soll. Außerdem ist die Witzigkeit immer ziemlich unverantwortlich [...], der Ausdruck wird mehr oder weniger schematisch, die Spannung zwischen den Wörtern verschwindet, überhaupt wird die Wortwahl, vom lyrischen Standpunkt aus betrachtet, unachtsam [...]. Die pontifikale Linie wird bei George unter der Maske der Verachtung der Politik ganz offen konterrevolutionär [...].“⁶⁷⁷

Das Brecht-Zitat stammt aus einer Eintragung im „Journal Finnland“ vom 22. August 1940. Dort teilt er „das deutsche Gedicht der Neuzeit“ in eine pontifikale und eine profane Linie, als deren Vertreter er (wie von Gernhardt zitiert) Hölderlin und Heine ausmacht.⁶⁷⁸ Eine weitergehende Erklärung in Brechts Poetik oder eine Entsprechung in anderen Teilen seines Werkes existiert nicht. Gernhardt setzt sich mit Brechts Theorien auch in keiner Weise auseinander, sondern entnimmt lediglich das isolierte Zitat und baut es in seinen Gedankengang ein. In seinen „Zehn Thesen zum komischen Gedicht“ von 2004 (vgl. unten) wiederholt Gernhardt nochmals explizit diese Einteilung der Dichtung in „profan“ und „pontifikal“ und erklärt sie etwas näher. Dabei wird klarer, dass Gernhardt diese Begriffe als Entsprechung von seinem eigenem Gegensatzpaar Ernst und Komik bzw. „hoher“ und „kesser Ton“ sieht, dessen Grenzen in beiden Richtungen durchlässig sind.

Gernhardt lässt dieses Zitat in seiner Poetik-Vorlesung jedoch unkommentiert stehen und beschreibt statt dessen anhand bestimmter Ereignisse in Brechts Biografie dessen Bestrebungen, die „schöne Widersprüchlichkeit der von ihm geschilderten Doppelrolle“ auszufüllen. „Bestimmte Dichter-Rollen“, konstatiert Gernhardt, werden in jeder Generation der „Poesie-Geschichte“ neu besetzt. In der Gegenwart sieht er – in Brechts Typologie – die profane Linie „wohl am plakativsten von Wolf Biermann reklamiert und deklamiert“. Der „Thron des Pontifex“ ist seit Celans Tod trotz einer Vielzahl an „Ernstmachern und Verächtern ‚verantwortungsloser Witzigkeit‘“ unbesetzt. Mögliche Anwärter darauf sind für Gernhardt Volker Braun und Durs Grünbein. Gernhardt weist allerdings auf den Unterschied hin, als Dichter „eine Rolle zu reklamieren“ und sie vom Publikum tatsächlich beglaubigt zu bekommen. Der selbsternannte „große Schweiger“ Christoph Meckel zum Beispiel, erklärt Gernhardt mit einer ironisch-rhetorischen Frage,

⁶⁷⁷ Brecht: Journal Finnland. Brecht nennt im Folgenden Karl Kraus einen Vertreter der profanen Linie.

⁶⁷⁸ Brecht nennt zusätzlich für erstere George und für zweitere Karl Kraus. Vgl. Brecht: Journal Finnland.

wird mit seiner Rekordzahl an Publikationen („100 in 44 Jahren“) wohl kaum als solcher in die Literaturgeschichte eingehen.

Im letzten Abschnitt dieser Vorlesung kommt Gernhardt auf die unüberschaubare gegenwärtige Poesie-Produktion zu sprechen. Mit Enzensberger erklärt er, dass es „Hunderttausende von Dichtern“ gibt, die Poesie aber gleichzeitig das „einzige Massenmedium“ ist, „bei dem die Zahl der Produzenten die der Konsumenten übertrifft“. Das Fazit lautet: „Hand in Hand mit dem Bedürfnis, Gedichte zu verfassen, geht nämlich die Abscheu davor, sie zu lesen“⁶⁷⁹. Gernhardt geht von einer „diffuse[n] Unlust“ und einer „instinktive[n] Abwehr“ gegen Gedichte im Feuilleton aus, die den Leser vorab zu der Annahme führe: „Wahrscheinlich mal wieder zu hoch für mich. Bzw. zu tief. Bzw. zu dunkel. Bzw. zu erleuchtet.“

Hier greift er die aus „Gedanken zum Gedicht“ bekannten und dort ausführlicher thematisierten Urteile auf, und schließt ein neues Beispiel für die alte Begründung für den schlechten Ruf der Lyrik an. Solche Gedanken, schildert Gernhardt, seien ihm nämlich selbst bei der Lektüre von José Emilio Pachecos Gedicht „Stein“⁶⁸⁰ in einer Tageszeitung gekommen. „Ist das nun rätselhaft? Oder verrätselt? Tiefsinnig oder unsinnig? Dunkel oder dünnelhaft?“, fragt er seine Zuhörer rhetorisch nach dem Vortrag des Poems und suggeriert die Antworten.⁶⁸¹ In einer „Umkehrprobe“ vertauscht er die Worte „Stein“ und „Nacht“ in dem Gedicht und ersetzt mehrere Worte mit ihrem Antonym, ohne dass das Gedicht seiner Ansicht nach an Sinnhaftigkeit und Lesbarkeit verliert – ein in jeder Hinsicht mit dem Cento aus „Gedanken zum Gedicht“ vergleichbares Verfahren, das (wenig verwunderlich) zum gleichen Ergebnis führt: Dieses Gedicht – es steht als pars pro toto für eine bestimmte Strömung der Moderne – ist nichtssagend, in Tonfall und Inhalt austauschbar und ergo schlicht unattraktiv. Gernhardt schlussfolgert nach seiner Umkehrprobe:

„Wenn sich ein Gedicht derart umstandlos und ohne Substanzverlust umkehren läßt, dann kann es sich – behaupte ich – um kein allzu gut gefühltes, gut gefügtes, gut

⁶⁷⁹ Gernhardt zitiert hier ohne Angabe Hans Magnus Enzensberger. Es handelt sich um ein indirektes und sinngemäßes Zitat, das bei Enzensberger nur indirekt nachweisbar ist, vgl. Thalmayr: Vorwort, in: ders.: Wasserzeichen, S. Vf.

⁶⁸⁰ Gernhardt zitiert hier das Gedicht: „Stein // Was der Stein sagt, / kann allein die Nacht entziffern. // Er schaut uns mit seinem augenhaften Körper an. / Mit seiner Unbeweglichkeit fordert er uns heraus. / Unerbittlich weiß er, dauerhaft zu sein. // Der Stein ist die Welt, die wir anderen zerbrechen.“ Vgl. Pacheco, José Emilio: Stein. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.6.1995.

Gernhardt „Umkehrprobe“ lautet: „Nacht // Was die Nacht sagt, / kann allein der Stein entziffern. // Sie schaut uns mit ihrem augenlosen Körper an. / Mit ihrer Veränderlichkeit fordert sie uns heraus. / Unerbittlich weiß sie, wechselhaft zu sein. // Die Nacht ist die Welt, an der wir anderen zerbrechen.“

⁶⁸¹ Vgl. die sehr ähnliche, indirekte Verschreibung der Gegenwarts-Lyrik in Leben im Labor: 5.

gedachtes und gut gemachtes Wortgebilde handeln; das nämlich hätte einer solchen Manipulation einen ganz anderen Widerstand entgegengesetzt.“⁶⁸²

Gernhardt stellt die Diskrepanz zwischen seinen Kriterien und dem „Stein“-Gedicht fest. In sein negatives Urteil baut er unauffällig sein poetologisches Gedicht „Als er gefragt wurde, wie ein gutes Gedicht beschaffen sein sollte“⁶⁸³ ein. Dem *hermetischen* Gedicht Pachecos mit seinem „reichlich gestaltlosen und haltlosen Geraune“ ist Gernhardt dennoch nicht „gram“, weil es im Vergleich zu einem ähnlich gearteten Roman „kurz und bündig“ ist und der Leser diese „Freude am schlechten Kunstwerk“ nicht „mit allzu teurer Lebenszeit bezahlen“ musste. Der Vorwurf an die verrätselte und nichtssagende Lyrik der Gegenwart geht mit der Nennung eines *Vorteils* des Gedichts einher, den er schon in „Gedanken zum Gedicht“ nannte.⁶⁸⁴ Die Kürze macht für Gernhardt sogar ein schlechtes Gedicht verzeihlich.

Gernhardt greift gen Ende seiner Poetik-Vorlesung auf das Oberthema seiner Vorlesung („Was das Gedicht alles kann: Alles“) zurück, weil es auch beinhaltet, dass das Gedicht „unfreiwillig komisch oder unaussprechlich töricht sein kann.“ Diesen „besonders mißlungenen Gedichten“ ist ein „Poesie-Kuriositätenkabinett“ vorbehalten, dem er sich nun zuwendet. Gernhardt referiert über die „Klapphornverse“⁶⁸⁵, die in einem wohl ernst gemeinten Gedicht des Notars Friedrich Daniel gründen, das 1878 in der satirischen Zeitschrift „Fliegende Blätter“ abgedruckt wurde und eine „Lyrik-Trash-Welle“ an komischen Weiterdichtungen auslöste. Deren Varianten hörte Gernhardt noch als Schüler Mitte der Fünfziger, was für ihn beweist, dass auch schlechte Gedichte den „Nachahmungstrieb“ der Dichter anstacheln. Einen bewusst holprig gesetzten Rhythmus entdeckt Gernhardt hingegen in Eichendorffs „Mandelkerngedicht“⁶⁸⁶, „das sehr geschickt metrische Ungeschicklichkeit thematisiert“. Er erwähnt dann, ohne sie vorzutragen, die „Schätze des Kuriositätenkabinetts“ von Ludwig I. von Bayern,

⁶⁸² Gernhardt spielt hier auf sein programmatisches Gedicht „Als er gefragt wurde, wie ein gutes Gedicht beschaffen sein sollte“ an, vgl. Im Glück. S. 239 und Poetik-Vorlesung III.

⁶⁸³ Vgl. Gedichte: 849.

⁶⁸⁴ Vgl. Gedanken: 9-17.

⁶⁸⁵ Der erste Klapphornvers lautete: „Zwei Knaben gingen durch das Korn; / Der Andere blies das Klapphorn. / Er konnt' es zwar nicht ordentlich blasen; / Doch blies er's wenigstens einigermaßen.“ Vgl. auch Wilpert: Sachwörterbuch. S. 454, und Lieder: Dichtung 2. S. 48.

⁶⁸⁶ Gernhardt zitiert hier „Mandelkerngedicht“ nach Lieder: Dichtung 2. S. 289, vgl. Eichendorff: Werke 1,1. S. 73: „Mandelkerngedicht // Zwischen Akten, dunkeln Wänden / Bannt mich, Freiheitsbegehrenden, / Nun des Lebens strenge Pflicht, / Und aus Schränken, Aktenschichten / Lachen mir die beleidigten / Musen in das Amtsgesicht. // Als an Lenz und Morgenröte / Noch das Herz sich erlabete, / O du stilles, heitres Glück! / Wie ich nun auch heiß mich sehne, / Ach, aus dieser Sandebene / Führt kein Weg dahin zurück. // Als der letzte Balkentreter / Steh' ich armer Enterbeter / In des Staates Symphonie, / Ach, in diesem Schwall von Tönen / Wo fänd' ich da des eigenen / Herzens süße Melodie? // Ein Gedicht soll ich euch spenden: / Nun, so geht mit dem Leidenden / Nicht zu strenge ins Gericht! / Nehmt den Willen für Gewährung, / Kühnen Reim für Begeisterung, / Diesen Unsinn als Gedicht!“

Friederike Kempner und „Verirrungen“ von Franz Werfel und Theodor Däubler. Deren Gedichte, die in die „Hell und Schnell“-Anthologie⁶⁸⁷ aufgenommen wurden, stehen für die fließenden Grenzen zwischen Ernst und (unfreiwilliger) Komik, was wiederum eine Kernthese aus Gernhardts Komiktheorie ist (vgl. Kap. I.2.c.). Hagestedt macht es zu recht als Gernhardts „interpretatorische Leistung aus, daß er Klassiker und Hochliteraturtexte ebenso unnachsichtig begutachtet wie Gebrauchstexte und Gelegenheitsliteratur.“⁶⁸⁸

Ausführlich zitiert Gernhardt aus Bechers schwülstig-kitschige Hymne auf den Massenmörder Stalin, „Es wird ganz Deutschland einstmals Stalin danken“⁶⁸⁹, die dem Verfasser „Jahre später selber unfaßbar gewesen sein“ soll, und aus dem „gesamtdeutschen Trash“ Karl Gerolds Gedicht „Obskur“⁶⁹⁰, das die „Leser teils grübeln, teils lächeln ließ“. Aus diesen *schlechten* Gedichten zieht Gernhardt die Lehre: „Gedichte sind Menschenwerk, und wie der Mensch ist auch das Gedicht zu wirklich allem fähig. Eine Tatsache, die ich nicht beklage: Gäbe es keine schlechten Gedichte, wüßten wir nichts von guten, richtiger: Wüßten wir die guten nicht wirklich zu würdigen“.⁶⁹¹

Diesen „guten“ Poemen wendet sich Gernhardt zum Abschluss seiner Poetik-Vorlesung zu und präsentiert aus seiner persönlichen „Schatzkammer der Poesie“ „drei hochgeschätzte und tief geliebte Gedichte“ und „Belege dafür, was das Gedicht alles kann“: In Paul Flemings „Laß dich nur nichts dauren“⁶⁹² vermochte ihn der „sedierende Singsang der Strophen“ zu beruhigen, ergo: „Das Gedicht kann besänftigen.“ Hugo von Hofmannsthal „Reiselied“⁶⁹³ ist ihm „lieb und teuer“, weil er „kein verlässlicheres, rascheres und billigeres Transportmittel in den vielgeliebten Süden kenne, ergo: „Das Gedicht kann beschleunigen.“ In Jakob van Hoddis „Weltende“⁶⁹⁴ schließlich schlage

⁶⁸⁷ Vgl. Hell und Schnell: 472; 478-480; 156 und 489f.; 486.

⁶⁸⁸ Hagestedt: Interpretationskunst. S. 56.

⁶⁸⁹ Gernhardt zitiert hier V. 1-16 des Gedichts. Das Gedicht entstand kurz nach Stalins Tod und wurde nicht in Bechers „Gesammelte Werke“ aufgenommen, vgl. Becher, Johannes R.: Gesammelte Werke. Bd. 5 und 6: Gedichte. Berlin und Weimar 1963 und 1967.

⁶⁹⁰ „Obskure Welt / Man sagt Natur – / Schau näher hin: / obskur, obskur... // Der Reden viel / So mancher Schwur – / Paß auf mein Volk: / obskur obskur. // Viel Kanzelwort / Der Schafe Schur – / hör zu denk nach: / obskur obskur.“ Zit. n. Poetik-Vorlesung V. Gernhardt zitiert hier nach eigener Angabe den Abdruck in der Frankfurter Rundschau vom 26.10.1971.

⁶⁹¹ Zu Gernhardts eigenen *schlechten* Gedichten vgl. Kap. III.2.c.

⁶⁹² Gernhardt zitiert hier nach Vesper, Will: Die Ernte der deutschen Lyrik. Ebenhausen 1950, S. 99. Vgl. Fleming, Paul: Laß dich nur nichts nicht tauren. In: Meid: Deutsche Gedichte. S. 58 (in anderer Fassung).

⁶⁹³ Gernhardt zitiert hier „Reiselied“, vgl. Hofmannsthal, Hugo von: Reiselied. In: ders.: Sämtliche Werke I. Hrsg. von Eugene Weber. Frankfurt a. M. 1984. Gedichte I. S. 84 und 353-357.

⁶⁹⁴ Gernhardt zitiert hier „Weltende“ nach Gedanken: 75, vgl. Hoddis, Jakob van: Weltende. Die zu Lebzeiten veröffentlichten Gedichte. Hrsg. v. Paul Raabe. Zürich, Hamburg 2001. S. 9
Zur Wirkung des Gedichts auf Zeitgenossen und Gernhardt vgl. Gedanken: 75-81. („Golden Oldies“).

ein „neuer, aufrüttelnder Ton“ durch, der auf ihn beim ersten Hören „wie ein Stromstoß“ gewirkt habe, ergo: „Das Gedicht kann beleben.“ Damit ist für Gernhardt die anfängliche These bewiesen, dass das Gedicht wirklich alles kann, nicht zuletzt besänftigen, beschleunigen, beleben.

Den musikalischen Abschluss des fünften und letzten Teils der Poetik-Vorlesung leitet Gernhardt mit der Erklärung ein, dass sich „Lyrik“ von „Lyra“ ableitet, dem griechischen Wort für Leier,⁶⁹⁵ da die Dichter im Gegensatz zur Gegenwart „im goldenen Zeitalter der Dichtung [...] zugleich Sänger“ gewesen sind. Zahlreiche Lyrik-Vertonungen von Komponisten, darunter Schubert, Schumann, Mahler und Kurt Weill, legen davon Zeugnis ab. Da seine Gedichte bis dato unvertont gewesen seien,⁶⁹⁶ so Gernhardt in einem letzten entstehungsgeschichtlichen Kommentar, entschloss er sich damals „zu einem ungewöhnlichen Schritt“: Beim Hören des Songs „Paperback Writer“ von Lennon und McCartney fiel ihm auf, dass „das Wort ‚Bodenseereiter‘ eine schöne deutsche Entsprechung wäre“. Die passenden Verse stammen aus Gustav Schwabs Ballade „Der Reiter und der Bodensee“, die sich „bruchlos auf die Lennon/McCartney-Melodie übertragen ließen“. Mit der Einspielung der Vertonung seines Gedichts „Bodenseereiter“⁶⁹⁷, einem „hochsymbolischen Brückenschlag zwischen alt und neu, Wort und Ton, Ballade und Pop Song, Ostfriesland und England, Schwab und Gernhardt, Lennon und McCartney“, beendet Robert Gernhardt seine Poetik-Vorlesung. In Kapitel I.1.d. werden die aufgezeigten, wesentlichen Aspekte der Poetik-Vorlesung zusammengefasst.

Leben im Labor

Der Essay „Leben im Labor. Über einige Erfahrungen beim Verfassen von Gedichten“⁶⁹⁸ vom Dezember 2002 ist ein weiterer wichtiger Paratext Gernhardts zur

⁶⁹⁵ Vgl. Wilpert: Sachwörterbuch. S. 540. Die griechische Herleitung zeigt erneut den gelehrten Dichter.

⁶⁹⁶ Das ist nicht ganz richtig: Bereits 1997 erschien eine Vertonung von Gernhardt-Texten als „jazzige Madrigale für vier gemischte Stimmen“ in kleiner Auflage (Er-CD), 2001 folgten Vertonungen von Elisabeth Bengtson-Opitz und Ferdinand von Seebach mit Klavier-, Posaunen- und Violinen-Begleitung bei Zweitausendeins (Schöne Töne-CD).

⁶⁹⁷ Gedichte: 505f. Die Vertonung erfolgte durch die Otto Waalkes-Band „Die Friesenjungs“ anlässlich des 60. Geburtstags des Dichters am 13.12.1997. Gernhardt korrigiert einen Logikfehler des Gedichts aus „Lichte Gedichte“ (ebd.: 107f.) in seinen Anmerkungen der Gedicht-Gesamtausgabe, vgl. Gedichte: 971-973.

⁶⁹⁸ Gernhardt, Robert: Leben im Labor. Über einige Erfahrungen beim Verfassen von Gedichten. Essay. In: Das Plateau. Die Zeitschrift im Radius-Verlag. Nr. 74 vom 1. Dezember 2002. S. 4-24 und 41-43. Gernhardt hielt 2004 einen gleichlautenden Vortrag im „Philosophischen Kolloquium Kritische Theorie“ im Historischen Museum Frankfurt. Ein Teil dieses Aufsatzes ist als Nachwort in Gedichte: 988-991 abgedruckt.

Poetik, in dem er einige bereits bekannten poetologische Ansichten aus vorherigen Epitexten (u. a. zu Regel, Reim und Inhalt) ausführlicher erneuert sowie seiner Poetik weitere Aspekte (u. a. zum „lyrischen Ich“) erstmalig in ausgiebigerer Erläuterung hinzufügt. Das methodische Vorgehen Gernhardts gleicht dem aus der Poetik-Vorlesung; auf die eingangs aufgestellte These folgt ein aktueller Anlass und Bezug (hier: ein Artikel von Harald Hartung), an den sich der Gedankengang in partieller Übereinstimmung und partieller Ablehnung zunächst anlehnt. Einige Gedichte aus fremder und zahlreiche aus eigener Herstellung dienen einer Beweisführung in eigener Sache für Regel und Reim, die insgesamt stark essayistisch geprägt ist.

Reim und Regel

Eingangs konstatiert Gernhardt ein „Mißverhältnis“ bzw. einen „Mißstand“ zwischen den Dichtern, die „Gedichte nach allen Regeln der Kunst zu verfassen suchen“, und „immer weniger Menschen“, „die solche Gebilde so zu lesen verstehen, wie sie gelesen werden sollten.“⁶⁹⁹ Bei seiner Beweisführung beschränkt sich Gernhardt – charakteristischerweise – explizit und offen auf seine eigenen Gedichte und Erfahrungen mit seinen Lesern. Allerdings nimmt seine Argumentation durch die Abgrenzung zu einem Epitext eines Dichter-Kollegen zunächst einen längeren Umweg in Kauf, in dem auch aus mehreren Gedichten anderer Dichter zitiert wird.

Einen Beleg für seine Beobachtung von der Abnahme der Lesekompetenz entdeckt er in einem Zeitungsartikel von Harald Hartung mit dem Untertitel „Über einige Erfahrungen im Schreiben von Lyrik“⁷⁰⁰. Der Literaturprofessor und Poet nimmt den „zentralen Satz“ aus Benns Marburger Rede „Probleme der Lyrik“⁷⁰¹ („Das neue Gedicht, die Lyrik, ist ein Kunstprodukt“) zum Anlass für die Behauptung, dieser Umstand habe sich „in den letzten fünfzig Jahren“ nicht geändert. Der Lyriker sei – mit Hilde Domin – weniger „Dichter“ als vielmehr „Chemiker, Physiker, Mathematiker“. Diese naturwissenschaftliche Betrachtung der Dichtkunst ist im Übrigen eine neue Variante in der Traditionslinie von Poe mit ihren handwerklichen Begriffen. Gernhardt steht dieser Tradition erkennbar nahe, ohne jedoch wie etwa Hartung die naturwissenschaftlichen

Mit einer beinahe identischen Metapher hat Johannes Poethen bereits in den frühen Sechziger Jahren die Ambivalenz des Gedichtes charakterisiert: „In einem Labor wird bewußte und möglichste korrekte Arbeit getan; Träume verlaufen unbewußt und nicht korrigierbar. Das Gedicht nimmt an beiden Sphären teil.“ Poethen, Johannes: Im Labor der Träume. In: Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten. Hrsg. von Hans Bender. München 1961. S. 138-143. Hier: S. 138.

⁶⁹⁹ Leben im Labor: 4.

⁷⁰⁰ Hartung: Türke.

⁷⁰¹ Zu Benn vgl. Kap. I.1.b. Gernhardt zitiert aus der Rede auch in Gedanken: 54.

Begriffe zu benutzen. Hartung glaubt ferner, referiert Gernhardt, der Titel Dichter werde zu schnell und leichtfertig vergeben. Gernhardt widerspricht Hartung dahingehend, dass „Dichter“ für ihn schlicht eine „Berufsbezeichnung“ ist: „Dichter ist, wer Gedichte schreibt.“⁷⁰²

Er nimmt folgende Fragen aus Hartungs Artikel auf und versucht sich im Anschluss an eigene Antworten: „,Woher kommen Gedichte und kann man Gedichte planen? Was ist ihr Stoff? Kommen sie aus der Sprache oder aus der Welt? Geht die Form dem Gehalt voraus oder umgekehrt? Wann arbeitet man mit freien, wann mit vorgegebenen Formen? Kann man heute noch reimen?“⁷⁰³

Einzig bei der letzten Frage legt sich Hartung fest: „,Der Schluß liegt nahe, daß die ernstesten Töne ohne das Reimspiel auskommen müssen.““ Gernhardt kündigt an, diesem Befund „energisch“ zu widersprechen, womit er nahtlos an seine Apologien für den Reim in der Vergangenheit anschließt. Zunächst folgt Gernhardt der Argumentation Hartungs weiter und wendet sich dem freien Vers zu, den Hartung für seine „,Geschmeidigkeit“ lobt, „,die der Willkür Vorschub leiste““. Dennoch bietet der vers libre als Form für Hartung keinen „,Widerstand““, sodass sich dem Dichter die Frage stellt, was an die Stelle von Reim und Metrik treten kann. Hartung goutiert eine Lösung aus Valéry's „Cahiers“: „,Die äußerste Verschwisterung der Form mit dem Inhalt wird am besten verwirklicht, indem der Form Bedingungen auferlegt werden, willkürliche, präzise, von außen kommende – jedoch verborgene –, denen sich dann der Inhalt beugen muß – so wie ein Körper in einem Kraftfeld oder in einem gekrümmten Raum.“⁷⁰⁴ Hartung plädiert also für Regeln, die als solche nicht erkennbar sind, und dennoch und gerade deshalb wirken: „,Je rigider die verborgene Regel, um so größer des Autors Hoffnung, daß sie den poetischen Geist freisetzt.““

Obwohl Gernhardt den Gedanken grundsätzlich für „,triftig“ hält, hält er Hartungs Plädoyer seine eigenen Erfahrungen entgegen, die er in der (schon zwei Mal angeführten) Anthologie von Gedichten der Neunziger Jahre, „Das verlorene Alphabet“⁷⁰⁵, gemacht hat. In ihr stößt man „,selten auf erkennbare oder erkennbar

⁷⁰² Leben im Labor: 4.

⁷⁰³ Leben im Labor: 4. Auf Hartungs Hauptthese (in Analogie zum titelgebenden Türken im Schachautomaten: „In jedem Gedicht, so artifiziell es sich gibt, sitzt ein Mensch.“) geht Gernhardt nicht ein.

⁷⁰⁴ Leben im Labor: 5. Hartung bzw. Gernhardt zitieren hier aus Valéry's „Cahiers“, vgl. Valéry, Paul: Cahiers/Hefte 6. Übersetzt von Bernhard Bätschenstein, Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1993. S. 141.

⁷⁰⁵ Die Anthologie „Das verlorene Alphabet“ (Braun: Alphabet) verwendete Gernhardt bereits in Poetik-Vorlesung III und Aufgeladenes als Beleg für die „Belanglosigkeit“ der gegenwärtigen Lyrik und

verborgene Regeln“: „Reim, Metrum, Strophe sind so gut wie ganz und gar einem Freivers gewichen, der keine formalen Rätsel aufgibt. Dafür sind die Mitteilungen häufig um so rätselhafter – oder sollte ich sagen: verrätseltes? –, kreisen die Inhalte oft um ein Mysterium – oder sind sie schlicht mysteriös? –, äußern sich die Dichter äußerst geheimnisvoll – oder müßte es heißen: geheimnistuerisch?“⁷⁰⁶

Als Beispiel zitiert Gernhardt den Anfang des „wahllos herausgegriffenen“ Gedichts von Michael Speier⁷⁰⁷, das sicher für Laien „modern“ wirke, aber den Kenner zu der Verwunderung darüber verleite, „daß das ‚moderne‘ Gedicht seit rund fünfzig Jahren im Fahrwasser von Formarmut bis Formlosigkeit dahintreibt.“ Gegen ein anderes modernes Gedicht hatte Gernhardt – ebenfalls als pars pro toto für diese Strömung der Moderne – schon im fünften Teil der Poetik-Vorlesung mit einer sehr ähnlichen Reihe mit suggestiven Fragen den Vorwurf der bewussten „Verrätselung“ erhoben und es mittelbar abqualifiziert.⁷⁰⁸

Einen form-affineren, für Gernhardt attraktiveren Umgang mit der Regel hat der „Ahnherr aller neuen Lyrik“ empfohlen. Gernhardt zitiert (zum wiederholten Mal) Baudelaire als Gewährsmann, der „die Regel nicht nur befolgte, sondern rückhaltlos feierte“, weil sie vom Organismus selber gefordert werde und „immer der Originalität zur Reife verholten“ habe.⁷⁰⁹ Wie sehr diese Einschätzung mit Gernhardts eigener verwandt ist, wird in einer Gegenüberstellung mit Gernhardts Aussagen deutlich. In „Gedanken zum Gedicht“ heißt es: „[I]ch liebe die Regel“ als „Widerstand und Wegweiser“, denn erst wenn der Künstler „sie lachhaft mühelos meistert“, beschert sie ihm die „glorreichen Augenblicke“.⁷¹⁰

verarbeitete sie entsprechend in einem Cento. Gernhardt ist in der Anthologie mit zwei Gedichten aus „Lichte Gedichte“, „Die Nachbarin“ und „Gut und lieb“, vertreten, vgl. ebd. S. 127 und 178.

Vgl. auch Gernhardts Umgang mit der Anthologie aus den achtziger Jahren (Bender: Zeiten) im obigen Abschnitt „Gedanken zum Gedicht“ (vgl. ebd.: 13-17). Zur Gernhardts Cento-Methode vgl. Kap. III.1.

⁷⁰⁶ Leben im Labor: 5. Vgl. dazu Was will uns: 126: Ein Großteil der Lyrik, die Gernhardt als Herausgeber des Jahrbuchs der Lyrik 1998 erhielt, ließ ihn „völlig ratlos“ zurück.

⁷⁰⁷ Gernhardt zitiert hier ohne nähere Angaben V. 1-5 des Gedichts „lisboa, der ibis“ von Michael Speier: „pocken, pessoa, ein kratzen, auf / weißgewesnem marmor-kleinpflaster / geschlängel des auges, koksschwarz / der verse juckende Haut, auf schiffen / geschleppt, von indien, macao, wochen“. Weiter heißt es bei Speier: „bei stockfisch-brettern, lungenvoll rauch / die mole, des vogels, der brandung / inwärtsleben, dies *meer-oder-minder* / verschossener dächer, die vierteltrauer / berußter estraden, largo di carmo / kratzt es im buch, niemand ist etwas.“ Speier, Michael: lisboa, der ibis. In: Braun: Alphabet. S. 85.

⁷⁰⁸ Vgl. Poetik-Vorlesung V. Es handelt sich um José Emilio Pachecos Gedicht „Stein“, vgl. auch die Methode der „Umkehrprobe“ und die rhetorischen Fragen dort: „Ist das nun rätselhaft? Oder verrätselt? Tiefsinnig oder unsinnig? Dunkel oder dünnelhaft?“

⁷⁰⁹ Gernhardt zitiert hier ohne nähere Angaben aus Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Stuttgart 1956. S. 25-43. Hier: S. 29. Zum Original-Zitat vgl. Kap. I.1.b., und Baudelaire: Curiosités. S. 779.

⁷¹⁰ Gedanken: 26f.

Diese Einschätzung ist heute für die meisten Dichter obsolet, so Gernhardt. Der „poetische Zeitgeist“ rebelliert „gegen die Regel“, was wiederum Folgen sowohl für die Produktion als auch für die Rezeption von Gedichten hat. Gernhardt meint, dass sich Leser und Kritiker, weil „moderne Lyrik kaum formale Rätsel“ aufgibt, daran gewöhnten, das „oft collagierte, nicht selten Spezialbehandlungen unterworfenen Sprachmaterial Zeile für Zeile daraufhin abzuklopfen“, was die Botschaft des Gedichts sein soll: „Je hermetischer, ungewohnter, der Alltagssprache entrückter die Metaphern, Bilder und Worte des Poems, desto mehr gab es zu deuten und desto gewisser konnte der Deutende sein, es mit einem wirklich modernen Gedicht zu tun zu haben.“

Gernhardt kommt auf das Diktum Benns vom modernen Gedicht als „Kunstprodukt“⁷¹¹ zurück und kritisiert ihn: „Jemand wie Benn, der immerhin eine der Suggestionstechniken des ‚alten‘ Gedichts [den Reim, T.G.] in modester Form für das ‚moderne‘ Gedicht nutzte, einem solchen Dichter [...] hätte eigentlich bewusst sein müssen, daß sich altes und neues Gedicht in einem Punkt in nichts nachstanden: in ihrer Eigenschaft als Kunstprodukt.“⁷¹²

Gernhardt kritisiert Benn, weil er als Dichter selbst die alte, künstliche Suggestionstechnik des Reims in seinen „neuen“ Gedichten anwendete und ihm an diesem Widerspruch hätte auffallen müssen, dass auch das „alte“ Gedicht offensichtlich künstlich gefügt war. Gernhardts Kritik trifft einen der Widersprüche in Benns Poetik, der insgesamt die Poesie nie eindeutig und konsistent beschreiben konnte oder wollte und in seiner expliziten Poetik im Gedicht Konstruktion und Inspiration, Rationalität und Irrationalität, Natürlichkeit und Künstlichkeit zugleich sah.⁷¹³ Dass das Gedicht immer schon ein Kunstprodukt war, sieht Gernhardt insbesondere im 19. Jahrhundert als gegeben, weil der deutsche Sprachraum damals so „voll von Kunstformen aller Zeiten und Regionen“ war „wie noch nie zuvor“. Die Verwendung von Formen- und Versvielfalt barg und birgt für Gernhardt immer ein Risiko: „Beherrschung überpersönlicher Formen konnte in unpersönliche Glätte umschlagen, Gekonntheit in Gekünsteltheit. Ganz zu schweigen vom formalen Versagen und von der Crux, an der Regel gemessen und von ihr gefressen zu werden“. Solchen Gefahren, so Gernhardt, setzen sich die „Freivers-Dichter“ der Moderne und Gegenwart nicht mehr aus. Mit der

⁷¹¹ Gernhardt zitiert hier V. 6-10 und 11-14 von „Kretische Vase“, um die „kalkulierte Kunstlosigkeit“ des Gedichts zu demonstrieren, vgl. Benn, Gottfried: Kretische Vase. In: ders.: Gedichte. S. 112.

⁷¹² Leben im Labor: 7.

⁷¹³ Vgl. Kap. I.1.b. Eine nähere Auseinandersetzung Gernhardts mit Benns Poetik erfolgt – wie schon in „Gedanken zum Gedicht“ – im Anschluss an das Zitat nicht.

Etablierung der reim- und metrenfreie Lyrik als „poetische lingua franca“⁷¹⁴ veränderte sich zugleich der Blick auf Dichtung: Die Regel gilt demnach nicht mehr als Herausforderung und Inspirationsquelle für den Dichter (wie noch für Gernhardt selbst), vor der er durch Innovation und Geschick zu bestehen hat, sondern als „überwundene Fessel“ oder „abgetanes Überbleibsel“.⁷¹⁵ Dem „Verächter und Verklärer der tradierten poetischen Ordnungssysteme“ in der Gegenwart gelten Reim, Metrum und Strophe als überholt und obsolet, weil sie „ihre Zeit gehabt haben und für das Gedicht unserer Zeit, das ‚Kunstprodukt‘ also, nichts mehr hergeben, es sei denn, man nutzt sie mit ironischen Vorzeichen zu Zwecken der Belustigung.“ Gegen diese Positionen hat sich Gernhardt schon zuvor in „Gedanken zum Gedicht“ und der „Poetik-Vorlesung“ ausgesprochen und ihr seine form-affine Poetik entgegengehalten. Er sieht sich mit seiner Poetik und Dichtung in Opposition zum Lyrik-*Mainstream* seiner Zeit. Diese Einschätzung wird noch in Kapitel III zu perspektivieren sein.

Gernhardt hofft all diese „Irrmeinungen“ gegenüber der Regel im Folgenden überzeugend widerlegen zu können und beginnt mit dem Reim und Hartungs These, „Reimspiel und Gedichternst“ schlössen sich aus.⁷¹⁶ Gernhardt widerspricht Hartungs These vehement und stellt ihr seine eigene Sicht entgegen: „Der Reim ist eine Regel, die per se weder pathetisch noch witzig ist; was er bewirkt, hängt ganz und gar von der Mitteilung ab, die er in geregelte Bahnen zu lenken hat.“⁷¹⁷ Damit relativiert und präzisiert Gernhardt 2002 eine frühere Aussage von 1990, wonach es „per se komisch“ sei, sich „heute noch auf das alte Reim- und Regelspiel einzulassen“⁷¹⁸.

⁷¹⁴ Leben im Labor: 7.

⁷¹⁵ Leben im Labor: 8.

⁷¹⁶ So lässt Gernhardt das Beispiel Hartungs, sein Gedicht „Satura“ sei wegen der ironischen Reduktion im Reim komisch, nicht gelten, weil es seine Komik eben nicht aus dem Reim, sondern aus dem Inhalt beziehe: „Der Puls ist noch palpabel / das Hirn noch sporogen / Doch zwischen Kalb und Kabel / will uns kein Gott entstehn / [...] Vom Ein- zum Appenzeller / das war wohl der Moment / als würde alles heller“ Zit. n. Leben im Labor: 8. Das vollständige Gedicht lautet [sic!]: „Der Puls ist noch palpabel / das Hirn noch sporogen / Doch zwischen Kalb und Kabel / will uns kein Gott erstehn / Schon leichtes Magendrücken / verändert den Diskurs / Wir sehen in den Lücken / den Schatten des Komturs / Vom Ein- zum Appenzeller / das war wohl ein Moment / als würde alles heller / Nun lesen wir die Daten / die uns an uns verraten / als unser Testament“ Vgl. Hartung, Harald: Satura. In: Buchwald: Jahrbuch der Lyrik 2001. S. 46. Die Fehler in Gernhardts Wiedergabe zeigen einmal mehr seinen nachlässigen Umgang mit Zitaten.

⁷¹⁷ Leben im Labor: 9f. Gleiches gilt für die Sinnhaftigkeit in Gedichten: „Man kann reimlos oder gereimt sinnvolle oder sinnlose Gebilde zusammenbringen.“ Kreuzinger: 812.

⁷¹⁸ Gedanken: 27, vgl. auch Kap. III.1.b.

Ernste Reime macht er in Bennis „Blaue Stunde“⁷¹⁹ aus, „ulkige“ hingegen in Bennis „Prolog“⁷²⁰, sodass er seine These in den Raum stellt: „Der Reim hat ein Doppelgesicht, bestimmte Reimtechniken jedoch sind eindeutig auf komische Wirkungen aus“. Wie so oft belegt Gernhardt seine Auffassung mit zahlreichen fremden und eigenen Beispielen in einem längeren Gedankengang. Er beginnt mit dem *per se* bzw. tendenziell komischen Reimformen (Schüttel-, Doppel-, falscher und verweigerter Reim) und kommt schließlich auf den *normalen* Reim zu sprechen. Zu den *per se* komischen Reimformen zählt Gernhardt erstens den Schüttelreim, der seit dem 19. Jahrhundert für „den geballten Unernst“ steht, was er in seinem eigenen Gedicht „Ein Schüttelreim. Mit Fußnoten“⁷²¹ bewiesen sieht. Es ist offensichtlich, dass es um die Beweiskraft eines einzelnen Gedichtes nicht gut bestellt sein kann. Hätte Gernhardt in diesem Fall in einschlägigen Anthologien nachgeschlagen, wäre er zu einem anderen Urteil gekommen.⁷²²

Zweitens erzeugen nach Gernhardt „Doppelreim und vokalischer Halbreim“ eine komische Wirkung, wie sie bereits Heine bewusst mit seinem Reimpaar „ästhetisch:Teetisch“ erzeugte.⁷²³ Anhand von zwei eigenen Zeilen („Werd ich nicht nach Tarif bezahlt / wird ab sofort naiv gemalt“), beschreibt er die Entstehung des „doppelreimgesteuerten“ Gedichts „Sehr geehrter Kunsthändler Kahnweiler“⁷²⁴, indem seiner Einschätzung nach vor allem mittels Doppelreim, „Thema und Picasso“ für Komik gesorgt wird. In der Tat stammt verdankt das Gedicht einen beträchtlichen Teil seiner Komik den Reimpaaren (der Picasso:Herrn Incasso), dem Motiv Kunst vs. Geld und den erwähnten prominenten Malern. Interessanterweise berichtet Gernhardt in seinem entstehungsgeschichtlichen Kommentar nebenbei von seiner Arbeitstechnik:

⁷¹⁹ Gernhardt zitiert hier V. 1-4 von „Blaue Stunde“: „Ich trete in die dunkelblaue Stunde – / Da ist der Flur, die Kette schließt sich zu / Und nun im Raum ein Rot auf einem Munde / Und eine Schale später Rosen – Du!“ Vgl. Benn, Gottfried: Blaue Stunde. In: ders.: Gedichte. S. 368f.

⁷²⁰ Gernhardt zitiert hier V. 43-46 von „Prolog“: „Wo ist das große Nichts der Tiere? / Giraffe, halkyonisch, Känguruh, / du, du bist in Arkadien geboren, / mein Beutelhase, grunz mir zu!“ Vgl. Benn, Gottfried: Prolog. In: ders.: Gedichte. S. 130-132.

⁷²¹ Gernhardt zitiert hier „Ein Schüttelreim mit Fußnoten“, Gedichte: 43.

⁷²² Vgl. z. B. KLEN [d. i. Karl Leberecht Emil Nickel]: Schüttelsprüche. Eine Anthologie über geschüttelte Sprichwörter, Lebensregeln und -weisheiten, Sinnsprüche, Reflexionen, Gebote und Maximen von über 87 Autoren aus mehr als hundert Jahren in insgesamt 775 Schüttel-Versen und Schüttel-Gedichten. Hildesheim 1995. Vgl. auch Kap. III.1.b.

⁷²³ Gernhardt zitiert hier Heines Reimpaar „ästhetisch:Teetisch“: „Sie saßen und tranken am Teetisch, / Und sprachen von Liebe viel. / Die Herren, die waren ästhetisch, / Die Damen von zartem Gefühl.“ Vgl. Heine: Gesamtausgabe, Bd. 1, S. 93). Gernhardt verweist außerdem auf Bennis Gedicht „Wirklichkeit“, worin das Reimpaar „Fetisch:Teetisch“ (V. 13-15) enthalten ist: „Als ihm graute, schuf er einen Fetisch, / als er litt, schuf er die Pietá, / als er spielte, malte er den Teetisch, / doch es war kein Tee zum Trinken da.“ Vgl. Benn, Gottfried: Wirklichkeit. In: ders.: Gedichte. S. 426.

⁷²⁴ Leben im Labor: 10. Gernhardt zitiert hier V. 1-11 und 34-40 von „Der Maler Pablo Picasso schreibt an seinen Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler“, Gedichte: 507-509.

„Seit den 70er Jahren führe und fülle ich Arbeitshefte, Ende der 70er findet sich die Eintragung ‚Werd ich nicht nach Tarif bezahlt / wird ab sofort naiv gemalt.‘ [...] Anfang der 90er notierte ich sie in aller Unschuld erneut, im Vollgefühl vollkommen frischer Inspiration, welcher nun gehörige Transpiration zu folgen habe.“ Auf die Eingebung folgt die eigentliche Arbeit des Dichters, so Gernhardt. Mit dem Begriffspaar Transpiration und Inspiration hatte Gernhardt schon Jahre vorher sein Dichten beschrieben.⁷²⁵ Die „Transpiration“ steht als Metapher für *harte, schweißtreibende Dichterarbeit*, die erforderlich war, weil Gernhardt sah, dass „ein solcher Doppelreim nicht allein auf weiter Gedichtflur“ oder am Gedichtanfang und -ende stehen kann, sondern zwischen weitere Doppelreime „eingebettet“ gehört, was „doppelte Arbeit“ bedeutete.⁷²⁶

Neben Schüttel- und Doppelreim kann drittens nach Gernhardt „der bewußt falsch gewählte oder unbewußt verquälte Reim Lachen“ bei dem auslösen, „der vom korrekten und unangestregten Reim weiß.“ Eine Folge vom „unbewußt verquälten“ Reim kann unfreiwillige Komik sein, wie in Schillers „Der Gang nach dem Eisenhammer“ mit dem „reichlich selbtherrlichen Dativ“ („Wer hebt das Aug’ zu Kunigonden?“ / „Nun ja, ich spreche von dem Blondem“⁷²⁷). Den absichtlich falschen Reim verwendet Gernhardt in „Pomm Fritz. Ein humoristischer Gedichtzyklus“⁷²⁸ zur Erzeugung von Komik, weil der „gutes schlechtes Gedicht“ ausmacht.

Nicht immer „mit einem Lachen belohnt“ wird der „Mitreimer“ beim verweigerten Reim, der vierten Variante des komischen Reims. Goethes subtile, komik-freie Verwendung, in einem Gedicht anstelle seines eigenen Namens „Hatem“ einzusetzen,⁷²⁹ wirkt in Gernhardts eigenem, komik-armen „Lob des Lebens“ im Zyklus mit Goethe-

⁷²⁵ Vgl. Zwei Gesellenstücke: 140. Fast gleichlautend hat auch Rühmkorf den Prozess des Dichtens als Mischung von Eingebung und handwerklicher Arbeit beschrieben (vgl. Kap. I.1.b.). Das Begriffspaar ist fester Bestandteil bei der Beschreibung der Komikproduktion, vgl. auch Hirschhausen, Eckart von: Die Kunst der Pointe. Wie man einen Witz repariert. In: Glodek, Tobias, Haberecht, Christian und Christoph v. Ungern-Sternberg: Politisches Kabarett und Satire. Berlin 2007. S. 168-176. Hier: S. 173.

Zur Arbeitstechnik Gernhardts und der Funktion der Arbeitshefte vgl. auch Gespräch des Verfassers mit Robert Gernhardt am 25.4.2004, Kap. VII.

⁷²⁶ Vgl. Leben im Labor: 10. Gernhardt erzählt die Anekdote mit den wiederentdeckten bzw. -erfundenen Versen auch bei einer Lesung, vgl. Reim und Zeit-CD.

⁷²⁷ Gernhardt zitiert hier (Leben im Labor: 11) V. 63f. von Schillers „Der Gang nach dem Eisenhammer“, vgl. Schiller, Friedrich von: Der Gang nach dem Eisenhammer. In: ders.: Werke. Bd. 1. S. 382-389.

⁷²⁸ Gedichte: 48f. Gernhardt zitiert hier V. 1-4 des Gedichts.

⁷²⁹ Gernhardt bezieht sich offenbar auf das mit dem Vers „Locken, haltet mich gefangen“ beginnende Gedicht aus dem „West-östlichen Diwan“, in dem Goethe bekanntlich „Morgenröthe“ auf „Hatem“ reimen lässt, so verrätend, dass er sich mit Hatem, als dem Gesprächspartner in den Suleika-Gedichten, selbst meint (die wiederum die Beziehung Goethes zu Marianne von Willemer thematisieren). Vgl. Goethe: Gedichte. Bd. 2. S. 100.

Nachdichtungen nach.⁷³⁰ Vollständige Reimverweigerung und bewusste Reimverfehlung offenbaren hingegen in „Mutter Natur“⁷³¹ den Kontrollverlust des anfangs scheinbar „sittlich gefestigten Sprechers“ zu einem „Eifernden“ und sind durch die Decamouflage seiner Triebe eine Quelle für nonsenshafte Komik.

Nach der Behandlung der vier potenziell bzw. per se komischen Reimformen, „Schüttel-, Doppel-, Schlicht- und Nichtreim“, wendet sich Gernhardt der Frage zu, ob auch der „Normalreim zu anderem als Unernst“ taugt. Er erneuert seine anfängliche These in anderen Worten von Neuem:

„Ob das nun Ernst oder Unernst transportiert, hängt allein von dem ab, was uns der Dichter mitteilen will, nicht einmal das Thema erlaubt einen Hinweis darauf, welche Richtung das Gedicht einschlagen wird.“⁷³²

Zwei gegensätzliche Tiergedichte mit paargereimten, vierhebigen Zweizeilern führt er als Beispiele an, weil dies der „schlichteste und üblichste Reim unseres Sprachraums“ ist. Die Wirkung beim ersten, „Folgen der Trunksucht“⁷³³ ist eindeutig „unernt“. Die betrunkene (!) Meise „baut“ „Scheiße“ und verfehlt mit ihrem Ei das Nest. Im zweiten zitierten Gedicht, „Ein Glück“⁷³⁴, sieht das artikulierte Ich einen sterbenden Spatz auf der Straße liegen und beginnt über den Tod nachzudenken. Angesichts der Thematik wirken die Reime verständlicherweise nicht komisch.

Wie schon mit den anfänglichen beiden Benn-Gedichten hat Gernhardt damit an weiteren Einzelfällen und anhand seiner eigenen Gedichte die Gültigkeit seiner These überprüft. Der Reim kann bei Gernhardt sowohl Komisches als auch ernst Sachverhalte ausdrücken; er ist entgegen Hartungs Meinung für ihn nicht per se komisch.

Innovation und Alternation

Nach Gernhardts Ansicht ist das gereimte Gedicht weniger vom „Sturz in den Unernt“ bedroht als vom Originalitätsmangel des Reims und von der rhythmischen Eintönigkeit, weil „Verse bei allzu erwartbar plazierten Reimwörtern zu leiern beginnen“⁷³⁵.

⁷³⁰ Gernhardt zitiert hier vollständig „Würstchen im Schlafrock oder September mit Goethe. 29. September. Lob des Lebens“, Gedichte: 658. Vgl. auch Kap. II.2.a. Gernhardt legt in diesem Fall direkt die Vorlagen für seine Gedicht-Parodien offen.

⁷³¹ Gernhardt zitiert hier V. 1-10, 46-50, 55-65 und 91-95 von „Mutter Natur oder Variationen über eine Zeile von Friedrich Klopstock oder in zwanzig Strophen um das Thema Nummer eins“, Gedichte: 820-823. Zum Reimzwang vgl. Kap. II.4.g.

⁷³² Leben im Labor: 14.

⁷³³ Gernhardt zitiert hier V. 13-16 von „Folgen der Trunksucht“, Gedichte: 73f.

⁷³⁴ Gernhardt zitiert hier „Ein Glück“, Gedichte: 572.

⁷³⁵ Leben im Labor. S. 14. Als Beispiel nennt Gernhardt Benns Gedicht „Die Gitter“ mit Jamben, die als bewusst gesetzter „Anti-Leier-Effekt“ zum falsch betonten Lesen des letzten Verses verführen, insgesamt jedoch ein „Mißvergnügen“ hinterlassen. Vgl. Benn, Gottfried: Die Gitter. In: ders.: Gedichte. S. 390.

Insbesondere beim Kreuzreim sieht er die Gefahr, dass er als „allzu plakativ und vorhersehbar“ empfunden werden kann. Dem kann der reimende Dichter – wie andere Künstler in ihren Disziplinen auch – mit Alternation und Innovation entgegen wirken, indem er z. B. den Rhythmus mit einem „Anti-Leier-Effekt“ wechselt oder den Kreuzreim in abweichender Form verwendet. „Alle Reimspieler sind Artisten“, heißt es im bekannten Vokabular über die Kunstfertigkeit der Reimerei. Gernhardt beruft sich für diese Innovationen auf die Leitfragen des Regisseurs Ernst Lubitsch, der vor Dreharbeiten stets gefragt haben soll: „Wie hat man eine solche Situation bisher gelöst?“⁷³⁶ und „Wie kann man es anders machen?“⁷³⁶ Sie zitiert Gernhardt schon in „Was gibt’s denn da zu lachen?“ und später auch in seinen „Zehn Thesen“. In Analogie dazu stellt Gernhardt für Gedichte fest, dass normalerweise unterbrochen, über Kreuz oder umarmend gereimt wird (abcb, abab, abba) und dass die Reimschema-Varianten abbc, abac und abccba dementsprechend positive Überraschungen für den Rezipienten darstellen, weil sie den Erwartungen zuwider laufen. Aus seinen eigenen Gedichten wählt er drei passende Beispiele für diese Reimschemata und erläutert sie kurz in punkto Form und Entstehung.⁷³⁷ Für das dritte im Reimschema abccba, „Die Werra vor Kassel“, schlägt Gernhardt mangels „eingeführte[r] Bezeichnung“ den Begriff „Spiegelgedicht“ vor, da sich die erste Zeile auf die letzte, die zweite auf die fünfte und die beiden mittleren miteinander reimen und sich die Reimpaare so gleichsam an einer imaginären Mittelachse spiegeln (abc↔cba). Die Form korrespondiert hier im Übrigen mit dem Inhalt des Gedichts, der Beschreibung einer Spiegelung im Wasser. Das Reimschema (abbccdda) in „Sechster Dezember“⁷³⁸ ist eine Variante des von Gernhardt so genannten „Spiegel-Gedichts“. Der Reim zwischen dem ersten und dem letzten Vers,

An anderer Stelle sagt Gernhardt über den Reim: „Der Endreim ist etwas, worauf man ruhig hin und wieder verzichten sollte, damit diese gemütliche Monotonie nicht überhand nimmt. Das Gehirn hüpfte wie ein Steinchen von Reimwort zu Reimwort, ohne viel nachzudenken, rein mechanisch. Man sollte ein Reimwort nur einmal bringen, danach wird es nur ulkig – gleichwohl das Ulkige zum Teil gewollt ist. Andere Reimtechniken sind daher interessanter, zum Beispiel Binnenreime. Das Verlagern des Reims, daß er nicht allein auf dem Endreim stehen bleibt, sondern als Binnenreim noch einmal auftaucht oder er ganz einfach zum Stabreim oder Anklangsreim wird, wie die Wortfolge: ‚ganz nah‘, ‚tanzbar‘ und ‚Kanzler‘ bei ‚Fettes Brot‘.“ Vgl. Hiphop.

⁷³⁶ Leben im Labor: 15. Vgl. zu den Lubitsch-Fragen auch das erstmalige Zitat bei Gernhardt: „Wie wurde das bisher erzählt? Wie kann man es anders erzählen? Wie kann man es besser erzählen?“ Was gibt’s: 466 und 480. Zum „Lubitsch touch“ vgl. die fünfte These Gernhardts, „Das komische Gedicht bedarf der Inspiration“, in: Zehn Thesen: 11f.

⁷³⁷ Gernhardt zitiert hier erstens den abbc gereimten V. 1-4 von „Eine merkwürdige Begegnung im Schlosspark von Herrnheim“ (wobei man das Reimpaar „schreit’s:kreischt’s“ auch wegen der Assonanz und der semantischen Nähe mit dem Schema abba angeben könnte), Gedichte: 324; zweitens die abac gereimten, zusätzlich durch Assonanzen verbundenen V. 1-8 und 17-20 von „Er beobachtet ein Paar auf der Fahrt Nürnberg – Regensburg“ (worin Gernhardt außerdem die „selbstaufgelegte Regel“ erfüllt, das Gedicht unter Nennung der Ortsnamen „von Station zu Station“ voranzutreiben), Gedichte: 527f.; und drittens vollständig das abccba gereimte Gedicht „Die Werra vor Kassel“, Gedichte: 761.

⁷³⁸ Gedichte: 719.

meint Gernhardt, ist angesichts des großen Abstands für den Rezipienten schon schwerer nachvollziehbar. Er folgert daraus, dass sich der Reim „von der vollen Kanne des Doppelreims bis zur geradezu homöopathischen Verdünnung“ „dosieren“ lässt.⁷³⁹ Die Reime des ansonsten reimlosen Gedichts „Gespräch über den Tod“⁷⁴⁰ beispielsweise sind fast bis zur Unkenntlichkeit verborgen, indem nur die zwölfte mit der vierten und die sechzehnte mit der achten Zeile einen Endreim bilden. Gernhardt weist auf diese Reime „lieber gleich selber“ hin, „bevor jemand lange nach der verborgenen Regel [...] sucht“. Er leistet mit der Erklärung zur Form und Lenkung der Rezeption – wie so oft in seinen Kommentaren – einen weiteren Beitrag zum *richtigen* Verständnis seiner Gedichte.

Suggestivität und Prägnanz

Die Ordnungsformen des Gedichts wie Reim und Metrum müssen nach Gernhardt nicht zwangsläufig zusammen in einem Gedicht vorkommen. Die Kombination dieser beliebten „Suggestionstechniken“⁷⁴¹ kann aber dem Gedicht nur nutzen: „Doch doppelt genäht hält bekanntlich besser, und je mehr Nähte ein Gedicht zusammenhalten, desto haltbarer dürfte es geraten.“

Das Bild vom *zusammengenähten* Gedicht erklärt sich im Zusammenhang mit den Wirkungen, die Gernhardt den Regeln zuschreibt. Sie erst sorgen für die notwendige Suggestivität und Eingängigkeit, und davon kann ein Gedicht nach Gernhardts Vorstellungen nicht genug haben. Außerdem muss prägnant sein, weil es als „Telegramm unter den literarischen Gattungen“ unter besonderem Rechtfertigungszwang steht: „Wer sich kurz faßt, muß mir entweder etwas sehr

⁷³⁹ Leben im Labor. S. 16. Gernhardt äußert sich an anderer Stelle zum Reim wie folgt: „Jedes Insistieren auf Reimwörtern macht deutlich, daß sich der Sinn des Gebildes durch große Zufälligkeiten, nämlich Gleichlautungen, herstellt. Beim Hiphop gibt es sicher Leute, zum Beispiel die wirklich Betroffenen aus dem Ghetto, die gar nicht komisch sein wollen. Die insistieren auf den rhythmischen, auf den suggestiven Möglichkeiten des Reims. Andere nutzen die komischen Möglichkeiten. Beide reimen sehr unbefangen. In der geschriebenen Dichtung muß man den sehr sparsam und kalkuliert mit dem Reim umgehen. Texte, die für das schlichte und ausschließliche Hören oder Lesen geschrieben worden sind, und jene, die von vorneherein mit Musik arbeiten, sind daher nicht miteinander vergleichbar. Man muß Hiphop-Musik in eine andere Reihe stellen – in die Reihe Schlager, Lied, Popsong. Das Gedicht muß zwar Rhythmus, Metrum, ja Musikalität beinhalten und versuchen, damit Suggestivität zu erzeugen, alles aber unter Verzicht auf Musik. Eigentlich auch unter Verzicht auf den verbalen Vortrag – obwohl da einige Leute widersprechen könnten. Frage [der Interviewer, T.G.]: Ist das ein Plädoyer für Instrumentalmusik? Gernhardt: Nein, es ist eher ein Plädoyer für das gedruckte Gedicht, das – wenn es gut ist – schon in dieser reizarmen Form funktionieren muß. Ich habe es nicht so gerne, wenn Gedichte leichtfertig mit Musik gekoppelt werden. Die Italiener haben die Unsitte, daß sie Gedichte im Radio sofort Musik unterlegen [sic]. Als ob das Wort nicht genügen würde. Tut es aber – zumindest beim guten Dichter.“

Hiphop

⁷⁴⁰ Vgl. das Reimschema *wwwa wwwb wwva wwvb*, Gedichte: 802f., vgl. die Interpretation in Kap.

II.1.g.

⁷⁴¹ Zehn Thesen: 11.

Wichtiges mitzuteilen haben oder das, was er mir mitteilt, zumindest wichtig erscheinen lassen. Da ist die Kunst der Rhetorik gefragt, und weil alle poetischen Regelsysteme mit dieser Kunst verbandelt sind, hat ihr gezielter, bei Bedarf auch geballter Einsatz noch keinem Gedicht geschadet.“⁷⁴²

Gernhardt will sein Plädoyer für Suggestivität und Prägnanz nicht als Traditionalismus um seiner selbst willen missverstanden wissen:

„Wobei auch bei metrischen Regeln gilt, daß es keineswegs damit getan ist, überkommene und übernommene Vorbilder nachzuahmen. Stattdessen sollte stets das Lubitsch-Prinzip bedacht und erprobt werden: Wie kann man es anders machen?“⁷⁴³

Das „Lubitsch-Prinzip“ ist eine der wenigen sehr konkreten Handlungsempfehlungen, die Gernhardt in seiner Poetik gibt. Offensichtlich ist ihm dieses Prinzip so wichtig, dass er es ausführlich darstellen und verdeutlichen will. Dafür verwendet er eigene Gedichte mit vierzeiligen Strophen: Die dreihebigen, abba gereimten Verse im ersten Beispiel, „Doppelte Begegnung am Strand von Sperlonga“⁷⁴⁴, werden in der jeweils dritten Zeile der Strophen von einer vierhebigen unterbrochen, was ihr Abwechslung und „eine gewisse Beschleunigung und der Folgezeile einen abbremsenden Charakter verleiht“. Im zweiten Gedicht, „Gemachter Mann“⁷⁴⁵, beschreibt Gernhardt den „konstante[n] Hebungsschwund“ von fünf auf zwei Hebungen in jeder Strophe, der absichtsvoll wie „Kurzatmigkeit“ wirkt, und mit der die Pointe korrespondiert, in der dem Ich des „Rollen-Gedichts“ die „Sprüche ausgehen“. Ausgehend von der „Volksliedstrophe“, die laut Gernhardt „von vier zu drei Hebungen“ alterniert (über diese Definition kann man streiten), verwirklichte er im dritten Beispiel, „Des Knaben Plunderhorn. Neue Volkslieder“⁷⁴⁶, eine vierzeilige Alternative in der Abfolge von vier, drei, drei und vier

⁷⁴² Leben im Labor: 17.

⁷⁴³ Leben im Labor: 17. Vgl. Zehn Thesen, und vgl. dazu auch Gernhardt an anderer Stelle: „Das Gedicht als kurze Mitteilung muß besonders darauf achten, daß es plausibel ist: Warum erzähle ich das überhaupt? Das ist wie beim Unterschied zwischen Brief und Telegramm: Wenn ich ein Telegramm schicke, muß ich wirklich etwas zu sagen haben. Das Gedicht ist verglichen mit dem Roman ein Telegramm. Der Dichter muß klarmachen, warum er den Leser überhaupt mit einer solch kurzen Mitteilung belästigt.“ Kreuzinger: 812f.

⁷⁴⁴ Gernhardt zitiert hier (Leben im Labor: 18) V. 1-4 von „Doppelte Begegnung an Strand von Sperlonga“, Gedichte: 234f.

⁷⁴⁵ Gernhardt zitiert hier (Leben im Labor: 19) vollständig das Gedicht „Gemachter Mann“, Gedichte: 271.

⁷⁴⁶ Gernhardt zitiert hier vollständig das Gedicht „Des Knaben Plunderhorn. Neue Volkslieder. 4.“ Der Zyklus-Titel ist eine Anspielung auf von Arnims und Brentanos dreibändige Volksliedsammlung „Des Knaben Wunderhorn“ von 1806 bis 1808. Der Untertitel „Aus dem Albanischen“ ist ein Beispiel für eine irreführende und nonsenshafte Zuordnung.

Gernhardt definiert hier die „Volksliedstrophe“ durch den alternierenden Wechsel von vier zu drei Hebungen. Anders dagegen Kayser, der sie durch Vierzeiligkeit, Kreuzreim und den Wechsel männlicher und weiblicher Ausgänge definiert, und Arndt, der lediglich die vier Hebungen in der vierzeiligen Strophe hervorhebt (vgl. Kayser: Versschule S. 40f., und Arndt: Verslehre S. 220f.). Gernhardts Beschreibung

Hebungen. Bei diesem Gedicht, so Gernhardt, stand der Regeleinfall vor der inhaltlichen Füllung, wie es sonst üblicherweise bei der Form Sonett der Fall ist. Beim Sonett lässt sich laut Gernhardt der „Schwierigkeitsgrad“ im Übrigen zwischen vier bis sieben „Reimausgangswörtern“ verschieden „hoch“ oder „niedrig“ einstellen. Diesen Gedanken hatte er schon in der Poetik-Vorlesung III ausgiebiger anhand von fremden und eigenen Sonetten erörtert. Gernhardt leitet damit zum vierten Beispiel über, seinem „Sonett im Krebs“⁷⁴⁷, das nach seiner Einschätzung bisher der „einmalige“ Versuch ist, den Gang der Tiere in die Form einfließen zu lassen. Es beginnt mit den beiden Terzetten, endet mit den beiden Quartetten im Reimschema abb abb cddc cddc und läuft daher „rückwärts“. Im Sinne von Gernhardts eigener Korrektur von Sachfehlern in Gedichten⁷⁴⁸ darf hier auf den Umstand hingewiesen werden, dass sich ein Krebs auf seinen sechs Beinen gewöhnlich seit- und nicht rückwärts fortbewegt, sodass die Konstruktion des Gedichts auf einer falschen biologischen Annahme beruht.

Inhalt und Form

Form und Inhalt stehen bei diesen Beispielen in einem engen Zusammenhang. Gernhardt kommt wieder auf die Frage aus der Poetik-Vorlesung zurück, inwiefern und wie stark diese beiden einander beeinflussen. Immerhin hätten „Dichter vergangener Jahrhunderte immer dann strenge Formen gewählt [...], wenn sie überwältigende Gefühle mitteilen wollten“ – ein Umstand, der als Argument für die Gegenwart ausfällt, weil die hier gemeinte Formfreiheit etwa des Freiverses ja erst mit der Moderne begann. Rhetorisch fragt Gernhardt zunächst genau wie in der Poetik-Vorlesung V, ob der „moderne‘ Freivers“ dem „unverstellten Naturlaut“ von Schmerz oder Trauer nicht eher gerecht werde als die strenge Form. Mit dem schon bekannten Baudelaire-Zitat über das Vorrecht der Kunst, aus Schmerz Schönheit zu formen, beantwortet er die Frage jedoch sofort eindeutig zugunsten der Form, die allein diese privaten Empfindungen mittelbar mache.⁷⁴⁹

trifft hingegen auf die seit dem 18. Jahrhundert in Deutschland besonders in der Balladendichtung verbreitete vierzeilige Chevy-Chase-Strophe bzw. -Zeile zu, die charakterisiert ist durch vier Hebungen in V. 1 und 3 und drei in V. 2 und 4, die freie Versfüllung, mindestens einen Kreuzreim in V. 2 und 4 sowie männliche Ausgänge, vgl. Kayser: Versschule S. 41f., Arndt: Verslehre S. 172f. und Metzler Literatur Lexikon: S. 79.

⁷⁴⁷ Gedichte: 848.

⁷⁴⁸ Vgl. Gedanken: 37-74, und Gedichte: 973.

⁷⁴⁹ Gernhardt zitiert Baudelaire hier (Leben im Labor: 20) in der deutschen Übersetzung wahrscheinlich nach Friedrich: Struktur. S. 29: „Es ist das wunderbare Vorrecht der Kunst, daß das Schreckliche, kunstvoll ausgedrückt, zur Schönheit wird, und daß der rhythmisierte, gegliederte Schmerz den Geist mit einer ruhigen Freude erfüllt.“ Vgl. zu Baudelaire Kap. I.1.b. Vgl. auch Poetik-Vorlesung V, Kobold und Festrede: 17f.

Innerhalb aller Künste kann das Gedicht – im Gegensatz zum Beispiel zum längeren Drama und Roman – schnell auf alle „Höhen und Tiefen des Lebens“ in Form eines „Gelegenheitsgedicht“ reagieren. Lebensnähe und Schnelligkeit in der Herstellung und Rezeption sah Gernhardt schon früher als besondere Privilegien des Gedichts. Als Gewährsmann für die notwendige Formvollendung gibt Gernhardt erneut Wilhelm Busch an, der seine „Gedichte“ als „vom Leben geblüht, mit Fleiß gehämmert und nicht unzweckmäßig zusammengesetzt“ bezeichnet haben soll.⁷⁵⁰

Mit diesen beiden Kategorien, Lebensnähe und Form, rückt Gernhardt die titelgebenden Aspekte „Leben“ und „Labor“ ins Blickfeld seiner poetologischen Betrachtungen. Er sieht „gute Gründe zur Annahme, einige der bedenkenswerteren Gedichte verdanken sich einem joint venture von Leben und Labor.“ Zwei „Werkstattberichte“ greift Gernhardt zur Verdeutlichung seiner These „aus dem Dichterleben“ heraus (d. m. natürlich aus *seinem*) und erläutert sie in entstehungsgeschichtlichen Kommentaren: Die erste Strophe des Gedichts „Die Katze“⁷⁵¹ entstand demnach im ersten Schritt aus der Beobachtung des Todeskampfes der Katze „Schimmi“ in Gernhardts Haus in der Toskana, ohne dass er zunächst den Fortgang der „Suchbewegungen“ nach der ersten, ungereimten, vierzeiligen, „metrisch anspruchslosen“ Strophe absehen konnte.⁷⁵² Soweit also die Inspiration aus dem „Leben“; es folgte die Arbeit im „Dichter-Labor“ auf der Suche nach einer sinnfüllenden Regel. Nach diesem dichterischen Fund und unter der Berücksichtigung der *namenlosen* Regel, im weiteren Verlauf in jeder Strophe das Wort „Stunde“ unterzubringen, erweiterte Gernhardt das Gedicht schließlich auf zwölf Strophen. Gernhardt schätzt die Regel realistisch einerseits als „verborgen“ ein, weil sie dem flüchtigen Leser vielleicht nicht auffalle, andererseits als „fast plakativ“, wenn sie erst einmal wahrgenommen worden sei.

Als zweite „Balance zwischen Leben und Labor“ bezeichnet Gernhardt das Gedicht „Giuseppes Botschaft“⁷⁵³. „Was da erzählt wird, ist erlebt“, versichert er eingangs die

Dies sieht Gernhardt als ein Privileg des Gedichts. Dem kann entgegen gehalten werden, dass beispielsweise auch der Roman Techniken entwickelt hat, solche Inhalte zu vermitteln.

⁷⁵⁰ Gernhardt zitiert hier (zum insgesamt vierten Mal) ohne Angaben – mit den oben genannten Abweichungen – Busch: Was mich betrifft. S. 151. Gernhardt zitiert diese Stelle auch in: Was gibt's 11 und 334, und Poetik-Vorlesung III, dort allerdings korrekt mit „Bildgeschichten“ und nicht wie hier fälschlicherweise mit „Gedichte“.

⁷⁵¹ Gedichte: 813f.

⁷⁵² Leben im Labor: 21.

⁷⁵³ Gedichte: 708f. In der Erstausgabe heißt „Giuseppe“ noch fälschlicherweise „Guissepe“, vgl. Im Glück: 38. „Giuseppe“ steht auf dem Hinweg den Hügel hinunter in Strophe 1 in der ersten, in Strophe 2 in der zweiten, in Strophe 3 in der dritten Zeile jeweils am Anfang. Auf dem Rückweg auf den Hügel steht der Name in Strophe 4 in der ersten, in Strophe 5 in der zweiten, in Strophe 6 in der dritten Zeile, jeweils als letztes Wort, um in der letzten Strophe wieder im Dorf und am Anfang der ersten Zeile zu stehen.

Authentizität des Geschilderten. Im Gedicht wandert ein alter Mann namens Giuseppe zwischen seinem Dorf Grimoli, das auf einem Hügel liegt, und einem tiefer gelegenen Madonnenbild hin und her, um sich die notwendige Bewegung zu verschaffen. Die verborgene Regel des Gedichts spielt mit dem Namen, der am Zeilenanfang analog zum beschriebenen Hin- und Rückweg des Menschen in den Strophen nach unten bzw. oben wandert, sodass sich auch im Auf und Ab des Namens in den Strophen eine Bewegung vollzieht, die die Wanderung abbildet.⁷⁵⁴ Beide Beispiele zeigen die Inspiration aus dem Erlebten des Dichters und seine dichterische Verarbeitung anhand von ge- und erfundenen, neuen Regeln. Als nachvollziehbare Beispiele verdeutlichen sie die aufgestellte These vom Zusammenwirken von Leben und Labor beim Dichten und, obwohl Gernhardt das hier nicht erwähnt, zugleich für das Miteinander von Inspiration und Transpiration sowie von Fund (bzw. „Zauberwort“) und dem Handwerk der Dichter-Arbeit.

Nach diesen längeren Ausführungen über Regel, Reim, Innovation und Alternation, Suggestivität und Prägnanz, Inhalt und Form kommt Gernhardt recht übergangslos wieder auf einen Ansatzpunkt seines Essays, Hartungs Text, zu sprechen. Hartung offenbart darin lediglich, in einigen Gedichten im „Dezimalsystem“ mit zehn Zeilen à zehn Silben zu arbeiten.⁷⁵⁵ Gernhardt vermisst deshalb bei ihm das Offenlegen weiterer, ähnlich verborgener Regeln: „Mehr davon, kann ich nur sagen – von wem soll und kann der Dichter etwas über das Dichterhandwerk erfahren, wenn nicht vom Dichter?“

Gernhardts Forderung richtet sich an den Dichter, der als gelehrter Lehrer seine Kunst am besten zu vermitteln vermag; ein Anspruch, den Gernhardt selbst mit seinen zahl- und lehrreichen Beispielen in seinem Essay und in anderen poetologischen Texten erfüllt. Die Wirkung solcher Lektüre sieht Gernhardt in der Inspiration und der Information:

„Je mehr über Regeln ich weiß, offene und verborgene, desto besser: Sei es, weil das Wissen Lust macht, so etwas auch mal zu versuchen, sei es, weil es den Wissenden der

⁷⁵⁴ Diese verborgene Auf- und Ab-Bewegung ist im Übrigen auch dem italienischen Übersetzer einiger seiner Gedichte, Gio Batta Buccioli, nicht aufgefallen und dementsprechend zunächst nicht berücksichtigt worden, vgl. Gernhardts Kommentar in *Leben im Labor*: 21.

⁷⁵⁵ Vgl. das Schlussgedicht des Zyklus „Blätter für Zachäus“ in Hartung: *Türke*. S. 53, zehn Verse à zehn Silben, mit der absichtsvollen Ausnahme am Ende (V. 10): „Am Weg der Sykomore wächst schneller / als du hinaufgelangst auf diesen Baum / dich dem milden Mann zu empfehlen / der von der Menschenmenge erwartet wird / Sie werden auf den falschen tippen auf / die Tiara oder das gelbe Trikot / Doch gesetzt du tippst auf den richtigen - / da ist noch das Handicap mit dem Baum / Auch ist der Kühlschrank leer und kein Feuer / unter dem Herd“ Das Gedicht spielt auf eine Begebenheit im Lukas-Evangelium (19, 1-6) an, vgl. die Selbstinterpretation in Hartung: *Türke*. S. 53.

Mühe enthebt, sich in dieser Richtung zu betätigen: Ist ja gottlob alles bereits probiert worden!“⁷⁵⁶

Das gilt zum Beispiel für den Monovokalismus mit dem Buchstaben „o“, für das Jandl mit „ottos mops“ ein einleuchtendes „Exempel statuiert hat, wie eine einleuchtende Regel jenseits von Reim und Metrum auszusehen vermag.“ Gernhardt selbst hat dieses sehr bekannte Gedicht zu seinen ebenfalls monovokalen Nachdichtungen „annas gans“, „gudruns luchs“, „gittis hirsch“ und „enzensbergers exeget“ angeregt.⁷⁵⁷ Vom Monovokalismus kommt Gernhardt auf den Monosyllabismus zu sprechen. In „vierzig Dichterjahren“ will er „drei Gedichte“ aus einsilbigen Wörtern geschrieben haben; was nicht ganz korrekt ist: Bis zum Erscheinen von „Leben im Labor“ hatte Gernhardt mit „Kleines Lied“, „Indianergedicht“, „Zuviel verlangt“, „Nachdem er durch Rom gegangen war“, „Man oh man“, „Gelungener Abend“ bereits sechs monosyllabische Gedichte verfasst.⁷⁵⁸ Gernhardt erläutert, er habe lange Zeit geglaubt, als einziger deutscher Dichter der originellen Regel Einsilbigkeit gefolgt zu sein, bis er schließlich Johann Heinrich Voß' Sonettparodie „Klinggedicht“⁷⁵⁹ entdeckte, die schon Jahrhunderte zuvor nach dieser Regel gedichtet wurde. Einer verwandten, originellen Regel, aus „Jux und Dollerei“ mit einer vorgegebenen *Wörterzahl* zu dichten, folgt Gernhardts „Dreißigwortegedicht“⁷⁶⁰, das einen komischen und „eiskalten Regelbruch“ zeigt, da es als „Siebzehn-Worte-Gedicht“ geplant und am Gedichtanfang angekündigt worden ist.

Gernhardt kommt damit auf seine anfängliche Behauptung zurück, wonach ein immer größeres Missverhältnis entstehe zwischen Dichtern, die nach allen Regeln der Kunst dichteten, und einem schwindenden Publikum, das diese Regeln noch zu lesen verstehe. Alle Kunstwerke und Gedichte bergen für Gernhardt stets die Gefahr, vom Rezipienten nicht oder missverstanden zu werden:

„Daß das Leben ernst und die Kunst heiter sei, ist ein fragwürdiger Gegensatz, dessen Urheber man immerhin zugutehalten mag, daß er strikt zwischen beiden unterscheidet. Wirklich ernst für den Künstler wird es, wenn sein Publikum diese Scheidung nicht

⁷⁵⁶ Leben im Labor: 22f.

⁷⁵⁷ Vgl. Gedichte: 521-523, und Kap. II.2.b.

⁷⁵⁸ Hinzu kommen das beinahe vollständig einsilbige „Unperson. Ein einsilbiges Couplet“ (Gedichte: 461) sowie 2006 „Ich und er, einsilbig“ und „Ich und er, einsilbig zum Zweiten“ (Spagat: 79 und 80). Vgl. Kap. II.4.b. und II.4.g.

⁷⁵⁹ Gemeint ist die „Klingsonate“ von Johann Heinrich Voß bzw. der Abschnitt „I. Grave“ des Gedichts, vgl. Voß, Johann Heinrich: Klingsonate. In: ders.: Werke, S. 278. Vgl. Poetik-Vorlesung III, wo Gernhardt dieses Gedicht bereits zitiert. Vgl. auch Liede: Dichtung 2. S. 117f. und die Erwähnung desselben Gedichts in Gedichte: 989. Gernhardt zitiert hier im Anschluss V. 1-4 von „Nachdem er durch Rom gegangen war“ (Gedichte: 230), das vollständig aus einsilbigen Wörtern besteht.

⁷⁶⁰ Gernhardt zitiert hier (Leben im Labor: 23) sein „Dreißigwortegedicht“ (Gedichte: 168).

mehr zu vollziehen in der Lage ist und Werke der Kunst für bare Münze nimmt, wenn es sie als Dokument mißverstehet oder als Psychogramm, als Meinungsäußerung oder als Lebenshilfe.⁷⁶¹ Die Schuld an Fehldeutungen kann grundsätzlich entweder beim Kunst-Produzenten liegen, „der es nicht verstanden hat, sein Kunstwerk künstlich genug zu gestalten“, oder beim Kunst-Rezipienten, „der nicht in der Lage ist, einem Werk der Kunst mehr zu entnehmen, als was auf der platten Hand liegt: den Inhalt. Meine Erfahrungen legen es nahe, den Schwarzen Peter beim Publikum zu vermuten.“⁷⁶²

Das Ich im Gedicht

Ausgehend von einer Frage und anhand einiger zugehöriger Beispiele aus eigener Erfahrung versucht Gernhardt, „diese Vermutung der Gewißheit anzunähern“: „Wer sagt eigentlich ich, wenn wer im Gedicht ‚Ich‘ sagt?“⁷⁶³ Damit kommt er, ohne es anzumerken, wieder auf Hartungs Artikel zurück, der sich dieser Frage ebenfalls widmet (allerdings vornehmlich unter biografischen Aspekten). Gernhardt wählt einen eigenen Aspekt bei der Beantwortung nach dem Ich, nämlich sieben Gedichte und ihre jeweilige Fehlinterpretation durch seine Leser.

Gernhardts Gedicht „Gebet“⁷⁶⁴ wurde bei seiner erneuten Veröffentlichung in einer Lokalzeitung von Christen als Gotteslästerung kritisiert, worauf Gernhardt „den Unterschied zwischen einem Gedicht und einer Heiligen Schrift zu verdeutlichen suchte: Daß die Wahrheit der Kunst nicht auf Offenbarung, sondern auf Täuschung gegründet ist. ‚Ich‘ kann von Gedicht zu Gedicht ein anderer sein“, behauptete Gernhardt auch mit Verweis auf sein beinahe zeitgleich entstandenes Gedicht „Ich über mich. Ich sprach...“⁷⁶⁵, indem das artikulierte Ich Sprechakte des „Heiland“ nachahmt. Mit dem erneuten Verweis auf die notwendige Trennung des Ich im Gedicht vom realen Dichter entkräftet Gernhardt auch die Vorwürfe der „Zeit“-Leser gegen sein Gedicht „Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs“⁷⁶⁶.

⁷⁶¹ Das anfängliche indirekte Schiller-Zitat ist ein häufiger Ausgangs- und Bezugspunkt für poetologische Überlegungen bei Gernhardt (vgl. auch der Gedicht-Zyklus „Spaßmacher und Ernstmacher“, Kapitel II dieser Arbeit) und bei anderen Dichtern, vgl. z. B. Rühmkorf: Agar. S. 11-113.

⁷⁶² Leben im Labor: 24.

⁷⁶³ Leben im Labor: 24.

⁷⁶⁴ Gedichte: 38. Gernhardt sagt an anderer Stelle zur Zeitgebundenheit des Gedichts: „Ich wundere mich allerdings manchmal darüber, wie gut sich einige Sachen gehalten haben.“ Das „Gebet“ wurde bei seiner erneuten Veröffentlichung anlässlich des Amtes als Stadtschreiber in Bergen-Enkheim nach 30 Jahren in einer Zeitung von den Lesern „als Zeitgedicht, als Auslassung zur Zeit und Einlassen auf die Zeit begriffen“ und entsprechend kritisiert. Vgl. Stellenwert: 99. Zur Zeitverfallenheit bzw. Haltbarkeit komischer Gedichte vgl. auch die siebte und achte These Gernhardts, „Das komische Gedicht ist zeitverfallen“ und „Das komische Gedicht ist haltbar“, in: Zehn Thesen: 12, und Erläuterung unten.

⁷⁶⁵ Gedichte: 51f.

⁷⁶⁶ Gedichte: 109.

Die Sprache des Gedichts hat Gernhardt „dem Leben abgelauscht“, genauer gesagt, „dem linken Volk“⁷⁶⁷.

Auch für die Aussagen des „lyrischen Ich“ (Gernhardt verwendet stets *diesen* Terminus) im Gedicht „Mühlheim/Main – Blues“⁷⁶⁸, das bei seiner Veröffentlichung die Unterlassungsaufforderung eines Rechtsanwaltes nach sich zog, weil es sich angeblich „in eindeutig negativer bis böswilliger Absicht mit den Tiefkühl-Lebensmitteln“ beschäftige, hat sich Gernhardt den „eindringlich erzählten Erlebnissen“ einer Bekannten „des realen Ich“ bedient, ohne je – wie das „lyrische Ich“ von sich sagt – vor Ort gewesen zu sein.⁷⁶⁹ Diese mangelnde Unterscheidung des „lyrischen Ich“ vom „realen Ich“ bzw. die Unkenntnis von der Existenz von Rollengedichten hat Gernhardt auch aufgrund des Gedichts „Ermunterung“⁷⁷⁰ in einer Diskussion mit Schülern den Vorwurf eingetragen, ein „sexistischer Macho“ zu sein. Die aufgezählte Reihe von Personen mit mangelnder „Lyrik-Lesefähigkeit“ wird von Gernhardt mit einem Kritiker beendet, für den „jedes Gedicht aber ein glasklarer Beleg für biografische Befindlichkeiten des Berichtenden“, obwohl gerade ihm aufgrund seines Berufes eigentlich „Begriffe wie ‚Kunstprodukt‘, ‚lyrisches Ich‘ oder ‚Rollengedicht‘ nicht fremd“ sein sollten.⁷⁷¹ Dieser namentlich nicht genannte Kritiker unterstellte Gernhardt anhand von zwei biografisch interpretierten Gedichten („Ein Staatsdichter verkündet das Ende der Literatur“⁷⁷² und „Biographie“⁷⁷³), in denen er Rollen-Ich und realen Dichter nicht unterschied, die Sehnsucht nach dem Ruhestand und dem Rückzug ins Private. Er verkürzt damit, so Gernhardt, das zweite Gedicht, „dieses rhetorisch kunstvoll gestrickte, meinthalben auch künstlich gehäkelte Geflecht aus Korrespondenzen, Echos und Reimen“ im Schlusssatz seiner Kritik zu der „gnadenlos flachen Botschaft“, dass Gernhardt seine eigene Entwicklung beschreibe und deshalb „wirklich große Lyrik [...] vermutlich anderswo“⁷⁷⁴ sei. Gernhardt kontert diese – wirklich törichte – Interpretation und den platten Vorwurf des Kritikers, indem er sich dezidiert nicht wie dieser auf

⁷⁶⁷ Gernhardt bricht das Zitat von „Materialien“ nach V. 4 ab und weist selbstbewusst darauf hin, dass „der Rest [...] mittlerweile in jeder besseren Anthologie nachzulesen“ ist, vgl. *Leben im Labor*: 41. Zur Erläuterung des Gedichts durch Gernhardt und der Leser-Reaktionen auf das Gedicht vgl. auch *Gedichte*: 946f.

⁷⁶⁸ *Gedichte*: 329.

⁷⁶⁹ Gernhardt erzählt diese Anekdote in den „Anmerkungen des Autors“ in *Gedichte*: 968-970.

⁷⁷⁰ *Gedichte*: 186.

⁷⁷¹ Gernhardt weist ausdrücklich darauf hin, nicht den gesamten „Berufsstand“, sondern nur seine Vertreter zu meinen, „denen die Zweideutigkeit der Dichtung und das Doppelspiel der Dichter Hekuba ist“. *Leben im Labor*: 42.

⁷⁷² *Gedichte*: 840.

⁷⁷³ *Gedichte*: 870f.

⁷⁷⁴ Zit. n. *Poetik-Vorlesung V*.

Vermutungen, sondern „auf Gewißheiten“ beruft: „Für gewißlich wahr halte ich, daß es keinem Dichter darum geht, ‚wirklich große Lyrik‘ zu verfassen. Mag sein, daß dem einen oder anderen ein solcher Vorsatz vor dem Verfassen eines Gedichts durch den Kopf spukt – spätestens in dem Moment, in welchem er die ersten Worte seines Gedichts niedergeschrieben hat, beginnt zweierlei: Ein neues Spiel mit der Sprache oder gegen sie und – wenn alles gut geht – ein neues Glück.“⁷⁷⁵

„Worin aber besteht das Dichterglück?“, fragt Gernhardt im letzten Absatz des Essays. Seine explizit persönliche Antwort, worin er sich „mit allen wirklichen Dichtern aller Zeiten, großen wie kleinen“ einig glaubt, lautet, „daß das Glück des Dichters nie allein darin bestehen kann, vom Leben auf ein großes Thema gestoßen zu werden, wenn er nicht zugleich im Labor auf einen wenn auch noch so kleinen neuen bzw. ihm unbekanntem Dreh stößt. Ja, manchmal genügt sogar der kleine Dreh, den Dichter glücklich zu machen.“

Der Fund der Zeilen „Das sei sone Sache, / sagte der Sachse“, die ihm „ohne jeden ersichtlichen Anlaß“ beim Warten in einem Restaurant einfelen, ist für Gernhardt ein solcher „Dreh“ und ein Beispiel für gelungene Vermischung von Labor und Leben: „Hat was, dachte ich und nutzte die Wartezeit dazu, die deutsche Sprache im Schnelldurchgang nach weiteren brauchbaren S-Erweiterungen zu durchforschen. Und ich wurde fündig: Wache – wachse, Fache – faxe, Lache – Lachse ... Lachse, war es das laborgenerierte Wort, war es die vom Leben eingefädelt Situation, daß ich ausgerechnet auf eine *Fischsuppe* wartete? Ach – warum die Elemente aus dem Komplex trennen? Lesen wir lieber das hochkomplexe Gedicht, welches fertig vor mir lag, noch bevor die Fischsuppe endlich vor mir stand.“⁷⁷⁶

Mit dem Abdruck des weniger „hochkomplexen“ als sprachspielerischen Gedichts „,,Flache Lache oder Die Sache mit dem S oder Der Sachse“⁷⁷⁷ enden die Ausführungen Gernhardts, die sich in vielerlei Hinsicht als Ergänzung der „Gedanken zum Gedicht“ und der Poetik-Vorlesung über Sinn und Notwendigkeit von Regeln und Reim lesen

⁷⁷⁵ Leben im Labor: 43.

⁷⁷⁶ Leben im Labor: 43. Gernhardt zitiert hier vollständig das Gedicht „Flache Lache oder Die Sache mit dem S oder Der Sachse“, Spagat: 83.

⁷⁷⁷ Spagat: 83. Vgl. auch Kap. II.4.g. Vgl. zur Entstehungsgeschichte auch (leicht verändert) die Anmerkungen in Gedichte: 988-991: „Ich saß eines schönen Mittags in einem Speiselokal der Stadt Luxemburg, als mir ohne jeden ersichtlichen Anlaß die folgende Zeile durch den Kopf ging: ‚Das sei sone Sache, sagte der Sachse.‘ Hat was, dachte ich und nutzte die Wartezeit dazu, die deutsche Sprache im Schnelldurchgang nach weiteren brauchbaren S-Erweiterungen zu durchsuchen. Und ich wurde fündig: Wache – wachse, Fache – faxe, Lache – Lachse ... Lachse! War es das Wort, war es die Tatsache, daß ich ausgerechnet auf eine Fischsuppe wartete? Ach – warum die Elemente aus dem Komplex trennen?! Lesen Sie lieber das hochkomplexe Gedicht, welches fertig vor mir lag, noch bevor das vergleichsweise schlichte Fischgericht vor mir stand.“ Ebd.: 990f.

lassen. Auch hier erläutert Gernhardt einen Teilbereich seiner Poetik in gewohnt diskursiver Form und anhand von Einblicken in die Entstehungsgeschichten seiner Gedichte. Zahlreiche Querverweise und Zitate sind Wiederholungen aus bereits bekannten Texten (Stichwort: Baudelaire-, Busch- und Lubitsch-Zitate) und illustrieren identische Beweisführungen wie in vorangegangenen Kontexten. Gernhardt plädiert wieder mit den drei Gewährsleuten (und erneut pro domo, wie die zugehörigen Beispiele aus eigener „Werkstatt“ zeigen) für das Zusammenwirken von Form und Inhalt, Lebensnähe und Handwerk des Dichtens, formale Innovation und Alternation, ferner allgemein für die Regel, den Reim und Suggestivität und Prägnanz als primäre Merkmale eines Gedichts. Für Gernhardt entstehen Gedichte aus dem Zusammenwirken von Leben und Labor, was bildreiche Entsprechungen sind für die bekannten Paarungen Fund und Handwerk des Dichtens, Inspiration und Transpiration sowie Erleben und dichterische Verarbeitung nach allen Regeln der Kunst, nach den bekannten, neuen wie verborgenen Regeln. Das Er-Leben des Dichters ist eine Voraussetzung für das Dichten, oder, wie es in einem Gedicht heißt: „Wer nichts erlebt hat, / kann keine Kunst machen“⁷⁷⁸. Implizit argumentiert Gernhardt gegen die synthetische Herstellung von Gedichten an, wie sie Poe prototypisch beschrieben hat.

Das Zusammenwirken von Leben und Labor kann für Gernhardt auch bedeuten, dass das Labor eine Regel hergibt, die mit Leben gefüllt wird. Das letzte Lachse-Gedicht ist ein Beispiel für den andernorts erläuterten, von ihm selbst erfundenen „Konsonant-Erweiterungs-Dreh“⁷⁷⁹ (wie sich überhaupt mehrere der späten Gedichte durch den Primat der Regel auszeichnen). Abgesehen von der Erfindung von Regeln kann der Dichter auch die seiner Berufskollegen weiter- und nachdichten. Eine ähnliche Inspiration wie die Lektüre der Gedichte bietet für Gernhardt die Rezeption poetologischer Texte wie etwa Hartungs, weil das Offenlegen des Handwerkszeugs und der Kniffe jedem Dichter nur nutzen kann, sei es als Inspiration oder als Information. Gernhardt geht in diesem Fall seiner Forderung mit gutem Beispiel voran und gewährt erneut einen tiefen Einblick in seine Werkstatt. Auch hier wendet er sich gegen bestimmte Formen der Moderne, gegen das „verrätselte“, hermetische Gedicht und seine Formlosigkeit und die zugehörige Poetik der Dichter, etwa von Benn.⁷⁸⁰ Zum ersten Mal klagt er mit passenden Beispielen die mangelnde Interpretationskompetenz von Lesern und Kritikern beim Umgang mit dem „lyrischen Ich“ an. Zuvor hatte Gernhardt schon

⁷⁷⁸ „Da!“, V. 35f., in Gedichte: 438-440.

⁷⁷⁹ Vgl. Gedichte: 989, vgl. auch Kap. II.4.g.

⁷⁸⁰ Vgl. Kap. I.1.b.

mehrfach die Abnahme der literarischen Kenntnisse bei seinen Lesern bedauert, die das Parodieren erschwere. Neu ist hier nur der formal-interpretatorische Aspekt, zwischen artikuliertem Ich und realem Dichter unterscheiden zu können. Gernhardt glaubt, dass das formale Wissen der Leser in den letzten Jahrzehnten durch die Formlosigkeit des Lyrik-Mainstreams nachhaltig in Mitleidenschaft gezogen worden ist und stilisiert sich in seiner form-affinen Poetik als *Kämpfer* für die Form und insbesondere den Reim gegen die *Übermacht* der dichtenden Formverächter. Diese Wahrnehmung und Darstellung wird in Kapitel III noch ausführlicher zu erörtern sein.

Der Reim ist für Gernhardt (entgegen Benn und Hartung) a priori „neutral“ und kann sowohl ernste als auch komische Inhalte transportieren. Eigene und fremde Beispiele illustrieren diese Einschätzung. Solche Klangspiele wie der Reim werden nach Gernhardt immer künstlich erzeugt, weshalb er Benn und Hartung widerspricht, die nur dem „neuen Gedicht“ die Eigenschaft als Kunstprodukt zusprechen. Gerade im 19. Jahrhundert sieht Gernhardt in der formalen Formenvielfalt einen Beweis, dass das Gedicht immer ein Kunstprodukt war und ist. Versteckte Regeln deuten einmal mehr darauf hin, dass ein Wort-Künstler am Werk war. Gerade den verborgenen Regeln (Stunde, Giuseppe, Konsonant-Erweiterungs-Dreh...) widmet sich Gernhardt auf der Suche nach dichterischer Innovation mit großer Aufmerksamkeit.

Auffällig ist einmal mehr die Gernhardts Hang zum Essayistischen, seine handwerklich-artistische Bildlichkeit für das Dichten („Reimspieler sind Artisten“⁷⁸¹) und die Lenkung der Rezeption durch Selbstinterpretationen („ein gutes schlechtes Gedicht“) und Vorabdeutungen (unfreiwillige Komik bei Schillers „Kunigonden“), mit denen Gernhardt seine Argumentation besonders stichhaltig erscheinen lässt. Gernhardt erfüllt die an seine Dichter-Kollegen gestellten Forderungen („Mehr davon“) nach theoretischer und exemplarischer Fundierung einer Poetik in seinem eigenen Text über alle Maßen und erweckt umso mehr den Eindruck eines poeta doctus.

Zehn Thesen zum komischen Gedicht

Der jüngste bedeutsame Paratext Gernhardts zum Thema Poetik trägt den Titel „Zehn Thesen zum komischen Gedicht“⁷⁸² und ist anstelle eines Vorworts in der von ihm mit

⁷⁸¹ Leben im Labor: 15.

⁷⁸² Zehn Thesen. Von eher zusammenfassender Machart ist der Klappentext zu „Später Spagat“ von 2006, vgl. Kap. I.1.d. Die wenigen anderen Epitexte Gernhardts nach 2004, darunter Nachworte in seiner „Hell und Schnell“-Reihe zu Günter Nehms „Verspektiven“ (Sigle: Das nehm’ wir!), „Bilden Sie mal einen Satz mit...“ (Sigle: Versuch) und der F.W. Bernstein-Auswahl von 2007 (Sigle: Bedeutung), sind poetologisch nur partiell interessant.

herausgegebenen Anthologie „Hell und schnell. 555 komische Gedichte aus 5 Jahrhunderten“ von 2004 abgedruckt. Jede der zehn Thesen wird in wenigen Sätzen erläutert und teilweise auch ergänzt. Sie enthalten in den Thesen eins bis fünf eine pointierte Zusammenfassung von Gedanken Gernhardts aus bereits erläuterten Texten wie „Gedanken zum Gedicht“, „Was gibt’s denn da zu lachen?“, der Poetik-Vorlesung und „Leben im Labor“ sowie in den Thesen sechs bis zehn teilweise erstmals von Gernhardt geäußerte Ansichten über komische Gedichte.

Die erste These, „Es gibt ernste und komische Gedichte“, ist von Gernhardt bereits im fünften Teil der Poetik-Vorlesung (dort ohne Erläuterung) aufgestellt worden. Auch dort zitiert er Brechts Eintrag vom 22. August 1940 im „Journal Finnland“, in der dieser das deutsche Gedicht der Neuzeit in eine pontifikale und eine profane Linie teilt, als deren Vertreter er Hölderlin und Heine ausmacht.⁷⁸³ Zuletzt habe Goethe beide Linien in seinem Werk vereint. Gernhardt bescheinigt Brecht, in seinem Werk den „hohen Ton“ ebenso zu beherrschen wie den „kessen“. Ferner stellt er auf Grundlage von Brechts Gedanken fest, dass „[b]eileibe nicht alle Gedichte der profanen Linie“ komisch sind, jedoch auch kein „mit Absicht“ komisches Gedicht zur pontifikalen Linie gehören kann.⁷⁸⁴

Aus anderen Zusammenhängen und seiner Komiktheorie (vgl. Kap. I.2.c.) muss ergänzt werden, dass Gernhardt ebenso davon überzeugt ist, dass es Gedichte gibt, die zugleich komisch *und* ernst sind, weil beide Gegenpole fließende Grenzen haben.⁷⁸⁵ Aus der Erläuterung Gernhardts zu Brechts Bemerkung wird deutlich, wie sehr Gernhardt das Brecht-Zitat im Sinne seiner eigenen Gedicht- und Komiktheorie interpretiert. Brechts Begriffe geben ihm mangels anderweitiger inhaltlicher Füllung durch den Urheber die Möglichkeit, sie mit eigenen Zuschreibungen zu füllen und zu vereinnahmen. Mit hoher und kesser Ton sowie Komik und Ernst wählt er dafür zentrale Begriffspaare in seiner Gedicht- und Komiktheorie. Einmal mehr zeigt sich der Umgang Gernhardts mit Zitaten aus fremden Theorien, die er aus ihren Zusammenhängen entnimmt und sich ohne deren Berücksichtigung zur Abgrenzung oder (wie hier) affirmativ aneignet und auslegt. Gernhardt setzt sich mit Brechts Theorien inhaltlich nicht auseinander.

Die „Zehn Thesen“ hat der Cornelsen-Verlag in seine Lehrermaterialien für den Deutschunterricht zu Robert Gernhardts Leben und Werk aufgenommen (vgl. Rund um).

⁷⁸³ Brecht nennt zusätzlich für erstere George und für zweitere Karl Kraus. Gernhardt zitiert hier (wie schon in Poetik-Vorlesung V) ohne Angaben Brecht: Journal Finnland. Zu Brechts eigener „Doppelrolle“ als „Pontifex *und* die des Mannes aus dem Volke und für das Volk“ vgl. Poetik-Vorlesung V.

⁷⁸⁴ Zehn Thesen: 11.

⁷⁸⁵ Vgl. Gedanken: 18, und Gespräch über Poesie.

„Das komische Gedicht zielt auf das Lachen ab“, diagnostiziert Gernhardt in seiner zweiten These. Er greift damit einen Gedanken aus „Was gibt’s denn da zu lachen?“ auf, der die Nähe von Komik und Lachen (als unter Umständen nachfolgende Reaktion) und das Lachen als lustspendendes Bedürfnis des Menschen betont.⁷⁸⁶ Weiter führt Gernhardt aus, dass eine alte Trennlinie zwischen Gedichten verläuft, die „von den Leiden und den Freuden eines einsamen Ich handeln und solchen, die es auf ein zuhörendes Du, wenn nicht sogar mitmachendes Wir abgesehen haben.“ Das komische Gedicht gehört zur letzteren Kategorie, weil „es sich am besten in Gesellschaft lacht“.⁷⁸⁷ Diese Ansicht von Gedichten und Dichten als „Gesellungsmedium“ hat Gernhardt von Peter Rühmkorf übernommen und bereits ausführlicher in einem Nachwort und im ersten Teil der Poetik-Vorlesung wiedergegeben.⁷⁸⁸

Die dritte These ist eine Erweiterung der vorangegangenen: „Das komische Gedicht erschöpft sich nicht im Lachen.“ Gernhardt geht davon aus, dass sich – im Gegensatz zum kurzen und einmaligen Vergnügen an der Pointe eines Witzes – aus einem komischen Gedicht mehr „Genuß“ ziehen lässt, da „der Weg bereits das Ziel“ ist.⁷⁸⁹ Bei nochmaliger Lektüre wird sich der Rezipient in Kenntnis der Pointe umso „aufmerksamer“ „den Schönheiten am Wegesrand zuwenden“.⁷⁹⁰ Das komplexe Gebilde eines komischen Gedichts ermöglicht so laut Gernhardt mehrfachen und längeren „Genuß“. In dieser Beschreibung finden sich Elemente dessen, was Gernhardt und die NFS-Kollegen in anderen Zusammenhängen mit dem Begriff „Hochkomik“⁷⁹¹ bezeichnet haben.

„Das komische Gedicht braucht die Regel“, lautet die vierte These Gernhardts. Er begründet sie damit, dass Komik „von vorgegebenen Ordnungssystemen“ lebt, die „außer Kraft gesetzt oder lachhaft penibel verfolgt werden“. Das komische Gedicht kann deshalb „nur profitieren, wenn es von allen Regeln der Kunst tradierter Suggestionstechniken wie Reim und Metrum durchtränkt ist und wenn sein Dichter von allen bereits erprobten Drehs zur Herstellung komischer Wirkung weiß.“ Auch die Aneignung der literarischen Tradition, von Gernhardt bilderreich als Erbe der

⁷⁸⁶ Vgl. Was gibt’s: 454-476, und Kapitel I.2.b.

⁷⁸⁷ Zehn Thesen: 11.

⁷⁸⁸ Vgl. Was will uns: 139f., Poetik-Vorlesung I sowie Kapitel I.1.b. Zu Rühmkorf vgl. Rühmkorf: *agar*. S. 114, und Rühmkorf: *Nachwort*.

⁷⁸⁹ Vgl. dazu auch die „Mahnung“ im Gedicht „Schön und gut und klar und wahr“ in *Gedichte*: 437, V.

11f: „Es ist klar, daß Steigen schon viel ist / Es ist wahr, daß der Weg das Ziel ist.“

⁷⁹⁰ Zehn Thesen: 11. Diese Ansicht korrespondiert mit der Komik-Theorie Gernhardts (vgl. Kapitel I.2.b.), weil auch in ihr die Komplexität und Vielschichtigkeit eines Werkes als wesentlicher Faktor für den Genuss des Rezipienten betrachtet wird.

⁷⁹¹ Vgl. Letzte Ölung: 452. Zur Hochkomik vgl. Kapitel IV.

„poetischen Väter“ umschrieben, empfiehlt er, um sie „zu besitzen“ und „bei Bedarf getrost zu belachen.“⁷⁹² Diese Ansichten Gernhardt sind bereits aus vorangegangenen Epitexten bekannt. So begründet Gernhardt die Notwendigkeit der Regel im (komischen) Gedicht bereits in „Gedanken zum Gedicht“ und im dritten und fünften Teil seiner Poetik-Vorlesung.⁷⁹³

Neben der Regel benötigt das Gedicht eine weitere Komponente, so die fünfte These Gernhardts, die die vierte komplettiert: „Das komische Gedicht bedarf der Inspiration.“ In der Erläuterung nimmt Gernhardt auf das Moment der Überraschung Bezug, die für Komik unerlässlich ist. Daher muss für Gernhardt ein komisches Gedicht immer über die reine Regelerfüllung hinausgehen. Ein Weg zum „anders machen oder anders sehen“ führt über die schon bekannte Frage des Regisseurs Ernst Lubitsch: „Wie kann man es anders machen?“ Schon „ein schlichter Blickwechsel“ reicht mitunter, um „Walten, Wähnen, Wesen und Worte in ein anderes, komisches Licht zu tauchen.“⁷⁹⁴ Die Bedeutsamkeit der Inspiration für das Dichten hatte Gernhardt bereits in „Zwei Gesellenstücke“ betont und sich schon in „Was gibt’s denn da zu lachen?“ und in „Leben im Labor“ auf Lubitsch als Referenz berufen.⁷⁹⁵

„Es gibt komische Gedichte, aber keine komischen Dichter“, besagt Gernhardts sechste These. Seine Herleitung nimmt ihren Ausgang in der schon aus „Gedanken zum Gedicht“ bekannten Behauptung, dass jedes gereimte Gedicht aufgrund der Anwendung des „sinnfreien Selektionsprinzips“ des Reims, also eines lautlich bedingten Spracharrangements, komisch sei.⁷⁹⁶ Wie bereits beschrieben, lässt Gernhardt diese These nicht uneingeschränkt stehen, sondern perspektiviert sie durch die Bedeutung der subjektiven Rezeptionshaltung, die solche Deutungen mit komischem Lustgewinn ermöglicht. Grundsätzlich sieht er im (End-)Reim ein neutrales, suggestives Prinzip zur Ordnung von Texten (vgl. „Leben im Labor“), wobei bestimmte Formen wie der Schüttelreim komische Wirkungen eindeutig begünstigen. Einer solchen, „zur Kenntlichkeit entstellten Unsinnigkeit“ des Reim-Prinzips „verdanken sich Kinderverse, Klosprüche und Kommerslieder ebenso wie die Klassiker der komischen Dichtung.“ Als Vorlage dienen ihnen die Klassiker „hochernster Dichtung“, deren „großes Wollen, große Werte und große Worte“ für die Fallhöhe sorgen, die Komik hervorruft (nach

⁷⁹² Zehn Thesen: 11f.

⁷⁹³ Vgl. Gedanken: 27, und Poetik-Vorlesung III und V bzw. obige Erläuterung in Kapitel I.1.b. Zur Affinität von Komik und Gedicht vgl. Kap. III.1.

⁷⁹⁴ Zehn Thesen: 11f.

⁷⁹⁵ Vgl. Zwei Gesellenstücke: 140, sowie Was gibt’s: 466 und 480, und Leben im Labor: 15-17.

⁷⁹⁶ Vgl. Gedanken: 18f. und vgl. oben zur Relativierung der Behauptung.

Schopenhauers Inkongruenz-Begriff, vgl. Kap. I.2.b.). An den Beispielen von Heine, Busch und Morgenstern und mit Hinweis auf die „weiteren üblichen Verdächtigen“⁷⁹⁷ versucht Gernhardt aufzuzeigen, dass kein Verfasser komischer Gedichte ausschließlich in diesem Genre tätig war, sondern stets auch komikfreie und ernsthafte Gedichte geschrieben hat. In seinem Nachwort zur Bernstein-Auswahl nimmt Gernhardt seinen Freund und NFS-Kollegen jedoch davon aus und korrigiert damit diese Einschätzung.⁷⁹⁸ Die siebte und achte These Gernhardts ergänzen einander in der Benennung zweier scheinbar gegensätzlicher Eigenschaften: „Das komische Gedicht ist zeitverfallen“ und „Das komische Gedicht ist haltbar“. Dass über einige komische Gedichte der Vergangenheit heute nicht mehr gelacht werden kann, sieht Gernhardt zum einen im Vergessen der „Lachanlässe“ und zum anderen in der Veränderung von religiösen, gesellschaftlichen und politischen „Grenzziehungen und Tabus“ begründet, deren „punktuelle Aufhebung“ in der Komik nicht mehr als befreiend empfunden und belacht werden kann. Er skizziert die Entwicklung des komischen Gedichts, das nach seiner Ansicht parallel zur Entwicklung komischer Prosa „im Laufe der letzten Jahrhunderte deutlich heller und schneller geworden ist“.⁷⁹⁹

Mit den beiden Adjektiven hell und schnell beruft sich Gernhardt auf Morgenstern, von dem die Zuschreibung stammt. Morgenstern schrieb in seiner „Antwort an einen Redakteur“ von 1910, dieser möge doch bitte für „einen Humor, dessen vielleicht einziger Vorzug gerade in einer gewissen Art von Geistigkeit, von *Helligkeit und Schnelligkeit* besteht“, nicht mit „Blödsinn oder Stumpfsinn“ titulieren.⁸⁰⁰ Gernhardt stellt diesen Text als Paratext an Stelle eines Mottos dem Sammelband voran, um dem Rezipienten die Herkunft der titelgebenden Worte zu erklären. Auch die sechsbändige Reihe mit komischer Lyrik benannten er und Zehrer nach diesem Begriffspaar. Unter Helligkeit versteht Gernhardt, so können wir aus anderen Kontexten schließen, Eigenschaften eines Gedichts wie Eingängigkeit, Originalität, geistreiche Erkenntnisstiftung und hoher Komikgehalt zur Aufhellung des Rezipienten. Mit Schnelligkeit sind Begriffe wie Konzision, Präzision und Prägnanz gemeint, wie sie

⁷⁹⁷ Gernhardt nennt in seiner zehnten These die Reihe „Heine, Busch, Morgenstern, Ringelnetz, Tucholsky, Brecht, Jandl“ „das Siebengestirn“, vgl. Zehn Thesen: 14.

⁷⁹⁸ Vgl. Bedeutung.

⁷⁹⁹ Zehn Thesen: 12.

⁸⁰⁰ Hell und Schnell: 7. Die Begriffe „Helligkeit und Schnelligkeit“ stammen aus dem „Brief an einen Kritiker“ von Christian Morgenstern, der bereits im WimS-Band von 1979 abgedruckt ist, vgl. WimS: 323, vgl. auch Bedeutung: 107 und Humoristen: 25f. Morgenstern charakterisiert darin seine Komik im Gegensatz zu den Begriffen „Blödsinn oder Stumpfsinn“, den die „Kritiker“ für seinen „Humor“ verwendeten, vgl. Morgenstern, Christian: Über die Galgenlieder. Berlin 1921. S. 12. Vgl. auch ders.: Ein Leben in Briefen. Hrsg. von Margareta Morgenstern. Wiesbaden 1952. S. 402.

idealtypisch in manchen komischen Zweizeilern und Sentenzen verkörpert sind („Die schärfsten Kritiker der Elche...“). Wenn Gernhardt unterstellt, dass komische Lyrik und Prosa heller und schneller geworden seien, sieht er in ihnen eine Entwicklung zur Verknappung und Pointierung.

„Zumindest [...] für deutschsprachige komische Gedichte seit der Aufklärung“ sieht Gernhardt eine Haltbarkeit gegeben, die sie auch heute noch komisch wirken lässt. Das liegt für ihn an dem Versuch der Dichter, „lachend die Wahrheit zu sagen“. Die folgenden vier Sentenzen zählt Gernhardt als Beispiele auf: „Es gibt zwei Arten von Ratten, / die hungrigen und die satten“, „Enthaltbarkeit ist das Vergnügen / an Dingen, welche wir nicht kriegen“, „Weil, so schließt er messerscharf, / nicht sein kann, was nicht sein darf“, „Es gibt nichts Gutes / außer: man tut es“ – also Zitate von Heine, Busch, Morgenstern und Kästner, deren „profane Pointen weit häufiger“ zitiert und tradiert werden als die „pontificalen Worte der Dichter-Priester“.⁸⁰¹ In einer zweiten Beispielreihe untermauert Gernhardt seine These, indem er gegenüberstellt, welchen komischen bzw. ernsten Dichter „wir zitieren“ (nämlich Heinrich Heine, Wilhelm Busch, Christian Morgenstern und Erich Kästner) und welche nicht (nämlich Ernst Moritz Arndt, Emanuel Geibel, Stefan George und Theodor Däubler) – womit er in der Sache recht hat und nochmals auf die eminente Bedeutung von Attraktivität, Suggestivität und Plausibilität von „Hammerzeilen“ hingewiesen hat.⁸⁰²

„Das komische Gedicht ist der Königsweg zum Lachen“, behauptet Gernhardt in seiner neunten These. Um den Mensch zum Lachen zu bringen, haben sich „kurze Mitteilungsformen als besonders effektive Transportmittel erwiesen“. Dabei übertrifft das Gedicht sogar „Fabel, Anekdote, Witz“, indem es in Form eines Zweizeilers „rascher und umstandsloser“ einen „nach Auflösung drängenden befremdlichen Sachverhalt [...] aufzustauen“⁸⁰³ kann. Gernhardt zitiert als Beispiel den bekannten Bernstein-Spruch „Die schärfsten Kritiker der Elche / waren früher selber welche“⁸⁰⁴, in dem „[n]ichts nichtiger, ergo: erfreulicher“ sei, als dass der Dichter die Tiere nur wegen des Reimes gewählt habe. Er erklärt die komische Wirkung solcher Zweizeiler mit dem Kant-Zitat, das „Lachen sei ‚ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer

⁸⁰¹ Zehn Thesen: 12f. Zur Haltbarkeit von Gernhardts Gedicht „Gebet“ vgl. auch *Leben im Labor*: 24, und Stellenwert: 99.

⁸⁰² Allerdings hängt der Wirkungsverlust zum Beispiel von Arndt sicher auch mit dem Verlust des politisch-ideologischen Kontextes zusammen, weshalb seinen Gedichten keine zeitgenössische Wirkung mehr beschieden sein kann. Auch bleibt bei Gernhardts These offen, wer mit „wir“ gemeint ist – der erwähnte Leichtathlet wahrscheinlich nicht.

⁸⁰³ Vgl. dazu auch die Ausführungen Gernhardts in Gespräch über Poesie.

⁸⁰⁴ Der Zweizeiler ist auch titelgebend für den Sammelband von Schmitt, Oliver Maria: „Die schärfsten Kritiker der Elche...“ sowie das Cover von NFS.

gespannten Erwartung in Nichts.“⁸⁰⁵ Als weiteres Beispiel dient ihm Morgensterns „Das ästhetische Wiesel“⁸⁰⁶, worin der „Lachlustige“ durch die im doppelten Sinne komische Anfangssituation und ihre Auflösung düpiert und damit „auf die Schnelle zum Lachen gebracht“⁸⁰⁷ werden kann. Schon in seiner Komiktheorie hatte Gernhardt 1988 das Gedicht als die „bewährteste komische Kurzform“ bezeichnet; auf die Gründe wird in Kapitel III.1. näher eingegangen.⁸⁰⁸

In seiner zehnten These geht Gernhardt vom verbreiteten Vorurteil der *humorlosen Deutschen* aus, das gerne damit begründet werde, dass ihnen ein „großer Lustspiieldichter vom Schlage eines Shakespeare“ und ein „großer komischer Roman vom Range eines ‚Don Quichote‘“ fehle. Gernhardt bedient sich der rhetorischen Frage eines „Zweiflers“, um darauf zu verweisen, dass „die naturgemäß durch Helligkeit und Schnelligkeit wirkende Komik“ in „langen und breiten Zusammenhängen“ weniger gut wirken kann als „in Kurzformen“.⁸⁰⁹ Seit „Lessings Tagen“ macht Gernhardt eine durchgängige Tradition komischer Gedichte aus, „welche in dieser Dichte und Qualität in keiner anderen kontinentaleuropäischen Nationalliteratur zu finden“ sei. Jeden Einzelnen des „Siebengestirns“ komischer deutscher Dichtung, bestehend aus Heine, Busch, Morgenstern, Ringelwitz, Tucholsky, Brecht und Jandl, sieht Gernhardt zugleich als Original und als Teil einer Generationen währenden Tradition komischer Lyrik. Gernhardt bescheinigt jedem der Dichter im Bild der „Plejade“ „ganz unterschiedliche U- und E-Wellen-Anteile“ und hält das „Siebengestirn“ mit Ergänzung durch „eine Vielzahl von weiteren Komik-Sternen unterschiedlicher Größe“ für fähig, den „düsteren Vorwurf fehlender deutsche epischer oder dramatischer Hochkomik zu überstrahlen und das finstere Bild vom humorlosen, ja zum Humor unfähigen Deutschen in den Herzen aller rechtlich Denkenden für alle Zeiten aufzuhellen.“⁸¹⁰

⁸⁰⁵ Gernhardt zitiert hier ohne Angabe aus Kants „Kritik der Urteilskraft“, vgl. Kant, Immanuel: Werke. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Band 10. Frankfurt am Main 1968. S. 437. Dort heißt es: „*Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.*“ (Kursivierung bei Kant.) Vgl. auch Kapitel I.2.c. dieser Arbeit.

⁸⁰⁶ Gernhardt zitiert hier V. 1-3 des Gedichts, vgl. Morgenstern, Christian: Das ästhetische Wiesel. In: ders.: Werke und Briefe. Band III, S. 69.

⁸⁰⁷ Zehn Thesen: 13.

⁸⁰⁸ Was gibt's: 316. Vgl. zur Affinität von Komik und Gedicht Kap. III.1.

⁸⁰⁹ Zu den Begriffen „Helligkeit und Schnelligkeit“ vgl. oben, Hell und Schnell: 7, WimS: 323, Bedeutung: 107, und Morgenstern, Christian: Über die Galgenlieder. Berlin 1921. S. 12.

⁸¹⁰ Zehn Thesen: 13f. Hier: 14. Vgl. z. B. auch Kästners Feststellung, es gäbe in der deutschen Literaturgeschichte nur „sechs Lustspiele“ und „kaum ein Gedicht, das lachen machen kann“. Kästner schlussfolgert: Die „deutsche Literatur ist einäugig. Das lachende Auge fehlt.“ Kästner, Erich: Die einäugige Literatur. In: ders.: Werke. Hrsg. von Franz Josef Götz. Bd. 2: Wir sind so frei. Chanson, Kabarett, kleine Prosa. Hrsg. von Hermann Kurzke in Zusammenarbeit mit Lena Kurzke. München und Wien 1998. S. 46-51. Hier: S. 47, 48 und 50.

Gernhardt versucht in seiner zehnten These, das zum Klischee gewordene Vorurteil vom *humorlosen Deutschen* mit einer literaturhistorischen These und einer Aneinanderreihung prominenter Dichter-Namen, vereint in einem bekannten Sinnbild, zu widerlegen. Das Sternbild Plejade wurde in der Literaturgeschichte bereits mehrfach verschiedenen Dichterkreisen zugeschrieben, so in der Antike sieben Tragödiendichter, die als „Pleias“ am Hof Ptolemaios II in Alexandria wirkten; ebenfalls benannte sich die französische Dichterschule der Renaissance, „Pléiade“, und der russische Dichterkreis, dem auch Puschkina angehörte, auf diese Weise.⁸¹¹ Gernhardt reiht die sieben Dichter, die in verschiedenen Zeiten lebten und untereinander außer ihrem (zum Teil) komischen Dichten kaum Gemeinsamkeiten haben, als Originale und *Fixsterne* in die Literaturgeschichte ein.

Jedoch begründet er leider in keinster Weise sein Aufnahme-Kriterium „komische Originalität“ oder gar einzelne Zuordnung bzw. Nicht-Zuordnung der Dichter. Aus anderen Texten können in diesem Zusammenhang keine Ableitungen gezogen werden.⁸¹² Daher müssen leider viele Fragen ungeklärt bleiben, so beispielsweise, warum diese Sieben nach Gernhardt „Originale“ sind und was das bedeutet, warum mit Ernst Jandl dem Siebengestirn ein Dichter zugezählt wird, der primär über seine konkrete Poesie wahrgenommen wird; oder mit Bertolt Brecht ein Dichter, dessen Komik fest mit einem didaktischen Zweck verknüpft war (eine für Gernhardt *schlechtere* Form der Komik, vgl. Kap. I.2.c.), oder mit Robert Neumann der „vermutlich erfolgreichste und folgenreichste Parodist der letzten hundert Jahre“⁸¹³ (Zitat Gernhardt!) oder mit Erich Kästner ein dezidiert komisch-satirischer „Gebrauchslyriker“ fehlt. Ein Blick auf die Lebensdaten der Dichter zeigt ferner,⁸¹⁴ dass Gernhardts Behauptung, „jeder Generation des 19. und 20. Jahrhunderts“ sei ein komischer „Original“-Dichter entsprungen, nicht stimmt. Morgenstern, Ringelnatz und Tucholsky entstammen vielmehr einer Generation; und zwischen Brecht und Jandl klafft (selbst wenn man gewillt ist, sie zu den *komischen* Dichtern zu zählen) eine Generationen-Lücke (die z. B. mit Heinz Erhardt zu füllen wäre, vgl. Kap. IV.1.). Warum die „Kette komischer Gedichte“ nach Gernhardt ausgerechnet mit „Lessings

⁸¹¹ Vgl. Der Brockhaus. Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. Hrsg. von der Lexikonredaktion des Verlags F.A. Brockhaus. Mannheim und Leipzig 2004. S. 640f.

⁸¹² Zwar gibt Mitherausgeber Zehrer in seinem Nachwort einige Erklärungen, die jedoch mangels Beteiligung Gernhardts ihm nicht zugeschrieben werden können, vgl. Zehrer: Nachwort. In: Hell und Schnell. S. 521.

⁸¹³ Poetik-Vorlesung II.

⁸¹⁴ Heine 1797-1856, Busch 1832-1908, Morgenstern 1871-1914, Ringelnatz 1883-1934, Tucholsky 1890-1935, Brecht 1898-1956, Jandl 1925-2000.

Tagen“ (1729-1781) beginnen soll, ist ebenfalls nicht einleuchtend. Schließlich beginnt der erste Dichter von Gernhardts komischem Siebengestirn, Heine, sein Dichten erst gut vierzig Jahre später. Auch seine Behauptung, es gäbe keine vergleichbare Tradition komischer Lyrik in anderen kontinentaleuropäischen Literaturen, muss skeptisch hinterfragt werden.

All diese Fragen müssen unbeantwortet bleiben, weil Gernhardt seine Thesen ohne Begründung und Erklärung in den Raum stellt und damit die Grundlage für eine kritische Auseinandersetzung mit ihr fehlt. Seine vermeintlich literaturhistorische These von der angeblich originär deutschen Kontinuität komischer Lyrik ist ein erneutes Beispiel für eine selektive Darstellung und vermeintlich wissenschaftliches, in Wahrheit aber oberflächliches Argumentationsverfahren und bleibt mit dem plakativen *namedropping* letztlich unpräzise und nichtssagend.

I.1.d. Zusammenfassung

Mit einem der letzten von Gernhardt verfassten poetologischen Texte, abgedruckt auf der Umschlaginnenseite des Gedichtbandes „Später Spagat“, lässt sich eine Zusammenfassung von Gernhardts Poetik und Gedichttheorie gut einleiten, weil die wenigen Zeilen nochmals einige wesentliche Elemente fokussieren:

„Später Spagat‘ versucht noch einmal jene Verbindung von Standbein und Spielbein, Ernstbein und Spaßbein, Verschlüsselbein und Entschlüsselbein, die bereits das Ziel meiner vorherigen Gedichtbände gewesen ist. Nur daß ich diesmal die Aufsatzpunkte des Spagats so reinlich als es ging geschieden habe, wohl wissend, daß auch dieser Spagat eine Mischung wird überbrücken müssen oder doch zumindest können: Jedes noch so ernst gedachte Gedicht kann beim Leser eine untergründige Freude daran erwecken, daß es dem Autor gelungen ist, Worte für das Schwersagbare zu finden. Zugleich vermag der gleiche Leser die Ernsthaftigkeit wahrzunehmen, mit welcher der Autor versucht hat, seinen heiteren Gebilden eine gewisse Dauer zu verleihen. Ob mir diese Mischung geglückt ist? Darüber mögen andere befinden.“⁸¹⁵

Dieser Selbstkommentar bündelt noch einmal in aller Kürze wichtige Punkte von Gernhardts Poetik und gibt erste Anhaltspunkte für Fixpunkte seiner Komiktheorie: Gernhardt betont die Ernsthaftigkeit der Arbeit bei der Generierung von Komik, die Freude am gut ausgedrückten, leicht geformten *schweren* Inhalt, d. h. am Komischen im Ernst und am Ernst in der Komik sowie an den fließenden Übergängen der beiden Kontrapole, die Hoffnung auf die Haltbarkeit von gelungener Komik, ferner die Verwendung von offener und verdeckter Intertextualität, insbesondere in der nicht-satirischen Parodie (vgl. Kap. II.2.), sowie die letztliche Hoheit des Individuums bzw. Rezipienten, über das Gelingen oder Nicht-Gelingen der Texte zu urteilen (und auch über das Gelingen oder Nicht-Gelingen von Komik, wie das nachfolgende Kapitel I.2. zeigen wird). Diese Gedanken ziehen sich seit den frühen poetologischen Texten ohne Veränderungen durch die gesamte explizite Poetik und auch Komiktheorie Gernhardts.

Charakteristika

Aus den poetologischen Epitexten Gernhardts, wie sie anhand der vier bedeutendsten Epitexte, „Gedanken zum Gedicht“, Poetik-Vorlesung, „Leben im Labor“ und „Zehn

⁸¹⁵ Vgl. auch die Wiederholung des Anfangs in Bedeutung: 106.

Thesen zum komischen Gedicht“, dargestellt wurde, konnten folgende inhaltliche Charakteristika herausgearbeitet werden. Das Typische an Gernhardts Poetik ist

- seine Auffassung vom Dichten als schöpferisches, überprüfbares, schätzenswertes Handwerk inklusive etwaiger Verbesserbarkeit, aber ohne jede Form der Mystifizierung, wobei das Wort-Material nach dem initialen „poetischen Satz“ eine fachmännische Bearbeitung nach festen Regeln durch den Handwerker benötigt, sodass nach einer Mischung von Invention und Negation (Poe), von Inspiration und Transpiration das gut gedachte und gut gemachte, *gelungene* Gedicht steht,
- die Hervorhebung der Begriffe Suggestivität, Plausibilität, Attraktivität, Prägnanz, Leichtigkeit (Jonglage, Levitation), Originalität und eigener Dichter-Stimme, die sich im besten Fall zu haltbaren „Hammerzeilen“ verdichten, die im kollektiven Gedächtnis, Volksmund und nachfolgenden Gedichten memoriert und weiter tradiert werden,
- sein Bekenntnis zur Form und zur Regel, sei sie althergebracht oder neu erfunden („...weil sie beides ist, Widerstand und Wegweiser“⁸¹⁶), als basale Voraussetzung für das Gelingen eines Gedichts,
- der Glauben an das Potenzial des Gedichts („kann alles“), insbesondere als Gesellungsmedium in Produktion und Rezeption, Formulierungs- und Kommunikationshilfe und -beschleuniger,
- die negative Sicht auf den modernen Lyrik-Mainstream der Achtziger und Neunziger aufgrund hermetischer Verrätselung, inhaltlicher Banalität und mangelnden Formbewusstseins (insbesondere der Abkehr vom Reim),
- die Offenlegung seines Anliegens als „pro domo“ sowie die unterhaltsame Vermittlung der Theorie in geschliffener, unterhaltsamer, pointenreicher Prosa, garniert mit einer geschickten Auswahl an Zitaten von (vermeintlichen) Gewährsleuten und zur Abgrenzung sowie – damit einhergehend – die Erweckung des Eindrucks eines „poeta doctus“ sowie
- seine Praxisorientierung mit vielen Beispielen zur Verdeutlichung, erkennbar unter anderem an der (nicht nur) bei Gernhardt beliebten Form des Werkstattberichts.

Präsentation

Mit dem letzten Punkt rückt die Präsentationsform von Gernhardts Poetik und Gedichttheorie ins Blickfeld, für die fünf Kennzeichen nachgewiesen wurden:

⁸¹⁶ Gedanken: 27. Vgl. auch die vierte These, „Das komische Gedicht braucht die Regel“, in: Zehn Thesen: 11.

1. der Primat der Unterhaltsamkeit obsiegt vor Prinzipien wie Sachlichkeit, Objektivität oder Wissenschaftlichkeit (Zehnte These!),
2. die vielen Zitate aus verschiedensten Zusammenhängen dienen meist zur Untermauerung eigener Ansichten oder aber zur Abgrenzung und erzeugen insgesamt das Bild des poeta doctus,⁸¹⁷
3. das Thema Poetik wird durch eine poetische, bildreiche Sprache zur Methode gemacht und in geschliffener, unterhaltsamer, pointenreicher Prosa unterhaltsam vermittelt,
4. die eigenen Erfahrungen und Subjektivität sind die zentrale Perspektive aller Betrachtungen,
5. sein Anliegen wird durch das Motto „pro domo“⁸¹⁸ und andere explizite Hinweise offen und offensiv kenntlich gemacht.

Ein typisches Exempel für die beiden ersten Kennzeichen zeigt sich im Umgang Gernhardts mit dem Holz-Zitat. Den Abschnitt über den ersten Reim des Genies und den tausendsten des Kretins aus Holz' „Evolution der Lyrik“ zitiert er bei mindestens sechs verschiedenen Gelegenheiten.⁸¹⁹ Im Umfeld dieses Zitats möchte man eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Holz-Zitat und seiner Poetik erwarten, beispielsweise die Kenntnisnahme der Korrektur des Zitates durch seinen Urheber einige Jahre später, oder mit ihrem Kern, der Forderung nach einer Formerneuerung der Lyrik, die zugleich als Grundprinzip und höchstes Ziel die Rückkehr zur Einfachheit und Natürlichkeit der lyrischen Sprache inklusive der Ablösung der konventionellen Formmittel hat (daher die typische Anordnung der Zeilen um eine Mittelachse). Diese Korrekturen und Vertiefungen erfolgen weder hier noch in anderen Fällen und zeigen, dass sich Gernhardt mit der expliziten Poetik anderer Dichter dezidiert inhaltlich oder gar literaturwissenschaftlich nicht beschäftigt bzw. wenigstens darüber nicht geschrieben hat. Wie ungenau solche Zitate mitunter geraten, ist an (ausgerechnet!) Brecht nachzuweisen, von dem Gernhardt einen nebenbei notierten Satz zum Ausgangspunkt für seine erste These über die Linien in der deutschen Lyrik macht und die Begriffe nach eigenem Gutdünken und gemäß seiner Poetik und Komiktheorie mit

⁸¹⁷ Gernhardts Ungenauigkeiten im Umgang mit Zitaten ist dem Bild des „poeta doctus“ nicht abträglich. Auf die weiteren Gründe für seine Beliebtheit und seine Medienpräsenz wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch eingegangen (Kap. IV).

⁸¹⁸ Vgl. Gedanken: 5, und In eigener Sache: 217-232.

⁸¹⁹ Gedanken: 27, Poetik-Vorlesung III, Wege: 123, im Nachwort von „Reim und Zeit“, auf der Reim und Zeit-CD 2: 33, und auf der Spaßmacher-CD: 3, vgl. zudem das Cover des Reclam-Bandes „Reim und Zeit“. Vgl. Holz: Evolution. S. 69, bei Gernhardt wie üblich ohne Zitat-Angabe. Das Zitat hat Gernhardt womöglich aus Rühmkorfs „agar agar“ übernommen.

Inhalten füllt.⁸²⁰ Ferner konnte Gernhardt eine Vielfachverwendung von Zitaten nachgewiesen werden, die gewissermaßen aus einem „Zitatenschatz“ (2x Baudelaire und Benn, 1x Busch, Holz und Brecht) zu passender Gelegenheit über die Jahre hinweg immer wieder zitiert werden.

Das Bild von Gernhardt als „poeta doctus“ generiert sich zu großen Teilen aus seiner Belesenheit und dieser geschickten Anwendung von Zitaten sowie – seltener und nur vermeintlich – wissenschaftlichen Definitionen. Es liegt daher nahe, dass sich seine Gedichte durch eine ähnlich große Anzahl an Zitaten und Anspielungen auszeichnen wie seine Theorie.

Einordnung

Vor dem Hintergrund der Geschichte der Poetik und Gedichttheorie in Kapitel I.1.b. und der obigen Zusammenfassungen kann nun eine Einordnung von Gernhardts Poetik vorgenommen werden. Am besten nähert man sich Gernhardts expliziter Poetik zunächst, indem man beschreibt, was sie nicht ist bzw. nicht enthält: Sie ist weit entfernt von Begriffen wie „Ekstase“ und „Enthusiasmus“ als Voraussetzung für den schöpferischen Vorgang des Dichtens (Platons Äußerungen über Poetik), von Reflexionen über „mimesis“, das Nachahmen der Wirklichkeit in der Kunst (Aristoteles' Gattungs-Poetik „peri poietikés“). Noch weiter entfernt ist sie vom Herrscher- und Gotteslob des Mittelalters und vom „alter deus“-Konzept, das den Dichter zum „zweiten Gott“ erhebt, da er in seinem Werk eine eigene, neue Welt erschafft (Scaligers „poetices libri septem“, hierher stammt das Ideal-Bild des „poeta eruditus“ und „poeta doctus“), von den Originalgenie-Konzepten des Sturm und Drang (Herder, der junge Goethe), von Appellen für die radikale Autonomie der Kunst (wie bei Moritz) oder später dem „L'art pour l'art“. Nichts gemeinsam hat sie mit den Ideen der „progressiven Universalpoesie“ aus der Romantik (F. Schlegel), mit der Innerlichkeit und Gefühlsbetontheit des Biedermeier, mit dem realitätsverklärenden poetischen bzw. bürgerlichen Realismus, mit dem Primat der radikalen Mimesis im Naturalismus und seiner berühmten

⁸²⁰ Die erste These, „Es gibt ernste und komische Gedichte“, ist von Gernhardt bereits im fünften Teil der Poetik-Vorlesung aufgestellt worden. Auch dort zitiert er (ohne Nachweis) Brechts Eintrag vom 22. August 1940 im „Journal Finland“, in der er „das deutsche Gedicht der Neuzeit“ in eine pontifikale und eine profane Linie teilt, als deren Vertreter er Hölderlin und Heine ausmacht. (Vgl. Brecht: Journal Finland.) Zuletzt habe Goethe beide Linien in seinem Werk vereint. Gernhardt bescheinigt Brecht, in seinem Werk den „hohen Ton“ ebenso zu beherrschen wie den „kessen“. Ferner stellt er auf Grundlage von Brechts Gedanken fest, dass „[b]eileibe nicht alle Gedichte der profanen Linie“ komisch sind, jedoch auch kein „mit Absicht“ komisches Gedicht zur pontifikalen Linie gehören kann (Zehn Thesen: 11). Hier handelt Gernhardt mit der Vereinnahmung fremden geistigen Eigentums wiederum ganz im Sinne von Brechts berühmter „Laxheit“.

Kurzformel „Kunst = Natur - x“ (Holz) oder dem Anspruch einer „Revolution der Lyrik“ (dito), ebenso wenig mit den impressionistischen Tendenzen zur Ästhetisierung, dem Pathos und Ekstase der Expressionisten, von der (mit Adorno) entkunsteten Kunst des Dadaismus und dem Hermetismus der Poetik Benns. Gernhardts expliziter Poetik ist, dies wird hier offensichtlich, eine grundsätzliche Ablehnung avantgardistischer Konzepte immanent, die seiner Vorliebe für technische und inhaltliche Innovationen in der Lyrik jedoch keinen Abbruch tut.

Einer Wirkung der Poetik und Dichtung im Geiste der Aufklärung und der Weimarer Klassik, die das Schöne als Medium des Fortschritts für Bildung und Erziehung zur Humanität begriffen (Herder, Hegel, Schiller, Goethe et al.), redet Gernhardt nicht das Wort; ebenso wenig geht er von dem funktionalen Aspekt aus, dass sie Modelle für ein *richtiges* Leben bietet und durch Vollkommenheit in ästhetischer und erzieherischer Hinsicht wirkt. Dichtung kann jedoch nach Gernhardts Meinung, wie noch auszuführen sein wird, dem Rezipienten Lebenshilfen bieten.

Zusammengefasst und mit anderen Worten, stellt Gernhardt nicht mehr die Fragen, die seine Vorgänger von der Antike (Platon, Aristoteles, Horaz) über die Neuzeit (Scaliger, Goethe, Schiller, F. und A. W. Schlegel, Hegel et al.) bis zur Moderne (Zola, Edschmid, Arp, Valéry, Brecht et al.) noch an Sinn, Zweck und Gehalt von Poetik und Dichtung gestellt haben – und weiß sich damit in guter Gesellschaft mit den Poetiken des späten 20. Jahrhunderts (Rühmkorf, Enzensberger, Hacks). Statt dessen widmet er sich wie schon andere vor ihm der Frage nach dem Nutzen und vor allem und umfassend den formalen Aspekten der Dichtkunst.

Parallelen

Auf der Suche nach Parallelen von Gernhardts Poetik zu vorangegangenen Sichtweisen von der Dichtung wird man bei Horaz fündig, und das in formaler und poetologischer Hinsicht: Horaz' „Ars poetica“ ist aufgrund ihrer Anlage (Lehrepisteln in Hexametern) eine Mischung aus „Dichtung und Reflexionen über Dichtung“⁸²¹, die damit eine Tradition begründete, die bis in die Gegenwart reicht. Gernhardts Poetik macht ebenfalls den Inhalt zur Methode, indem ihre Prosa stark essayistisch geprägt ist und zahlreiche Bilder, Metaphern und Vergleiche beinhaltet – eines der beschriebenen Charakteristika seiner Poetik und Gedichttheorie (sowie seiner komischen Komiktheorie, wie in Kap. I.2. zu zeigen sein wird).

⁸²¹ Fuhrmann, Manfred: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles, Horaz, ‚Longin‘. Düsseldorf und Zürich 2003. S. 111.

In poetologischer Hinsicht steht Gernhardt der Horaz'schen Tradition des „delectare et prodesse“ nahe, weil er von Dichtern erwartet, dass sie „eine prägnante Formulierung für etwas“ – wie eine bestimmte Lebenssituation – finden, „die dann anderen Lese- und Lebenshilfen bieten.“⁸²² Konkret kann dies beispielsweise die Tröstung im Trauerfall, die Ermunterung bei einer Erkrankung oder die Erleichterung angesichts des Alterungsprozesses sein, oder auch schlicht die Freude über das Gefühl, dass ein anderer Mensch, der Dichter, eine gewisse Situation bereits vor einem selbst erlebt, bedichtet und bewältigt hat.

Darüber hinaus sieht Gernhardt den Sinn in „Geschriebenem, wenn es Formulierungshilfen gibt. [...] So helfen die Dichter den normalen Menschen, sich zu verständigen.“⁸²³ Beim Nutzen der Dichtung geht Gernhardt freilich nicht mehr so weit wie Horaz, der der Lehrhaftigkeit und Sinnbelehrung größere Bedeutung zumaß. An dieser Stelle sei schon angemerkt, dass Gernhardt in Rühmkorfs Poetik weitere nützliche Funktionen von Lyrik entdeckt: Sie hat in den vergangenen Jahrhunderten die Funktion eines konzentrierten Kommunikationsmediums gehabt, mit dem wie bei Lotte und Werther („Klopstock!“) Stimmungen ausgetauscht werden konnten. Gernhardt stimmt mit Rühmkorf darin überein, „daß die Poesie von ihren psychosozialen Funktionen her ein Gesellungsmedium für aus der Bahn getragene und verstreute Einzelne“⁸²⁴ ist, und darin, dass sie diese Funktion in der Gegenwart nicht mehr ausfüllen kann.

Neben den Anklängen von Gernhardts Poetik an die Horaz' weist sie starke Bezüge zu einer *technizistischen* Linie auf, in der Poe, Busch, Holz und Valéry prominente Vorläufer sind. Seit ihrem Beginn mit Poes Essay 1846 ist diese Poetik-Tradition geprägt von technisch-handwerklichen Überlegungen, die der Reflexion über die Form weit größeren Raum geben als etwa der Reflexion über die Inhalte der Kunst oder über das grundsätzliche Verhältnis von Form und Inhalt. Seine Begriffe vom Dichten entlehnt Gernhardt dementsprechend komplett aus verschiedenen Handwerken und der Artistik. Mit Busch verbindet ihn der handwerkliche Begriff vom Dichten (Schmiede und Schreinerei); mit Kästner in einzelnen Epitexten die diskursive, essayistische, publikumsorientierte und unterhaltsame Präsentation der Theorie. Brechts Politisierung der Dichtung kann Gernhardt nichts abgewinnen, wohl aber einer isolierten Bemerkung

⁸²² Gedanken: 95.

⁸²³ Hoffmann-Monderkamp, S. 228.

⁸²⁴ Gernhardt zitiert hier indirekt und ohne Angabe Rühmkorf: Nachwort. S. 185f. Rühmkorf spricht in diesem Zusammenhang ausschließlich von den Gedichten Kästners.

über die Entwicklung der deutschen Lyrik in einer pontificalen und einer profanen Linie.

Rühmkorf & Co.

Die stärksten Ähnlichkeiten und größten Überschneidungen hat Gernhardts Poetik mit der Peter Rühmkorfs. Einer unterschiedlichen Ansicht zum Themenfeld Politik und Poesie (Rühmkorf will u. a. die Repolitisierung des Poems, für Gernhardt ist sie nachrangig) steht eine Fülle von Gemeinsamkeiten gegenüber. Das beginnt mit beider Ansicht, aus dem Ausprobieren und Parodieren fremder Stilvorbilder im Laufe der Jahre einen eigenen Stil (Gernhardt: „Sound“) entwickelt zu haben, geht über das ausgeprägte Gespür für unfreiwillige Komik und die von beiden praktizierte Gedichtkorrektur bis hin zur identischen Definition (und zur Vorliebe zum Gebrauch) der Parodie und zur beliebten Präsentationsform im essayistisch-unterhaltsamen Stil, illustriert mit Werkstattberichten und entstehungsgeschichtlichen Kommentaren. Damit zeigen beide Abläufe aus ihrer poetischen Arbeit und wollen Respekt vor dem kreativ-handwerklichen Beruf des Dichters hervorrufen. Das obsoletere „Originalgenie“-Bild vom Dichter wird dabei en passant destruiert. Beide sind sich über den beklagenswerten Zustand der Lyrik im kollektiven Bewusstsein und die möglichen Gründe einig und bedauern den Verlust des Kommunikationsmittels zutiefst. Ihre Sichtweisen auf die Gedichtproduktion mit den zentralen Begriffen Inspiration und Handwerk sind bis in die Nuancen identisch und bedienen sich der gleichen Bildlichkeit (Jonglage, Artistik, Levitation). Gernhardts Ansichten zum Reim decken sich gänzlich mit denen Rühmkorfs, was sich bis in die konkreten Arbeitstechniken mit „Reim-Vorratslager“ und „Brunnenheften“ auswirkt. Eine Vielzahl an Aufsätzen, die die beiden Dichter über einander schrieben, gemeinsamen Auftritten, Veröffentlichungen usw. zeigt die große Aufmerksamkeit, die sie über Jahrzehnte hinweg einander widmeten.⁸²⁵

Mit Hans Magnus Enzensberger verbindet Gernhardt die Freude an der Experimentier- und Sammellust („Wasserzeichen“, „Hell und Schnell“), die Vorliebe für entstehungsgeschichtliche Kommentare, die Betonung des Gebrauchswertes eines Gedichts als Kommunikationsmittel sowie an den ästhetischen Maßstab der „Attraktivität“ von Gedichten durch vollendete Artistik und Handwerkskunst des

⁸²⁵ Gernhardt beschäftigt sich u. a. in Rezensionen so intensiv mit dem (lyrischen) Werk Rühmkorfs wie mit keinem anderen gegenwärtigen Dichter (vgl. Literaturverzeichnis in Kap. VI). Mehrere gemeinsame Auftritte sind nachweisbar, der erste datiert vom 8.5.1982 in Lohr a. M., der berühmteste vom 5.8.2000 bei der Expo Hannover (vgl. In gemeinsamer Sache und -CD).

Dichters, die sich in Form von poetischer Sprache und innerer Struktur im Gedicht zeigt. Der aufklärerisch-politische Aspekt von Enzensbergers Theorie und Dichtung ist Gernhardt jedoch gänzlich fremd.

Peter Hacks hingegen dient Gernhardt mit einem ungenauen, aus dem Zusammenhang gerissenen Zitat zur Abgrenzung von der Meinung, an „Nachahmung“ möge die Gattung der Ballade wieder genesen. Hacks und Gernhardt haben beide in gewisser Hinsicht die Klassik als Bezugshorizont – Hacks bei der Nachahmung der Formen mit inhaltlichen, oft sozialistisch motivierten Neuerungen, in Gernhardts Theorie (und sehr wahrscheinlich auch Praxis) als unerschöpfliches Reservoir an Zitaten und „Hammerzeilen“, an denen er affirmativ und parodistisch die eigenen Gedichte spiegelt. Nicht zufällig kommen beide aufgrund dieser Orientierung an der Tradition zu ähnlichen, negativen Urteilen über die Qualität der Lyrik in der Gegenwart. Ein weiterer Bezugspunkt für beide ist die Behandlung historischer Stoffe, die Hacks mit aufklärerischem Impetus betreiben will, Gernhardt hingegen gerne als Fallhöhe zur Gewinnung von Komik nutzt (vgl. Kap. II). Vergleichbar sind die poetologischen Ansichten von Hacks und Gernhardt vor allem in der Kategorie „Eingängigkeit“, die das Gedicht anstreben muss, um im besten Fall ein „Schlager“ mit „Hammerzeilen“ von langer Haltbarkeit im kollektiven Bewusstsein und in den Gedichten der nachfolgenden Dichter zu werden.

Thematisch gibt Gernhardt an, über alles Mögliche, was den Menschen beschäftigt und bedrückt, zu dichten, vor allem über die „großen“ Themen wie Natur und Kunst, Liebe und Tod.⁸²⁶ Es steht demnach zu erwarten, dass Gernhardt eine sehr breite Palette an Themen in seinen Gedichten bedichtet.

Gernhardt sind in seiner expliziten Poetik allzu hohe Ansprüche fremd, wie sie z. B. noch Holz anstrebt.⁸²⁷ Auch dies ist typisch für die Poetiken seiner Zeit und allgemeiner Konsens. Er hat im Gegenteil typischerweise einmal kokettiert, er strebe nicht die „Führungsrolle“ in der deutschen Literatur, sondern die „Frühlingsrolle“ an.⁸²⁸ Sein

⁸²⁶ Vgl. Poetik-Vorlesung V, und Busch-CD 2: 1.

⁸²⁷ Nämlich eine „am Leitfaden der Naturgesetzlichkeit orientierte theoretische Grundlegung der neuen Literatur zu liefern.“ Burdorf: Poetik. S. 369.

⁸²⁸ Es handelt sich um eine Reaktion anlässlich eines Schreibens seines damaligen Verlegers Haffmans, der für seinen neu gegründeten Verlag mit dem Spruch werben wollte: „Wir bringen Autoren, die die Führungsrolle in der deutschen Literatur übernehmen werden.“ Gernhardt und Eckhard Henscheid antworteten ihm, „er solle alles doch um Gottes Willen ein bißchen niedriger hängen und stattdessen sagen, wir würden die ‚Frühlingsrolle‘ anstreben.“ Kerschbaumer: 122f.

Anspruch an Dichtung im Allgemeinen und seine eigene im Besonderen ist nun deutlich geworden – ein Anspruch, den zu überprüfen das Kapitel II über seine Lyrik Gelegenheit bietet.

I.2. Komik und ihre Theorie

NICHTS KOMISCHER ALS EINE THEORIE DES KOMISCHEN.⁸²⁹

Seit jeher ist es ein Anliegen von Philosophie und Ästhetik, für die zahllosen Formen des Komischen eine allgemeingültige Theorie zu schreiben. In jüngerer Zeit bemühen sich vor allem die Disziplinen Physiologie, Psychologie und die Philologien darum. Die Ansätze der jeweiligen Fachdisziplinen müssen jedoch Stückwerk bleiben, weil das Feld der Komik sowohl das auslösende, komische Objekt als auch schwer greifbare Bedingungen im Rezipienten umfasst. Einzelne, beengte Perspektiven können dem weiten und komplexen Zusammenhang der Komik nicht gerecht werden. Zudem erschweren zeitbedingte und wissenschaftstheoretische Einflüsse die Sicht auf den ästhetischen Problembereich.

Im Folgenden werden zunächst die Voraussetzungen und Schwierigkeiten beim Schreiben über Komik reflektiert (I.2.a.), bevor im darauffolgenden Kapitel I.2.b. die Entwicklung der Komiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart dargestellt wird. Gernhardts Komiktheorie ist Kapitel I.2.c. gewidmet. Eine Zusammenfassung bietet Kapitel I.2.d.

I.2.a. Voraussetzungen und Schwierigkeiten beim Schreiben über Komik

Zehrer hat in seiner Dissertation über die „Dialektik der Satire“⁸³⁰ exemplarisch sechs Schwierigkeiten beim Schreiben über Komik zusammengefasst⁸³¹: Erstens widersetzt sich die Komik – wie Freud befand – dem wissenschaftlichen Grundprinzip der Abstrahierung,⁸³² zweitens ist sie zeitabhängig und wandelbar, im Individuum verankert und dennoch auch Ergebnis gesellschaftlicher Übereinkunft, changierend und letztlich „nur in der Reflektion, via Wirkung, wahrnehmbar“⁸³³, drittens sind Humor, Komik und

⁸²⁹ Was gibt's: 449.

⁸³⁰ Zehrer: Dialektik.

⁸³¹ Zehrer spielt mit der Überschrift auf Brecht: Schwierigkeiten an. Vgl. auch Kapitel I.1.b. Die Zahl der „Bezugnahmen auf den Titel“ sind mittlerweile „kaum noch zu überblicken, vgl. Wizisla, Erdmut: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: Knopf: Brecht-Handbuch, Bd. IV, S. 272-278. Hier: S. 275.

⁸³² Vgl. Zehrer: Dialektik. S. 17, und Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Frankfurt a. M. 1905/1992. S. 232.

⁸³³ Zehrer: Dialektik. S. 24.

Lachen nur bedingt trenn- und nicht messbar und es kann allenfalls in „einer wohlbegründeten Meinungsäußerung“ über sie befunden werden,⁸³⁴ viertens lässt sich die in jeglicher Komik enthaltene Tendenz niemals bei ihrer Bewertung ausblenden, wodurch auch „tendenziöse und tendenzlose Komik“ (also zweckgebundene und *freie* Komik) kaum „voneinander zu scheiden“ ist,⁸³⁵ fünftens enthält Komik einerseits zeitlose Elemente, wie an „Komikklassikern von Morgensterns Werwolf über Erhardts Made bis zu Loriots Nudel“ zu sehen ist, andererseits stark zeitgebundene Elemente, sodass wir sie „nur dann adäquat beurteilen können“, wenn sie „etwas Hiesiges und Heutiges“ hat und uns unmittelbar berührt⁸³⁶, und sechstens ist sie vergänglich und in ihrem Erleben unwiederholbar – was schon Gernhardt festgestellt hat.⁸³⁷

Die Feststellungen Zehrer gelten für alle Untersuchungen zur Komik, also auch für diese Arbeit und – bis zum Beweis des Gegenteils – für nachfolgende. Eine Fächer übergreifende Geschichte oder Systematik der Komik existiert aus diesen Gründen nicht. Auch die vorliegende Arbeit unternimmt nicht den hybriden Versuch, eine endgültige und allgemeingültige Theorie der Komik aufstellen zu wollen. Sie will aber die Komik-Theorie Gernhardts, der sich im Übrigen der beschriebenen Probleme sehr bewusst ist, nachzeichnen und im Diskurs vergangener und gegenwärtiger Theorien verorten.

Gernhardts Vorstellungen von Komik sind bereits Gegenstand wissenschaftlicher Darstellung gewesen.⁸³⁸ Zehrer hat sie in seiner Arbeit in eher essayistischer Form vorgestellt. Er hat dabei überzeugend dargelegt, dass die nachhaltig wirksame, inhaltliche Neuerung der Komik und des Nonsens in Deutschland durch die Mitglieder der „Neuen Frankfurter Schule“ bzw. die „Welt im Spiegel“-Produzenten in der Einführung einer neuen Form von Komik und einer innovativen Metaebene in ihre Komikpraxis besteht.⁸³⁹ Die sehr kurze Darstellung der Komiktheorie Gernhardts in der Arbeit von Hoffmann-Monderkamp⁸⁴⁰ berücksichtigt lediglich einen Abschnitt aus

⁸³⁴ Zehrer: Dialektik. S. 29.

⁸³⁵ Zehrer: Dialektik. S. 33.

⁸³⁶ Zehrer: Dialektik. S. 35.

⁸³⁷ Zehrer: Dialektik. S. 38. Zehrer bezieht sich auf: Was gibt's: 457f.: „Das komische Erleben, das Erleben des Komischen – es lässt sich nur noch beschwören, nicht wiederholen. Es ließe sich nicht einmal durch das Wiedersehen/Wiederlesen/Wiederhören des komischen Anlasses wiederherstellen – du hast es gehabt, ein Mehr gibt es nicht. [...] Je hartnäckiger du das Belachte zu bewahren suchst, desto endgültiger ist es vergangen.“

⁸³⁸ Zu Gernhardts Vorstellungen von Parodie, Satire und Nonsens vgl. Kap. I.3.c.

⁸³⁹ Zehrer: Dialektik. S. 152-189 („Die Totale Komik“) und 194-226 („Komik, Metakomik, Nonsens, Metanonsens“). Zur Erläuterung der „totalen Komik“ vgl. Kap. I.2.b. und c.

⁸⁴⁰ Hoffmann-Monderkamp: Komik. S. 16-19.

„Was gibt's denn da zu lachen?“⁸⁴¹, ohne die zahlreichen Äußerungen Gernhardts aus anderen Kontexten zu beachten. Wie auch in einem Großteil der gesamten Arbeit lässt sie dabei zudem Distanz zum Untersuchungsgegenstand vermissen. Sie übernimmt z. B. Gernhardts Begrifflichkeit ohne Kenntlichmachung und unkommentiert⁸⁴² und begibt sich damit auch in der Darstellung der Komiktheorie in den *Circulus vitiosus*, mit den Kategorien und Begriffen, die der Autor selber für sein Werk einführt bzw. in Anspruch nimmt, um sein Werk zu erklären – wodurch das Ergebnis des anschließenden Vergleichs zwischen Kategorien und Gernhardts Werk a priori determiniert ist. Beide Untersuchungen zeigen nicht die Kontexte von Gernhardts Theorie auf. Zehrer verweist vor allem auf die von Gernhardt selbst angegebenen Quellen, darunter vor allem Freud; Hoffmann-Monderkamp leistet dies nicht.⁸⁴³

Dieses Desiderat soll im Folgenden gefüllt werden und ist Anliegen des folgenden Kapitels I.2.b. Auch aufgrund der beschriebenen Defizite der bisherigen Untersuchungen, wird der historische Hintergrund und aktuelle Kontext von Gernhardts Komiktheorie, das heißt, die zweieinhalbtausendjährige Tradition der Theorie der Komik bis in die Gegenwart hinein, dargestellt und die grundlegenden Annahmen und Funktionsweisen von Komik aus der Sicht anderer Theoretiker erläutert. Dies ist Voraussetzung für eine kritische Auseinandersetzung mit Gernhardts Theorie, die Historie und Kontexte erfasst und Vergleiche ermöglicht, im weiteren Verlauf der Untersuchung. Anschließend wird in Kapitel I.2.c. Gernhardts eigene Komiktheorie vor dem Hintergrund von zweieinhalb tausend Jahren Komikgeschichte und -theorien perspektiviert und analysiert. Eine Zusammenfassung leistet Kapitel I.2.d.

Natürlich kann bei der Skizzierung der historischen und gegenwärtigen Komiktheorien im Kapitel I.2.b. angesichts ihrer großen Anzahl kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden. Sie wird daher nur die Einflussreichsten und Wichtigsten in Bezug auf Gernhardt wiedergeben.⁸⁴⁴ In Form einer knappen, historischen Wiedergabe lassen sich

⁸⁴¹ Kritik der Komik. In: Was gibt's: 449-482.

⁸⁴² Vgl. z. B. die unreflektierte und undefinierte Einführung des Begriffs „Hochkomik“, der original von Gernhardt (Letzte Ölung: 452) und von Eilert (Eilert: Hausbuch) stammt, und die Rück-Übertragung auf Gernhardts Werk, S. 11f.

⁸⁴³ Zehrer erwähnt in seiner Arbeit zwar Komiktheoretiker wie Bergson, Freud, Vischer, aber vor allem im Zusammenhang mit der Satire und ohne die konkrete Bedeutung für Gernhardt herauszuarbeiten. Zu Hoffmann-Monderkamps Arbeit vgl. auch die fundierte und fundamentale Kritik von Möller, Johannes: Die Sonne des Witzes am Firmament der Dichtung. Kerstin Hoffmann-Monderkamp über „Komik und Nonsens im lyrischen Werk Robert Gernhardt“. In: Literaturkritik.de 12/2002. Zit. n. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5547 am 5.5.2007.

⁸⁴⁴ So können z. B. Traditionsstränge nur dort berücksichtigt werden, wo sie für Gernhardt relevant sind. Jurziks Studie über das Lachen etwa, die im Wesentlichen von Sigmund Freuds Erkenntnissen ausgeht,

sowohl wichtige Strukturen von Komik ermitteln als auch die theoretischen Vorläufer Gernhardts für einen Vergleich bzw. eine Abgrenzung ermitteln, die abschließend geleistet wird. Auf diese Ergebnisse kann in der Untersuchung der Lyrik in Kapitel II immer wieder zurückgegriffen werden, um die Gemeinsamkeiten zwischen dem Theoretiker Gernhardt und dem Praktiker aufzuzeigen.

Gernhardts Texte über Komik bilden kein einheitliches Korpus und entstammen einem Zeitraum von drei Jahrzehnten. Angesichts der Beobachtungen über die Poetik steht zu erwarten, dass seine Texte essayistisch und komisch ausfallen und sich so dem Gegenstand anpassen. Wenn im Kapitel I.2.c. Gernhardts Komiktheorie dargestellt wird, so geschieht dies unter einer Annahme, die schon für die Poetik galt, dass es sich dabei um ein konsistentes Gesamtkonstrukt handelt.

Für die Untersuchung von Gernhardts Komik-Theorie gibt es mehrere gute Gründe: Erstens handelt es sich um einen Bereich von zentraler Wichtigkeit für Gernhardts gesamtes Schaffen. Zweitens hat sich Gernhardt so ausgiebig wie wenige seiner Zeitgenossen mit Komik theoretisch auseinandergesetzt, womit der Jahrtausende alte Diskurs in der Gegenwart eine aktuelle Fortsetzung erfährt. Ein weiterer Reiz liegt – drittens – darin, dass Gernhardt als jahrzehntelanger Praktiker⁸⁴⁵ in diesem Feld ein anderes Verhältnis zum Gegenstand hat als beispielsweise ein Wissenschaftler und daher auch anders zu Erkenntnissen, oder auch: zu anderen Erkenntnissen kommen kann. Viertens ist Gernhardt bereits mehrfach als „Vordenker“ der „Neuen Frankfurter Schule“ und eines bestimmten Begriffs „totaler Komik“⁸⁴⁶ bezeichnet worden und damit möglicherweise als Vorläufer einer „Komikschule“ bzw. als stilbildend für sie zu bezeichnen. Fünftens entspricht dieses Vorgehen der Hypothese, dass über den für Gernhardt zentralen Begriff Komik ein Zugang auch zu diesem Bereich seines theoretischen Werkes zu finden ist. Die Darstellung ist sechstens Voraussetzung für einen Vergleich mit der praktischen Umsetzung in den Gedichten Gernhardts, die in Kapitel II analysiert werden.

kann nur in ihren für Gernhardt nutzbaren Teilen Eingang in die Untersuchung finden, wohingegen der theoretische Unterbau mit dem Verweis auf das Werk des Vorgängers abgehandelt wird. Vgl. Jurzik, Renate: Der Stoff des Lachens. Studien über Komik. Frankfurt am Main 1985, und Kapitel I.2.b.

⁸⁴⁵ Gernhardt veröffentlichte im Oktober 1962 als 25-Jähriger erste Texte in der im September neu gegründeten Satirezeitschrift „Pardon“ und blieb dem komischen Genre seitdem mehr oder weniger treu.

⁸⁴⁶ Vgl. Zehrer: Dialektik. S. 152-189. Vgl. z. B. auch die Widmung Henscheids in Arntz: Rabe 50. S. 5.

I.2.b. Komiktheorie: Historie und Kontexte

Aus den im Folgenden skizzierten Theorien von Platon bis Horn erklären sich wesentliche Strukturen von Komik. Die Darstellung geschieht in Form eines deskriptiven, historischen Abrisses. Er führt nach einer etymologischen Erklärung von der Antike über das Mittelalter und die Neuzeit ins 20. Jahrhundert. Innerhalb der zahlreichen Komiktheorien werden Schwerpunkte gebildet, die die einflussreichsten Thesen schon im Hinblick auf Robert Gernhardt nachzeichnen. Dieses Kapitel bewegt sich zumeist im Umfeld literarischer Komik. Zur notwendigen Verdeutlichung werden aber auch einige textexterne Komikfaktoren, wie die innersubjektiven Bedingungen von Komik und die Person des komischen Schriftstellers, gestreift, weil diese Elemente im Hinblick auf Gernhardt von Bedeutung sein werden. Im Zusammenhang mit Komik ist in der wissenschaftlichen Literatur immer wieder von Lachen, Humor, Ironie und Pointe die Rede. Die Begriffe selbst und ihre Beziehung untereinander klärt ein eigener Abschnitt.

Etymologie

Die Etymologie des Wortes *Komik* leitet sich aus dem Griechischen von *komos* ab, dem Gelage und festlichen Umzug für den Weingott. Daraus entwickelte sich das Wort *komikós* als Bezeichnung für „scherzhaft“ und „zum Lustspiel gehörig“. Aus dem Lateinischen über das Französische („comique“) gelangte es ins Deutsche. Dort gebraucht man das Lexem nachweislich seit dem 16. bzw. 17. Jahrhundert.⁸⁴⁷ Heutzutage wird das Adjektiv *komisch* in zweierlei Bedeutung verwendet: Erstens im Sinne von eigenartig, seltsam, sonderbar, und zweitens als Synonym für lustig, witzig und „zum Lachen reizend“⁸⁴⁸. Im Folgenden richtet sich das Augenmerk ausschließlich auf die zweitgenannte Bedeutung von Komik.

Antike

Das „früheste vollständig erhaltene Beispiel einer Theorie des Komischen“⁸⁴⁹ von Platon ist im Dialog *Philebos* (48-50) nach 360 v. C. verschriftlicht worden. Die Lächerlichkeit

⁸⁴⁷ Vgl. Schweikle: *Das Komische*. S. 243, Jurzik: *Stoff*. S. 7, und Kablitz: *Komik*. S. 289.

⁸⁴⁸ Vgl. Duden 1. S. 392. Gernhardt spielt mit dieser Amphibolie in seinem Cartoon „Aller Anfang ist schwer“, in dem er den Kellner auf die Beschwerde des Gastes „Herr Ober – die Suppe schmeckt so komisch!“ mit „Und warum lachen sie dann nicht?“ antworten lässt. *Vom Schönen*: 99.

⁸⁴⁹ Mader, Michael: *Das Problem des Lachens und der Komödie bei Platon*. Stuttgart et al. 1977. [= *Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft*. 47.] S. 9.

liegt demnach im Verkennen der eigenen Person, die in punkto Verstand und Klugheit überschätzt wird. Voraussetzung muss aber die Schwäche der auszulachenden Person sein, denn „Unwissenheit bei den Mächtigen ist hassenswert“⁸⁵⁰. Wer sich selbst mehr Reichtum, körperliche Schönheit oder Charakter als vorhanden zuspricht, verkennet Realität und Fiktion und wird für Platon komisch. Komisch, so fasst Horn Platon zusammen und beschreibt dessen Theorie weiter, seien „„kraftloser’ Unverstand“ und die Trias: „Selbst-“, „Sprach-“ und „Weltverkennen“⁸⁵¹ als „Arten des Unverstandes“.

Aristoteles ergänzt den Begriff seines Lehrers vom Verkennen von Schein und Sein im fünften Kapitel der „Poetik“ (nach 335 v. C.) um die Bedingung der „Harmlosigkeit“: „Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler (hamártema), der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht“⁸⁵². Der „Fehler“ muss relativ unbedeutend sein, damit er komisch wirkt und keine negativen Folgen für die betroffenen Personen hat. Komik hat damit für Aristoteles eine harmlose Natur. Schwindet diese Harmlosigkeit oder weicht sie gar ernstem Schmerz über die Situation, so schwindet im gleichen Maß auch die Komik. Das, worüber gelacht wird, muss bei Aristoteles’ „Komik des harmlosen Fehlers“⁸⁵³ für alle Beteiligten unschädlich sein.

Aus zwei Reden Ciceros in „De oratore“ (55 v. C.) läßt sich eine „Komik der Erniedrigung“ ableiten. Die „Quelle des Komischen“⁸⁵⁴ liegt danach in einer harmlosen Herabsetzung. Als Beispiel kann der unangemessene Vergleich von hoch und niedrig angeführt werden, z. B. von Mensch und Tier. Dadurch kann „das harmlos Niedere oder Niedrige am Menschen“⁸⁵⁵ in Form eines charakterlichen Mangels durch einen guten Redner⁸⁵⁶ aufgezeigt werden. In Gernhardts Werk, stellte schon Hagestedt fest, haben Tiere „einen besonderen Stellenwert“⁸⁵⁷. Inwiefern Gernhardt mit seinen Tieren diese „Komik der Erniedrigung“ nutzt, wird sich an seinen Gedichten noch zeigen.

Das Mittelalter und die Neuzeit

⁸⁵⁰ Platon. Jubiläumsausgabe der sämtlichen Werke. Übers. R. Rufner. Sechs Bände. Zürich und München 1974. Band 6. S. 70-72. Zit. nach Horn: Spiegel. S. 22.

⁸⁵¹ Vgl. Horn: Spiegel. S. 26-31, und Kablitz: Komik. S. 290.

⁸⁵² Aristoteles: Poetik. S. 48.

⁸⁵³ Die zusammenfassenden Titel für die Komik sind Horns Begriffen angelehnt.

⁸⁵⁴ Cicero: Redner. S. 223 und 232.

⁸⁵⁵ Horn: Spiegel. S. 61.

⁸⁵⁶ Implizit deutet Cicero hier einen neuen Faktor für die Komik an, und zwar die Art und Weise der Vermittlung insbesondere durch die Rhetorik.

⁸⁵⁷ Hagestedt: Schriftsteller. S. 73.

Im Mittelalter entwickelt sich die Komiktheorie nicht weiter und beschränkt sich auf Bestandsaufnahmen der Antike oder Verurteilungen des Lachens durch restriktive theologische Gebote. Mit der frühen Neuzeit beginnt eine Synchronie der Komiktheorien. Bis in die Gegenwart existieren mehrere Modelle zeitgleich und zum Teil konkurrierend.⁸⁵⁸

Im Jahre 1600 leitet Jonson aus dem Komplex charakterlicher Schwächen für die Komödie die „Komik des Übermaßes“ ab.⁸⁵⁹ Übermäßiges Prahlen als hervorstechender Charakterzug erscheint deshalb komisch, so der englische Dramatiker, weil das Selbstverkennen einen komischen Wert an sich hat (man denke an Aristoteles), dann konsequent nach außen präsentiert wird und eine harmlose, soziale Normverletzung darstellt, an die sich besonders in der Komödie oft komische Verwicklungen anschließen.⁸⁶⁰ Die Person wirkt durch ihr übermäßiges, gleichgeartetes Verhalten in verschiedenen Situationen inadäquat und daher komisch. Die Komik des Unverstandes, der Niedrigkeit und des Übermaßes sind für den Betrachter leicht zu erkennen.

Fieldings „Komik der Verstellung“ beruht hingegen auf der Annahme, daß eine Minderwertigkeit der komischen Figur von ihr selbst verdeckt werden soll. Der vollständige Mangel an Einfühlungsvermögen beispielsweise⁸⁶¹ wirkt durch die übermäßige Abweichung von der gesellschaftlichen Norm an und für sich schon komisch. Die Wirkung verstärkt sich durch den ernsthaften Verstellungsversuch zusätzlich. Hinzu kommt, dass der (lächerliche) Täuschungsversuch fehlschlägt und ihn der Zuschauer in einem weiteren Moment komischen Genusses durchschaut.⁸⁶²

In der „Lehre vom Menschen“ beschreibt Thomas Hobbes 1659 die Herkunft des Lachens: „Allgemein ist das Lachen das plötzliche Gefühl der eigenen Überlegenheit über fremde Fehler.“⁸⁶³ Demzufolge heißt seine Theorie „Überlegenheits-“ oder

⁸⁵⁸ Vgl. Kablitz: Komik. S. 291, der auf die Parallelität von psychologisierenden und gegenstandsbezogenen Komiktheorien hinweist.

⁸⁵⁹ Vgl. Horn: Spiegel. S. 61-72.

⁸⁶⁰ Die literarische Gattung der Charakterkomödie (auch die Typenkomödie), bezieht hieraus ihre Komik. Vgl. als prominentes Beispiel Molières „L'avare“ von 1668.

⁸⁶¹ Horn dokumentiert ihn an zwei Szenen aus Fieldings „Joseph Andrews“, vgl. Horn: Spiegel. S. 72-79.

⁸⁶² „Nicht nur das Bemäntelte ist normwidrig, sondern auch der Versuch, es zu bemänteln, und auch der Mißerfolg dieses Bemäntelungsversuchs, – wir durchschauen ja die Verstellung. Diese dreifache Normwidrigkeit, folglich eine dreifache Komik ist zumindest für die lächerliche Verstellung konstitutiv.“ Die Interpretation Fieldings durch Horn: Spiegel. S. 73.

⁸⁶³ Hobbes: Lehre. S. 31.

„Degradationstheorie“.⁸⁶⁴ Komik hat nach Hobbes ihren Ursprung in der Korrelation von Gesellschaft und Individuum. Durch den Auslöser breitet sich im Subjekt das Dominanzgefühl aus, welches sich im befreienden Gelächter entlädt. Das Lachen verbleibt bei Hobbes im Subjekt und hat (noch) keine soziale Funktion.

Einen ähnlich subjektorientierten Ansatz findet Kant in seiner „Kritik der Urteilskraft“ von 1790. Die knappe, vielzitierte Äußerung, „*Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts*“⁸⁶⁵, offenbart das Zentrum der Kantschen Betrachtung, das Subjekt und seine Erwartung. Zudem verweist sie auf das Moment der Überraschung und der unerwarteten Wendung. Gernhardt zitiert diese bekannte Formel in seinen „Zehn Thesen zum komischen Gedicht“, um die starke Wirkung unter anderem von Zweizeilern zu erklären.⁸⁶⁶

In der Folge verfestigt sich dieser Ansatz u. a. bei Jean Paul. Er legt dar, daß „das Komische, wie das Erhabene, nie im Objekte wohnt, sondern im Subjekte“⁸⁶⁷. Erst in den Komiktheorien des 20. Jahrhunderts und u. a. auch bei Gernhardt rückt das Subjekt wieder so stark ins Zentrum der Beobachtung wie in der Zeit um 1800.

Schopenhauers wichtige Komiktheorie arbeitet wie Kants mit dem Moment der Plötzlichkeit. Seine „Komik der Unangemessenheit“ hat aber ein breiteres Fundament, das das ganze Feld der Komik abzudecken versucht. In „Die Welt als Wille und Vorstellung“ von 1819 führt Schopenhauer den Begriff der „Inkongruenz“ in die Theorie des Komischen ein. Inkongruenz bezeichnet die Diskrepanz zwischen der Erwartung eines Subjekts, der Realität eines Objekts und deren Wahrnehmung im Subjekt als Komik. Lachen entstammt nach Schopenhauer „aus der plötzlich wahrgenommenen Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn, in irgend einer Beziehung, gedacht worden waren [...]“. Jedes Lachen also entsteht auf Anlaß einer paradoxen und daher unerwarteten Subsumtion.“⁸⁶⁸ Die Grundannahme besteht in einem überraschenden Zusammenfassen zweier nicht zusammenpassender Elemente aufgrund einer feinen, zunächst nicht wahrgenommenen

⁸⁶⁴ Einsporn: Irrtum. S. 72 und Preisendanz: Das Komische: S. 411. Einsporns Arbeit ist der Satire und dem politischen Kabarett gewidmet, unternimmt aber auch kurze Exkurse über Komik- und Satiretheorien.

⁸⁶⁵ Kant: Werke 10. S. 437.

⁸⁶⁶ Vgl. Kapitel I.1.c dieser Arbeit.

⁸⁶⁷ Jean Paul: Vorschule. S. 110. Zur wichtigen Beschreibung des Humors bei Jean Paul siehe unten („Lachen, Humor und Ironie“).

⁸⁶⁸ Schopenhauer: Wille 1. S. 102.

Gemeinsamkeit unter dem Gewinn von Komik. Es muss sich dabei immer um das plötzlich auftretende Nebeneinander von Gegensätzen handeln, die sich auf den ersten Blick ausschließen. Die gemeinsame Verbindung der realen Sache und des Begriffs ist demnach gleichzeitig gegeben und nicht gegeben. Je stärker auf der einen Seite die Verbindung und je größer auf der anderen Seite diese Diskrepanz ist, desto komischer ist die Wirkung.⁸⁶⁹ Der Widerspruch kann durchaus auf den menschlichen Fehler Aristoteles' zutreffen; nicht jede Inkongruenz aber ist ein solcher Fehler.⁸⁷⁰ Insofern baut Schopenhauer auf den antiken Begriffen auf und fasst sie in seine allgemeinere Komiktheorie ein. Wie prägend diese Theorie ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts wurde, lässt sich an der Reihe von Gelehrten ablesen, die in Schopenhauerschen Kategorien arbeiteten.⁸⁷¹ Dazu zählt auch der Komiktheoretiker Gernhardt.

Für die Zeit um die Wende vom 18. ins 19. Jahrhundert kann man von einer Synchronie von drei Komiktheorien sprechen. Die Philosophen Hobbes, Kant und Schopenhauer schrieben die prägenden Komiktheorien für diese Epoche, auf die in den folgenden Jahrzehnten zumeist epigonale, hier vernachlässigenswerte Theorien folgten.

Das 20. Jahrhundert

Bei den Untersuchungen des 20. Jahrhunderts treten zunächst gesellschaftlich-normative und psychoanalytische Aspekte der Komik in den Vordergrund.

Als erste Theorie von Bedeutung gilt das Werk des französischen Philosophen Henri Bergson, „Le rire“. Dreihundert Jahre⁸⁷² nach Jonsons Komik des Übermaßes baut Bergson seine Theorie darauf auf. Er sieht das Eindringen nicht-menschlicher Elemente in menschliches Handeln als die Quelle für Komik an.⁸⁷³ Wenn eine Eigenschaft eines

⁸⁶⁹ „Je größer und unerwarteter, in der Auffassung des Lachenden, diese Inkongruenz ist, desto heftiger wird sein Lachen ausfallen.“ Schopenhauer: Wille 2. S. 122.

⁸⁷⁰ Horn wählt als Beispiel das Wort „stockstickdunkelbuschigbehaart“ aus der Aristophanes-Komödie „Die Archarner“: „Hier haben wir es also sehr wohl mit Inkongruenz und Komik zu tun, aber anscheinend nicht mit menschlichem Fehler: was inkongruent ist, ist etwas Sprachliches.“ Das Wort ist „komisch, weil es ein Wort ist und doch keines.“ Horn: Spiegel. S. 93.

⁸⁷¹ Horn verweist exemplarisch auf die ähnlich konzipierte Komiktheorie Hegels. Statt Sein und Sollen verwendete Hegel die Begriffe „Erscheinung“ und „Wesen“, folgte aber der Grundstruktur Schopenhauers. Hegel fügte erstmalig den historischen Aspekt des Komischen einer Komiktheorie am Beispiel der Komödie und ihrer Entwicklungsgeschichte hinzu. Als Schopenhauers Inkongruenztheorie verpflichtet gelten ferner Vischer, Lotze, Plessner und Olson. Letzterer führte in Anlehnung an Bergson die „Normabweichung“ als Form der Inkongruenz in die Diskussion ein. Vgl. Horn: Spiegel. S. 93, und Einsporn: Irrtum. S. 75-78.

⁸⁷² „Le rire. Essai sur la signification du comique“ erschien 1900 in Paris. Auf deutsch zuerst Jena 1914. Zur Zeit greifbar in der Übersetzung von Roswitha Plancherel-Walter, Zürich 1972 (Bergson: Lachen).

⁸⁷³ Wie für das Verhältnis von Platon und Schopenhauer gilt, daß die neuere Theorie sich die Basis der älteren zu eigen macht und verallgemeinert. Beispielsweise muß jeder Charakterfehler des Menschen

Menschen unverhältnismäßig ausgeprägt ist, geht demnach auch die Lebendigkeit des Lebewesens zurück und macht dem Automatismus und der Mechanik Platz. Der Mensch kann nicht mehr situationsadäquat reagieren und wird grundlegenden sozialen Anforderungen nicht mehr gerecht:

„Lächerlich ist eine [...] gewisse mechanisch wirkende Steifheit in einem Augenblick, da man von einem Menschen wache Beweglichkeit und lebendige Anpassungsfähigkeit erwartet.“⁸⁷⁴ Davon können sowohl Körper als auch „Seele“ betroffen sein. Der zwanghafte Mensch wird der Anforderung seiner Umwelt nicht mehr gerecht.⁸⁷⁵ Er durchbricht folglich die Norm der Anpassungsfähigkeit. Dieses menschliche Verhalten kann in seiner Erstarrung fremdbestimmt, unfrei und dadurch würdelos wirken:

„Bergson unterscheidet drei Arten komischer Mechanizität: wenn es den Anschein macht, 1. der Leib sei zur Maschine erstarrt [...], 2. die Seele sei zum Körper erstarrt [...], 3. die Person zur Sache erstarrt“⁸⁷⁶.

Der Marionettenhaftigkeit⁸⁷⁷ des Leibes entspricht – zweitens – die extrem ausgeprägte Selbstreflexion, die den Eindruck erweckt, die „Seele“ sei ein vom Körper losgelöstes, automatisiertes Objekt. In der dritten Ausprägung komischer Mechanizität wird der ganze menschliche Körper verdinglicht und wiederum seiner Freiheit und Würde beraubt.⁸⁷⁸ Das Lachen der anderen darüber, und das ist ein weiterer, wesentlicher Aspekt bei Bergson, ist durch seine „soziale Bedeutung“ immer auf eine Gruppe bezogen, die es durch „etablierte[s] Einverständnis“ als Druckmittel zur „gegenseitigen Anpassung“⁸⁷⁹ verwendet. So lacht die Mehrheit beispielsweise gerne über „Zerstreutheit“ und „Ungeschicklichkeit“⁸⁸⁰, die offensichtlichen Zeichen mangelnder Anpassungsfähigkeit. Lachen steht damit in Korrelation zum Intellekt, der die Entscheidung fällen muss, ob ein Verhalten verlacht und sanktioniert werden soll oder

maschinell und komisch wirken (Jonson), andererseits sind Automatismen ohne Charakterfehler denkbar (z. B. die habitualisierte Geste außerhalb der passenden Situation; Bergson). Vgl. dazu auch Plessner: Lachen. S. 112-117.

⁸⁷⁴ Bergson: Lachen. S. 16.

⁸⁷⁵ Vgl. Bergson: Lachen. S. 20f.

⁸⁷⁶ Horn: Spiegel. S. 110.

⁸⁷⁷ Den Ausdruck „Marionette“ verwendet Bergson u. a. als Bild für viele, sich gleich bewegende Menschen (Bergson: Lachen S. 31) und sinnentleerte Zeremonien und Rituale (ebd. S. 37).

⁸⁷⁸ Vgl. Bergson: Lachen. S. 32-48, insbesondere S. 44: „Wir lachen immer dann, wenn eine Person uns an ein Ding erinnert.“ Anschaulich führt der Literatur-Nobelpreisträger eine Szene aus „Don Quixote“ an, in der Sancho Pansa wie ein Mehlsack von geprellten Wirtsleuten und ihren Handlangern auf einem Tuch wieder und wieder empor geschleudert wird. Vgl. Horn: Spiegel. S. 113-15. Zit. 11. Kapitel aus Cervantes, Miguel de: Don Quixote. Leben und Taten des Ritters von der traurigen Gestalt. Übers. C. W. Schmidt. Berlin und Düsseldorf 1949. Vgl. Cervantes: Don Quixote. S. 130-133.

⁸⁷⁹ Bergson: Lachen. S. 15 und 21. Vgl. auch ebd. S. 94: „Das Lachen ist dazu da, den Einzelgänger zurückzuzuholen.“

⁸⁸⁰ Bergson: Lachen. S. 15.

nicht.⁸⁸¹ Der bei Hobbes noch innersubjektiv und insofern neutral gebrauchte Begriff des Lachens aus Überlegenheit erfährt bei Bergson seine Negativierung. Beim Lachen richtet nach Bergsons engem Komik-Begriff die soziale Gruppe immer über den komischen Einzelnen, der so mit der von ihm verletzten Norm konfrontiert, ausgeschlossen und herabgesetzt wird. Die Gruppe setzt es als „Korrektiv“⁸⁸² zur sozialen Normierung ein. Auf die Warnung und Strafe für Unangepasstheit reagiert das Individuum mit Korrektur und Anpassung, so Bergson.

Ein weiterer Aspekt bei Bergson ist von Interesse. Als die tiefgehendste Form der Komik in der Sprache bezeichnet Bergson die „Transposition“: „Man erzielt eine komische Wirkung, wenn man den natürlichen Ausdruck einer Idee in eine andere Tonart überträgt.“⁸⁸³ Übertrieben „von kleinen Dingen sprechen“ ist demnach ebenso ein Mittel der Parodie wie das Aufwerten eines niederen Werts zur „respectability“⁸⁸⁴. Die Einführung zweier gegensätzlicher Sprechweisen („feierlich“ und „familiär“⁸⁸⁵) beweist punktuell die Einflüsse von Schopenhauers Inkongruenztheorie auf Bergson. Dieser Aspekt des Registerwechsels zur Erzeugung von Komik wird in Gernhardt Gedichten noch zu thematisieren sein.

Horn ergänzt Bergsons „Komik des Mechanischen“ um die Komik der Wiederholung („Repetition“), der Verwechslung („Interferenz der Serien“) und der Umkehrbarkeit („Inversion“).⁸⁸⁶ Zugehörige Beispiele sind für Horn die häufige, unangebrachte Verwendung von Redewendungen, die verblüffende Ähnlichkeit zweier Menschen und die Umkehr des Zeitablaufs etwa beim Rückwärtssehen einer „Situation“⁸⁸⁷ oder eines Films. Alle Beispiele beruhen auf der Störung des als natürlich empfundenen Ablaufs und der Wahrnehmung und sind sinnvolle, teils moderne Ergänzungen zu Bergsons Theorie vom Anfang des 20. Jahrhunderts, die insgesamt als begrenzt bezeichnet werden muss: Bergson beschreibt *eine* Variante von Komik, aber, und dafür genügt ein Blick beispielsweise auf die Satire der Aufklärung, sicher nicht das Phänomen in Gänze. Gernhardt hat Bergson deshalb zu Recht einen beschränkten Komikbegriff vorgeworfen: „Wie kann Bergson komische Wirkung derart einengen, daß nur noch der zwanghafte Mensch übrig bleibt, der den „Anforderungen seiner Umwelt nicht mehr gerecht

⁸⁸¹ Vgl. Bergson: Lachen. S. 13 und 97.

⁸⁸² Bergson: Lachen. S. 130. Vgl. auch ebd. S. 95 und S. 22: „Diese Steifheit ist das Komische, und das Lachen ist die Strafe.“

⁸⁸³ Bergson: Lachen. S. 84. Dieser Aspekt der Komik in Sprache scheint von der bisherigen Forschung nicht zur Kenntnis genommen worden zu sein.

⁸⁸⁴ Bergson: Lachen. S. 86.

⁸⁸⁵ Bergson: Lachen. S. 85.

⁸⁸⁶ Zitate in Klammern aus Bergson: Lachen. S. 64, 67 und 69. Vgl. auch ebd. S. 78 und 101.

⁸⁸⁷ Bergson: Lachen. S. 67.

wird“⁸⁸⁸ Bergsons Theorie beschränkt sich lediglich auf *eine* besondere Form von Komik und liefert dafür Erklärungen und Begriffe.

Sigmund Freud analysiert das Komische am Witz im Rahmen seiner Theorie⁸⁸⁹ im Wesentlichen als einen Triebabau mit erspartem Gedanken- und Gefühlsaufwand („Ersparnis-Hypothese“). Er geht davon aus, dass es beim Lachen einen physiologischen Gewinn gibt. Dieser entsteht durch die Unvereinbarkeit, die dem immanenten Gegensatz der Komik innewohnt. Das Komische wird zuerst als unpassend wahrgenommen. Der Mensch versucht nun, seine Auffassungskraft einzusetzen, um das Unvereinbare zu verbinden. Im plötzlichen Erkennen, daß diese Kraftanstrengung in der Komik nicht nötig ist, liegt ein ersparter Gedankenaufwand, der sich im Lachen Bahn bricht. Freud betont für die „Aufwandddifferenz“⁸⁹⁰ vor allem die Quelle Infantilität⁸⁹¹ und die Erleichterung, die durch die Vermeidung einer ernsthaften Subsumtion der unpassenden Elemente entsteht. Diese Art des Denkens liegt nach Freud dem Unbewussten im Menschen nah. Der Rückfall in die natürliche Denkweise macht Lust. Insbesondere die „Herabsetzung“ und Erniedrigung des Erhabenen lässt sie entstehen – eine Lust aus der Ersparnis des angemessenen Umgangs mit dem Erhabenen.⁸⁹²

Im vergangenen Jahrhundert erschienen noch weitere psychoanalytische Untersuchungen des Lachens.⁸⁹³ Sie sollen im Rahmen dieser Arbeit vernachlässigt werden, zumal sie sich an Freuds „ersparte[n] Hemmungsaufwand“⁸⁹⁴ anlehnen. Es wird aber später auf Freuds Theorie zurückzukommen sein, weil sie offensichtlich eine der Hauptquellen für Gernhardts Komiktheorie ist. Insbesondere der Aspekt des Unbewussten und des Triebhaften am Lachen fließt in sie ein.

Joachim Ritter gelingt mit dem Aufsatz „Über das Lachen“⁸⁹⁵ von 1940 eine für die Literaturwissenschaft wichtige Analyse, die Subjekt, Gesellschaft und den lachhaften Gegenstand in Beziehung setzt. Das Lachen folgt demnach als Anerkennung dafür, dass sich etwas aus der Ordnung Verdrängtes und Ausgeschlossenes seinen Weg zurück in

⁸⁸⁸ Robert Gernhardt in einem Brief an den Verfasser vom 26.7.2004.

⁸⁸⁹ Grundlage der psychoanalytischen, subjektorientierten Lachtheorie „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“ (1905) und „Der Humor“ (1927).

⁸⁹⁰ Freud: Witz. S. 163 und 167.

⁸⁹¹ Vgl. Hörhammer: Formation. S. 45f. und 51-60, und Jurzik: Stoff. S. 25f.

⁸⁹² Freud: Witz. S. 163.

⁸⁹³ U. a. von Blatz (1936), Jacobson (1961), Grotjahn (1974) und zuletzt von Hörhammer (1984). Vgl. Jurzik: Stoff. S. 31 und Hörhammer: Formation. S. 45-60.

⁸⁹⁴ Freud: Witz. S. 219.

⁸⁹⁵ Ritter: Lachen.

die Aufmerksamkeit des Betrachters bahnt und so den Widerständen zum Trotz als Teil des Ganzen in Erscheinung tritt. Weil Lachen als angenehm empfunden wird, positivieren sich auch die von der offiziellen Norm ausgegrenzten Phänomene. Das Lachen beleuchtet schlagartig die Ausgrenzung des Lachhaften durch die Ordnung und verhilft „dem Ausgegrenzten zu seinem Recht als einem integralen Bestandteil des Lebens“⁸⁹⁶. Ritters „Komik des Ausgeschlossenen“ interessiert im Hinblick auf Gernhardts Gedichte primär wegen dessen häufiger Verwendung von drastischen Ausdrücken aus der Sexualität.

Drei Jahre später leistet Otto Rommels Aufsatz „Komik und Lustspieltheorie“⁸⁹⁷ neben einer kurzen Zusammenfassung auch die Formulierung eines neuen Aspekts der Komiktheorie. Er trifft die Unterscheidung von „Unzulänglichkeitskomik“ (im Sinne von Aristoteles Fehler und Schopenhauers Inkongruenz) und Überlegenheitskomik (im Sinne einer bewussten, konsequenten Verwendung der Komik). Die „Überlegenheitskomik“ äußert sich nach Rommel in spielerischer Lebensfreude, einer bewusst komischen, zum Lachen verleitenden Persönlichkeit, sprachlich im „ausgelassene[n] Unsinnreden“ und in der Störung einer Illusion, z. B. der eines Theaterstücks. Im freien, vitalen Überschwang gedeihen so Tabubruch, Skurrilität und Unsinn. Diese Komik stellt ihre Unabhängigkeit von Regel und Notwendigkeiten zur Schau. Sie erscheint losgelöst vom Normdruck der Realität. Indem sie Freiheit im Komischen findet, gibt sie sich, wenn nicht als Gegenbild, so doch als impliziter Kommentar zur Gesamtordnung. Die Wirkung färbt auf den Produzenten der Komik ab und lässt ihn als freie, starke Persönlichkeit erscheinen. Insbesondere Brüche der Logik, der Sprache und der sozialen Norm zeitigen diese Wirkung, weil Unsinn, Blödeln und kulturelle Tabubrüche starke Gegenüber in der Wirklichkeitswahrnehmung des Menschen haben. Beispielsweise fällt der respektlose Umgang mit dem Thema Sexualität – möglichst noch ironisch-metaphorisch verdeckt – als doppelter Affront ins Gewicht, denn seine Wurzeln liegen in der unstatthaften Freiheit von Sprache (die „Unsagbares“ vermittelt sagt) und von realer, sozialer Norm (deren „Unaussprechbares“ ausgesprochen wird) – mithin eine doppelte Freiheit.⁸⁹⁸ Rommels Definition der

⁸⁹⁶ Kablitz: Komik. S. 293. Vgl. Ritter: Lachen. S. 74-78.

⁸⁹⁷ Rommel: Komik.

⁸⁹⁸ Jurzik erklärt die „Witzform“ gar zur „Bedingung, damit ein obszöner Inhalt in feiner Gesellschaft geäußert werden darf.“ Die Anspielung halte das Verpönte aufrecht. „Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf das, was es zu verhüllen galt.“ Damit leistet der Witzemacher eine subversive Arbeit, die die Verdrängung, zumindest für einen Moment, außer Kraft setzt.“ Jurzik: Stoff. S. 47.

„Überlegenheitskomik“ geht von einer vitalen Befreiung von praktischen, sozialen, logischen und sprachlichen Zwängen aus. „Im Namen des Kindlich-Archaischen in uns“ werden „die Fesseln der Notwendigkeit und Möglichkeit“ abgeschüttelt. Dem Rezipienten wird vor Augen geführt, „was üblicherweise nicht getan, nicht gesagt werden müsste oder dürfte.“⁸⁹⁹

Gernhardt lobt diesen besonderen Aspekt in Rommels Theorie ausdrücklich: „Das hat Rommel denn doch sehr viel genauer und richtiger gesehen.“⁹⁰⁰ Wie schon bei Ritter lässt sich Rommels Theorie an Gernhardts Gedichten beim Umgang mit tabuisierten Themen anwenden. Die Frage nach der Wirkung der „Komik des überlegenen Spiels“ auf das Textsubjekt und sogar den empirischen Autor scheint im Zusammenhang mit den entsprechenden Gedichten, Prosastücken und Auftritten Gernhardts der Erörterung wert.

Plessners „Lachen und Weinen“⁹⁰¹ von 1941/1950 ist eine Theorie menschlicher Ausdrucksformen und eine Bestandsaufnahme bisheriger Theorien. Plessner geht davon aus, dass dem „eruptiven Charakter“⁹⁰² des Lachens das Weinen komplementär entgegengesetzt ist. Durch beide drückt sich der Mensch in extremer Form aus. Ihnen gemein ist die Aufgabe der Herrschaft der Einheit von Leib und Seele.⁹⁰³ Die „Grenzphänomene menschlichen Ausdrucks“⁹⁰⁴ Lachen und Weinen dienen der Affektäußerung, wobei sich der Mensch bei aller „Unergründlichkeit im Verhältnis des Menschen zu seinem Körper“⁹⁰⁵ seiner Körperlichkeit bewusst wird. Folgende Anlässe des Lachens zählt Plessner auf: Kitzel, Spielen, Komik, Witz, Verlegenheit und Verzweiflung.⁹⁰⁶ Im Kontext dieser Arbeit ist jedoch nur der dritte Punkt seiner Aufzählung verwertbar. Die Argumentation zur Komik nimmt ihren Anfang im Lachen⁹⁰⁷: „Das Komische selbst dagegen ist kein Sozialprodukt [...], sondern eine

⁸⁹⁹ Horn: Spiegel. S. 131.

⁹⁰⁰ Robert Gernhardt in einem Brief an den Verfasser vom 26.7.2004.

⁹⁰¹ Plessner: Lachen. Die erste Auflage von 1941 ist vergriffen, hier wird die zweite zitiert (München 1950), vgl. ebd. S. 7.

⁹⁰² Plessner: Lachen. S. 29.

⁹⁰³ „Die leibseelische Transparenz erreicht in ihnen [im Lachen und Weinen, T.G.] ihren Tiefpunkt. Körperliche Vorgänge emanzipieren sich. Der Mensch wird von ihnen geschüttelt, gestoßen, außer Atem gebracht. Er hat das Verhältnis zu seiner physischen Existenz verloren.“ Plessner: Lachen. S. 87. Vgl. auch 29 und 89.

⁹⁰⁴ Plessner: Lachen. S. 17, und Kablitz: Komik. S. 293.

⁹⁰⁵ Plessner: Lachen. S. 41.

⁹⁰⁶ Dass Lachen auch durch rein körperliche Reize ausgelöst werden kann, spricht für Plessners Bemühen, über den engen fachdisziplinären Blickwinkel hinauszugehen.

⁹⁰⁷ Vgl. Plessner: Lachen. S. 93-154, hier: 106: „Zum Lachen im eigentlichen Sinne ist das Komische.“

elementare Reaktion gegen das Bedrängende des komischen Konflikts.⁹⁰⁸ Plessner erklärt Komik mit der Plötzlichkeit des Unvereinbaren und dem „nicht damit fertig werden“⁹⁰⁹ des Subjekts. Komik wohnt der „Gegensinnigkeit“ inne, „die gleichwohl als Einheit sich vorstellt und hingenommen werden will.“⁹¹⁰ Plessner lehnt sich ferner an Jünger an, der in seiner Schrift „Über das Komische“⁹¹¹ das Schema der Komik mit dem Ungleichgewicht entwickelt, das umso komischer ausfalle, desto stärker es sei. Eine „unangemessene Provokation“ des schwächeren Teils gehöre zum Schema.⁹¹² Daraus folgert Plessner, dass sich Komik nur in der Gesellschaft voll entfalte:

„Der Zuschauer ist hier nicht nur das bloße Auge, das fertige Bilder aufnimmt, sondern das Maß und die Regel, die Vergegenwärtigung der Norm, vor der allein das Schiefe schief, das Krumme krumm erscheint.“⁹¹³

Da Komik erst im Zusammenspiel mit den Erfahrungen des Subjekts entsteht, betont Plessner auch die Subjektivität von Komik und die starke Wirkung der Gesellschaft als Umfeld von Komik. An dieser Stelle können Parallelen zu Gernhardts Komiktheorie vermutet werden.

Von den jüngsten Publikationen zur Komik sticht vor allem „Das Komische im Spiegel der Literatur“ von András Horn (1988) hervor. Sie vermag in einer Zusammenstellung Wege im Dickicht der Komiktheorien zu eröffnen. Zudem verdichtet sie sich in Teilen von Horns eigenen Ausführungen zu einer eigenständigen Konzeption. Insbesondere seine Beobachtungen über den Produzenten von Komik und die subjektiven Bedingungen des Komischen sollen – auch schon im Hinblick auf den komischen Dichter Gernhardt – nachgezeichnet werden. Horn setzt als Maßgabe für den Produzenten von Komik und explizit für den komischen Autor fest, dass er „neben und ‚vor‘ der Gabe des Schöpferischen und des Einfallsreichtums – die Gabe besitzt, die auch der lustige Mensch des Alltags besitzen muß: den Sinn für das harmlos

⁹⁰⁸ Plessner: Lachen. S. 117.

⁹⁰⁹ Plessner: Lachen. S. 121. Vgl. Horn: „[D]ie Ratlosigkeit, das Nicht-fertig-Werden mit etwas ist dajenige [sic], was sich nach Plessner als Lachen bekundet. Mit anderen Worten: wir würden nicht lachen, wenn wir nicht ratlos wären, und wir wären angesichts einer Paradoxie nicht ratlos, wenn sie uns nicht plötzlich eschiene [sic].“ Horn: Spiegel. S. 149.

⁹¹⁰ Plessner: Lachen. S. 111. Dieser Rückgriff auf die Inkongruenz ist ein Indiz dafür, dass seine Theorie auf Schopenhauers Denkmuster zurückgreift.

⁹¹¹ Jünger: Komische.

⁹¹² Vgl. Plessner: Lachen. S. 119, und Kablitz: Komik. S. 292. Der Konflikt entsteht laut Jünger zwischen zwei „ungleichwertigen Prinzipien“, ausgelöst durch eine „unangemessene (d. h. eigentlich nichtige, unwichtige) Provokation des schwächeren Prinzips“ (Jünger: Komische. S. 41).

⁹¹³ Plessner: Lachen. S. 120.

Inkongruente im Leben, an den Menschen, in der Sprache, oder kurz: den Sinn für Humor.“⁹¹⁴

Neben dem Gespür für andere muss der komische Autor laut Horn zudem verborgene Komik an sich selbst aufspüren können. Der echte Sinn für Komik macht vor der eigenen Person nicht halt und zeigt sich in überlegener Weise versöhnt mit den eigenen Fehlern und Schwächen. Weitere Bedingungen kommen hinzu:

„Dieser Sinn für Humor zeigt sich in der Literatur in zweierlei: zum einen im Erschaffen, im Erfinden lächerlich-komischer Gestalten und Situationen, zum anderen in der Befähigung zum lustigen Ausdruck, zur adäquaten Vermittlung dieses komischen Inhalts und der auktorialen Belustigung.“⁹¹⁵

Horn verlangt in diesem Zusammenhang vom Schriftsteller komische Kreativität in allen Variationen. Im letzten Zusatz („auktoriale Belustigung“) spielt Horn auf die schriftstellerische Ironie an und auf eine Besonderheit moderner Literatur, die Selbstreferenzialität im Sinne einer Metaebene im Text. Dazu gehört z. B. das Anspielen auf die Entstehungsbedingungen des Textes und das Spiel mit Intertextualität, von denen später noch die Rede sein wird.

Damit das Subjekt über die Komik lachen kann, müssen objektive Bedingungen erfüllt sein: Erstens muss das Subjekt zum Gegenstand der Komik eine gewisse Distanz haben. Insbesondere im Fall des Schwarzen Humors senkt zu viel Nähe und Anschaulichkeit die Komik empfindlich.⁹¹⁶ Zweitens muss der Mensch bestimmte Erwartungen haben hinsichtlich dessen, „was sein soll.“⁹¹⁷ Außerdem müssen – drittens – nach Horn Bestrebungen im Subjekt vorhanden sein, das Bedürfnis Komik zu befriedigen; hier zeigen sich Übereinstimmungen zu Gernhardts Ansichten.⁹¹⁸ Obwohl alle Bedingungen erfüllt sein mögen, lacht nicht jeder Mensch über die gleiche Komik. Horn gelingt es, das Phänomen zu erklären mit Unterschieden im Alter (und damit in „Lebenserfahrung“ und im „Horizont“), Unterschieden in der Intelligenz (und damit in der Tiefe des „Weltverständnisses“), Unterschieden in der Persönlichkeit (und damit z. B. im Mitgefühl), „Unterschiede[n] in unserer jeweiligen Betroffenheit“ (wegen

⁹¹⁴ Horn: Spiegel. S. 118f. Zum Begriff „Humor“ siehe unten.

⁹¹⁵ Horn: Spiegel. S. 119.

⁹¹⁶ Horn liefert Beispiele aus verschiedenen ‚guten‘ Witzen und spricht von einer „dialektische[n] Optimierung: die Absurdität [des Schwarzen Witzes, T.G.] muß groß genug sein, damit kein Mitleid aufkommt, und klein genug, damit die Nabelschnur zur Wirklichkeit nicht gekappt wird, und umgekehrt.“ Horn: Spiegel. S. 181f. Die These korrespondiert mit der Aristotelischen Bedingung der Harmlosigkeit.

⁹¹⁷ Horn: Spiegel. S. 183. Zu den Bedingungen Distanz und Erwartung vgl. Horn: Spiegel. S. 153-161. Die These leitet sich offensichtlich aus Kants Begriffen Erwartung und Auflösung und Schopenhauers Unangemessenheit ab.

⁹¹⁸ Vgl. Horn: Spiegel. S. 184f.

unterschiedlicher Distanz zum Objekt der Komik) und Unterschieden „im ethisch-kulturellen Milieu“ (das Erwartungen mit bedingt).⁹¹⁹ Dementsprechend erteilt auch er dem Versuch einer objektiven Komiktheorie realistischere Absage: Urteile über Komik seien Werturteile und damit zwar in „weithin übereinstimmende“ und verschiedene (oder „verträgliche“ und „unverträgliche“)⁹²⁰ klassifizierbar, aber nur bedingt objektivierbar.

Damit wird die eingangs erwähnte Feststellung, dass es keine umfassende Komiktheorie geben kann, gestützt.

Dennoch konnte im Rahmen einer historischen Typologie ein Überblick über das weite Feld der Komik gegeben werden, der bei gebotener Kürze viele verschiedene Bedingungen und Funktionsweisen von Komik eröffnete. Sie werden bei der Analyse der komischen Texte Gernhardts von Nutzen sein. Auch konnten bereits Hinweise auf die Bezüge zu Gernhardts eigener Theorie gegeben werden, die im Folgenden aufgegriffen werden. Zuvor widmet sich ein Abschnitt den der Komik nahegelegenen Phänomenen, die auch in Gernhardts Komiktheorie eine (untergeordnete) Rolle spielen.

Lachen, Humor, Ironie und Pointe

Im Zusammenhang mit Komik tauchen mit Lachen, Humor, Ironie und Pointe immer wieder Begriffe auf, die wegen ihrer engen Verwandtschaft zur Komik teilweise sogar synonym verwendet werden, obschon sie nicht dasselbe bezeichnen. In Seidlers altem Standardwerk „Die Dichtung“ heißt es, Lachen drücke eine „bestimmte seelische Atmosphäre“ aus und sei „eine Erleichterung, eine Art Lebensbewältigung“.⁹²¹ Seidler setzt es in Beziehung zum Humor, aber nicht zur Komik. Neuere Bestimmungen erkennen den Zusammenhang und begreifen in aller Regel Lachen als die Reaktion des Menschen auf Komik: „Zum Lachen im eigentlichen Sinne ist das Komische.“⁹²² Unter bestimmten Bedingungen wie z. B. einer gehobenen Stimmungslage ist Lachen eine

⁹¹⁹ Vgl. Horn: Spiegel. S. 164.

⁹²⁰ Horn: Spiegel. S.164. Horn zitiert hier: Kraft, Victor: Die Grundlagen der wissenschaftlichen Wertlehre. Wien 1951. S. 196. Dort heißt es weiter: „Es gibt darum weithin übereinstimmende und es gibt unverträgliche und es gibt verschiedene, jedoch verträgliche Wertungen. Jedenfalls besteht aber infolge dieser Sachlage keine ausnahmslose Allgemeinheit der Auszeichnung einer Gegenstandsbeschaffenheit, es gibt keine Gesetzmäßigkeit der tatsächlichen Auszeichnung, die von der Verschiedenheit der wertenden Individuen unabhängig wäre.“ Ebd.

⁹²¹ Seidler: Dichtung. S. 109f.

⁹²² Plessner: Lachen. S. 106.

Folgeerscheinung des Komischen, sozusagen ein Resultat von Komik. Jurzik begreift – wie im Übrigen auch Gernhardt – das „Lachen als Einlösung des Komischen“⁹²³.

Im allgemeinen Sprachgebrauch verwendet man das Wort Humor für die Eigenschaft und „Wesensart“ eines Menschen, „gute Laune“ zu haben und gegebenenfalls auch zu verbreiten.⁹²⁴ Deutlicher beschreibt der Brockhaus die Einstellung Humor als „heitere Gelassenheit gegenüber der Unzulänglichkeit von Welt und Menschen und den Schwierigkeiten des Alltags“⁹²⁵. Seidler sieht im Humor eine „menschliche Haltung“, durch die „der Mensch im Bezug zur ganzen Welt“ ein „charakteristisches Weltbild“ zeigt. Im Folgenden verweist er auf „erhebliche Schwierigkeiten“ vor allem in den „Beziehungen zur Komik.“⁹²⁶ Diese Einschätzung konnte erst in jüngerer Zeit präzisiert werden. So beschreibt Kablitz Humor als eine „psychologische Disposition“⁹²⁷. Humor ist ergo eine unvoreingenommene, positive Einstellung eines Menschen zur Komik. Sie kann sich literarisch auf verschiedenen Textebenen ausdrücken, im Stoff, in der Darstellungstechnik und als strukturelles Gestaltungsprinzip.⁹²⁸ Dieses Verständnis des Humors geht direkt auf die frühe Beschreibung durch Jean Paul in seiner „Vorschule der Ästhetik“ von 1804 zurück, worin er im Leiden an der Endlichkeit und Unvollkommenheit der Welt den Ursprung für den Humor sieht. Er ermöglicht es nach Paul, indem er Abstand zu den zu beschreibenden Gegenständen schafft, mit diesem Leiden umzugehen – auch mit dem eigenen: „Der echte Sinn für Humor impliziert Versöhntheit mit den eigenen Schwächen und mit dem eigenen Schicksal.“⁹²⁹

⁹²³ Vgl. Jurzik: Stoff. S. 298. Auf den körperlichen Vorgang des Lachens soll hier nicht eingegangen werden, da dieser „physiologisch und psychologisch ein ungelöstes Problem“ ist. Mader: Problem. S. 10.

⁹²⁴ Vgl. Duden. Band 1. S. 516.

⁹²⁵ Brockhaus: Enzyklopädie. Bd. 10. S. 320.

⁹²⁶ Seidler: Dichtung. S. 109f.

⁹²⁷ Kablitz: Komik. S. 289. Vgl. auch Schweikle: Das Komische. S. 244. Die Etymologie des Wortes aus der Vier-Kräfte-, Vier-Elemente- und Temperamente-Lehre skizziert Horn: Spiegel. S. 65-72. Er definiert Humor ebd. S. 194-204.

Hier muss am Rande darauf hingewiesen werden, dass ein viele andere wissenschaftliche Disziplinen der englischen Wortbedeutung folgend mit Humor jene Phänomene und Produkte benennt, die hier als Komik bezeichnet werden. Die so entstandene Deckungsgleichheit von Phänomen und Wesensart erhöht zwar nicht die begriffliche Präzision, hat sich aber in vielen anderen, vor allem international orientierten Disziplinen wie etwa der Psychologie und der Neurologie durchgesetzt, sodass die deutsche Literaturwissenschaft hier mit ihren Begriffen zunehmend isoliert ist.

⁹²⁸ Vgl. Schweikle: Humor. S. 211f.

⁹²⁹ Horn: Spiegel. S. 201.

Im Gegensatz zum versöhnlichen Humor ist der Ironie ein distanziert-kritischer Zug eigen, der „je nach Grad vom Heiteren bis zur Bitterkeit (Sarkasmus)“⁹³⁰ reichen kann. Es handelt sich um ein Phänomen an der Grenze des Komischen⁹³¹, weil Ironie zumeist komisch wirkt, es aber nicht notwendigerweise sein muss. Oft wird mit der rhetorischen Figur das Gegenteil des eigentlichen Wortlauts ausgedrückt (Antiphrasis), mindestens aber Distanz zum Gesagten, sodass es sich um „uneigentliches Sprechen“⁹³² handelt. Meint der Sprecher das Gegenteil des Gesagten, kann das mit Horn als simpelste Form der Ironie bezeichnet werden.⁹³³ Gernhardts wenige theoretische Aussagen über die Ironie laufen im Grunde auf diesen engen Begriff hinaus, wie noch zu zeigen sein wird. Art und Zweck der Ironie können sehr stark differieren. Bei der „Selbstironie“ etwa wendet der Sprecher die Ironie und Distanzierung auf sich selbst und zum Beispiel sein Handeln an. Bei einem Autor können daher beispielsweise Reflexionen über den Schaffensprozess in sein Werk einfließen und die primäre Wahrnehmung brechen.⁹³⁴ Nimmt der Verfasser seine Figuren nur bedingt ernst, offenbart er ihnen gegenüber Distanz. Dadurch teilt er sein Wissen sozusagen über die Köpfe der Figuren hinweg mit dem Rezipienten. Horn blickt ausschließlich auf die Wirkung der Ironie im Gesamtkontext. Im Hinblick auf Gernhardts vielschichtige Ironieverwendung gibt es gute Gründe, auf diesen ziel- und zweckgerichteten Blick eine tiefergehende Ausführung über konkrete Techniken und Mittel der Ironie folgen zu lassen. Ironie kann in einem Text auf mehreren Ebenen angelegt sein, das meint textimmanent als Distanz zu einzelnen Aussagen, Haltungen, Figuren etc., und textextern als Entfernung des fiktiven Autors von seinem Korpus. Durch bestimmte Ironiesignale kann er zu verstehen geben, dass er „uneigentlich“ spricht:

Signale auf der stilistischen Ebene können Kontrastpaarungen, Neologismen, Anspielungen, Alliterationen, Wortspiele, Hyperbeln und Archaismen sein, ferner

⁹³⁰ Wilpert: Ironie. In: ders.: Sachwörterbuch, S. 419. Zur Abgrenzung der Ironie von Satire, Parodie, Travestie, Sarkasmus, Karikatur, Grotteske, Komik, Humor, Hohn, Spott, Witz, Scherz und Spaß vgl. Kohvakka: Ironie. S. 23-26.

⁹³¹ Vgl. Horn: Spiegel. S. 250.

⁹³² Der Begriff geht zurück auf: Berg, Wolfgang: Uneigentliches Sprechen. Zur Pragmatik und Semantik von Metapher, Metonymie, Ironie, Litotes und rhetorischer Frage. Tübingen 1978.

⁹³³ Vgl. Horn: Spiegel. S. 230. Weiter heißt es: „Das scheinbare, vorgetäuschte Lob hat die entlarvend-komische Funktion, das Tadelnswerte noch augenfälliger zu machen, denn mit dem Ideal konfrontiert sticht die Normwidrigkeit des Realen noch mehr ins Auge.“ Ebd. 231. Vgl. auch Kap. I.2.b.

⁹³⁴ Eine solche Brechung in der Wahrnehmung des Rezipienten ist typisch für die Literatur der Romantik (z. B. Tiecks „Gestiefelter Kater“), in der auch eine starke theoretische Auseinandersetzung mit der Ironie stattfand (Fr. Schlegel, Novalis, Solger). Vgl. auch Horn: Spiegel. S. 242. Die weiteren zwei Einteilungen Horns in „dramatische Ironie“ und „Ironie des Schicksals“ (ebd. 247-250), sind mit seinem Verweis auf die Schlusszene von „Romeo und Julia“ hinreichend erklärt. Sie können als Beispiele für nicht-komische Ironie in Bezug auf Gernhardts Gedichte vernachlässigt werden.

Satzzeichen, Wiederholungen, Abschweifungen und syntaktische Entgleisungen (Anakoluthen), bestimmte Reimformen, auffällige Namensgebung, eine ironische Semantik (wie kontrastreiche Adjektive und Superlative) und eine ironische Metaphorik (schiefe Vergleiche, Stilbrüche), Form-Inhalt-Diskrepanzen (wie formales Pathos und banaler Inhalt) und ironische Paraphrasen (keine Synonymverwendung).⁹³⁵ Der rhetorisch-stilistischen Ironie steht die Anspielungsironie zur Seite, die häufig „von feiner Art“⁹³⁶ ist und das gleiche Vorwissen von Autor und Leser voraussetzt. Der Leser muss z. B. verwendete Sprichwörter und Redensarten, geflügelte Worte, Truismen, Klischees und Intertextualität bemerken. Dann eröffnet sich ihm der Kontrast zwischen „Inhalt und Form, Gehalt und Gestalt, Gegenwart und Vergangenheit“ durch Anspielung auf einen Stil eines Autors oder einer Epoche, auf ein einzelnes Zitat, eine Systemreferenz auf Textsorte, Gattung, Motive, Mythen und Architexte.⁹³⁷ Durch die breite Bezugnahme der Anspielungsironie auf intertextuelle Vorgaben müssen bestimmte Bedingungen beim Rezipienten erfüllt sein. Das Erfassen solcher „schriftlich kodierter Ironie setzt [...] eine breite enzyklopädisch-kulturelle Kompetenz, also Gedächtnis und Vorwissen voraus, um den strukturellen ‚Signalen‘ ihren sinnstiftenden Wert zu geben.“⁹³⁸ Das gilt insbesondere für die Technik der intertextuellen Imitation wie der Parodie, in der beispielsweise eine bestimmte literarische Stilistik stereotyp nachgeahmt wird. Dabei muss speziell die sprachlich-literarische Bildung gut ausgeprägt sein, weil sie als Gedächtnisfolie stets mit dem Sekundärtext verglichen werden muss. Problematisch gestaltet sich die ironische Imitation für den Rezipienten aufgrund der Gratwanderung zwischen ernsthaft-prägnanter stilistischer Nachahmung auf der einen, und Abweichungen davon (Hyperbeln, Klischees etc.) auf der anderen Seite. Je nach Urteil in diesem Punkt der Ironie, Konformität vs. Dissens, ergibt sich ein kräftiges Indiz für die Gesamtbewertung des Textes.⁹³⁹

Die wesentlichen stilistischen, textinternen Ironiesignale sind damit genannt. Aus dem Text heraus können den Leser auch die angesprochenen textexternen Ironiesignale erreichen. Der Begriff „textextern“ bezieht sich auf die so genannte „Autorironie“ in einer höher gelegenen Ebene. Sie äußert sich in Rollenzweifeln des Verfassers, in gespielter Unsicherheit, Selbstkorrektur, Deplatziertungshinweisen, eigenhändiger

⁹³⁵ Vgl. Müller: Ironie. S. 138-168. Vgl. auch Weinrich: Lüge. S. 61f., und Berg: Sprechen. S. 87-91.

⁹³⁶ Müller: Ironie. S. 177.

⁹³⁷ Vgl. Müller: Ironie. S. 182-193, wörtliches Zitat S. 184.

⁹³⁸ Müller: Ironie. S. 123.

⁹³⁹ Wie historisch bedingt und wandelbar diese Bewertung sein kann, demonstriert Müller am Beispiel Heines, der als einer „der bedeutendsten deutschsprachigen ironischen Schriftsteller“ gilt (Müller: Ironie: S. 203-211, hier: 203).

Stilkritik und eventuell im Kontrollverlust über den Textfluss; sodann in Reflexionen über Textanfang und -ende, über den Leser, der auch dialogisch in Interaktion einbezogen werden kann („Hören Sie auf zu lesen!“); kurz: in einem hohen Maß an Selbstreferenzialität.⁹⁴⁰ Ihr Ziel kann neben dem Sichtbarmachen des Schaffensprozesses, der Thematisierung der Textentstehung auch die Relativierung der Textpositionen, der Leser-Autor-Dialog, Reflexion oder schlicht in der Unterhaltung liegen.

In eben dieser Multifunktionalität von Ironie(signalen) liegt das Problem des Interpretieren.⁹⁴¹ Weil „alle Signale der Ironie [...] mehrdeutig“⁹⁴² sind, sind es auch Haltungen und Positionen im Text, die aufzulösen sich schwierig und unsicher gestalten. Ein vorgeblicher Gehalt wird immer wieder ironisch relativiert. Dieses Grundproblem der Literatur der Moderne⁹⁴³ trifft bisweilen auch auf Gernhardt zu. An gegebener Stelle wird daher auf die Deutung von Ironie und Ironiesignalen zurückzukommen sein.

Viele komische Texte enden mit einer so genannten „Pointe“. Daher soll auch auf dieses Phänomen kurz eingegangen werden. Der relativ junge Begriff – Lessing führte ihn 1771 mit seinen „Anmerkungen über das Epigramm“ in Deutschland öffentlich ein – hat als Phänomen eine sehr viel ältere Geschichte und hat bis in die Gegenwart zahlreiche Exegeten zu widersprüchlichen Interpretationen und Definitionen angeregt. Die frühesten Begriffsbestimmungen gingen von der Gattung Epigramm aus und bezeichneten sie als witzigen, geistreichen Höhe- und Schlusspunkt eines kurzen Textes. Freilich wird damit die Funktionsweise nicht erklärt, zumal eine Pointierung zum Ende die vorherige Textstruktur und den Bedeutungsaufbau wesentlich mitprägt. Außerdem können Pointen in zwei grundsätzliche Formen (Wort- und Sachpointen) eingeteilt sowie nach ihren jeweiligen Ausprägungen (Wortspiel- und phraseologische Pointen bzw. Inkongruenz, Topic-Verschiebung („Registerwechsel“), Sachlogischer Bruch, Lakonismus, Unifizierung usw.) unterschieden werden.

⁹⁴⁰ Müller: Ironie. S. 214-234.

⁹⁴¹ Und des Theoretikers: „An einer Definition der Ironie sind vermutlich nicht weniger Doktorandenköpfe zerbrochen als an der Relativitätstheorie.“ Kinder, Hermann: Laudatio. In: Anstiftung zum Lachen in Literatur und Wissenschaft. Zehn Jahre Kasseler Literaturpreis für grotesken Humor. Hrsg. von Friedrich W. Block und Maria Reborn. Kassel 1995. S. 79-87. Hier: S. 80.

⁹⁴² Müller. Ironie. S. 119. Oder in Ecos Worten: „Das ist ja das Schöne (und die Gefahr) an der Ironie: Immer gibt es jemanden, der das ironisch Gesagte ernst nimmt.“ Eco: Nachschrift. S. 79.

⁹⁴³ Die Moderne wurde auch als „Epoche der Ironie bezeichnet“, weil sie „die Ironie als Vorbehalt, als reservatio“ stets gebraucht (Müller: Ironie. S. 81, und Japp: Theorie. S. 244). Vgl. auch Müller: Ironie. S. 101: „Moderne und Ironie sind partiell zu Synonymen geworden.“

Erst mit Müllers „Theorie der Pointe“ von 2003 liegt eine Arbeit vor, die die Pointe umfassend beschreibt. Nach Müller konstituiert sich die Pointe durch „Inkongruenz, Zusammenhang, Konzision und Tektonik“⁹⁴⁴. Schopenhauers Komik der Inkongruenz geht demnach in der Pointe eine überraschende Verbindung mit einer zielführenden Struktur ein, in der das für die Pointe Irrelevante ausgelassen wird. Zudem kann die Pointe über die Komik hinaus Erkenntnis vermitteln.⁹⁴⁵

Dieser Arbeit liegt Müllers Definition der Pointe zugrunde:

„Genau dann, wenn ein Text (1) inkongruente Elemente aufweist, die durch ihren (2) unvermuteten Zusammenhang sinnvoll erklärt werden können, und wenn dieser Text (3) tektonisch und (4) konzise und zusätzlich (5a) kondensiert oder auch (5b) gebrochen kohärent oder auch (5c) uneigentlich präsentiert ist, dann ist er pointiert und kann pointen-wirksam sein.“⁹⁴⁶

Je mehr Merkmale erfüllt sind, desto besser wirkt die Pointe. Als „Antipointe“ wird das bewusste Verweigern einer Pointe bezeichnet, die aufgrund der Herleitung erwartbar gewesen wäre. Das Unterlaufen der Erwartung kann komisch wirken, muss es aber nicht.

Die wesentlichen Komiktheorien und mehrere verwandte Phänomene sind nun dargelegt. Im folgenden Abschnitt wird nun – analog zur Struktur des Kapitels I.1. – Gernhardts Theorie beschrieben und analysiert, das heißt konkret: Gernhardts Komiktheorie.

⁹⁴⁴ Müller, Ralph: Theorie der Pointe. Paderborn 2003. [Zugl. Freiburg (Schweiz), Univ., Diss., 2001] S. 306. Diese präzise Bestimmung ist gegenüber allen vorangegangenen deutlich praktikabler, vgl. z. B. Preisendanz' Definition: „Die Pointe ist selbst im kürzesten Witz eine plötzliche Erwartungserfüllung, die uns erkennen läßt, daß das Unerwartete dieser Erwartungserfüllung daher kommt, daß wir uns in bezug auf das Erwartbare von einem anderen Kontext leiten ließen, als ihn der Witz virtuell mit sich führt.“ Preisendanz, Wolfgang: Über den Witz. Konstanz 1970. [= Konstanzer Universitätsreden. 13.] S. 27. Vgl. auch Preisendanz, Wolfgang: Komische, Lachen. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 4. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel und Stuttgart 1976, Jahn, Franz: Über das Wesen des Komischen. Berlin 1904. S. 6, und Rommel, Otto: Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 21 (1943). S. 161-195.

⁹⁴⁵ „In ihrer reinsten Form scheint sie eine Art der Erkenntnis zu sein.“ Müller: Theorie. S. 308.

⁹⁴⁶ Müller: Theorie. S. 126. Vgl. ebd. 101-126.

I.2.c. Gernhardts Komiktheorie

GROBE KOMIK HAT – DARAN FÜHRT KEIN WEG VORBEI –
ZWEI BEDINGUNGEN ZU ERFÜLLEN:
SIE MUß KOMISCH SEIN UND GROß.⁹⁴⁷

Robert Gernhardt hat sich über viele Jahre hinweg mit Komik und ihren Funktionsweisen auseinandergesetzt. Von 1979 bis 1988 war er gemeinsam mit Bernd Eilert und Eckhard Henscheid unter dem Sammel-Pseudonym „Hans Mentz“ für die „Titanic“-Rubrik „Humorkritik“⁹⁴⁸ verantwortlich, die Goertz als *die* „monatliche Kardinalkolumne“⁹⁴⁹ über Humor und Komik bezeichnet hat. Seine eigenen Essays und Rezensionen stellte Gernhardt 1988 in einem Sammelband mit dem Titel „Was gibt’s denn da zu lachen?“⁹⁵⁰ zusammen. Er schreibt darin eine ebenso unsystematische wie unterhaltsame und komische Theorie des Komischen, die in dem Band ergänzt wird um zahlreiche „Humorkritiken“ und Rezensionen aus der „Titanic“ von 1979 bis 1988. Gernhardts Notizen zu dem „Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik“ und ihre „Vorbemerkungen“⁹⁵¹ entstanden 1982 bis 1985 und sollen „das komische Werk, ja die gesamte Komik in einen größeren Zusammenhang [...] stellen, in ein derart erweitertes Feld, daß der Begriff ‚Feldtheorie‘ im Nachhinein nicht zu weit gefasst bzw. zu hoch gegriffen scheint.“⁹⁵² Der Titel weist mit seiner vielfachen Einschränkung vom „Versuch einer Annäherung“ jeden Anspruch auf Allgemeingültigkeit zurück und

⁹⁴⁷ Mentz: Humorkritik-Spezial. S. 105. („Hans Mentz“ ist ein Sammelpseudonym der Titanic-Autoren nach einem Frankfurter Kneipier, vgl. Schmitt: Kritiker. S. 197-202). Der Verfasser des Artikels ist nicht ermittelbar. „Dieser Mentz-Text ist nicht von mir; ich drücke mich anders aus“, bemerkte Gernhardt auf Anfrage in einem Brief an den Verfasser vom 26.7.2004. Wie schon Zehrer ausführte (Zehrer: Dialektik. S. 169), kann der Text nicht, wie in „Nach- und Hinweise“ des „Raben 50“ (Arntz: Rabe 50, S. 237) angegeben, aus dem Jahr 1987 stammen, weil in ihm auf „Was gibt’s denn da zu lachen?“ vom Herbst 1988 und auf eine „Humorkritik“ in der „Titanic“ von Oktober 1990 Bezug genommen wird.

⁹⁴⁸ Die Rubrik erscheint bis heute „unter dem Namen des Frankfurter Kneipenwirts Hans Mentz und dem Portrait eines künstlich bebärteten Adorno“ (Zimmer: Olymp. S. 78) allmonatlich in der „Titanic“. Vgl. Was gibt’s: 9-13, und Schmitt: Kritiker. S. 197-202). Gernhardt hält den Titel mittlerweile für missverständlich und bevorzugt den präziseren Begriff „Komikkritik“. Vgl. Was gibt’s: 10 und 410 sowie Humoristen: 11.

⁹⁴⁹ Goertz kritisiert zu Recht ihr Fehlen in Geiers Studie „Worüber kluge Menschen lachen“ (Geier, Manfred: Worüber kluge Menschen lachen. Kleine Philosophie des Humors. Reinbek bei Hamburg 2006), vgl. Goertz, Wolfram: Im Olymp lacht man selten. Manfred Geier erforscht die Philosophie des Humors. In: Die Zeit 36. 31.8.2006.

⁹⁵⁰ Gernhardt, Robert: Was gibt’s denn da zu lachen? Kritik der Komiker, Kritik der Kritiker, Kritik der Komik. Zürich 1988.

⁹⁵¹ Titel der beiden letzten Texte in: Was gibt’s: 454-482 und 449-453. Die Texte entstanden 1982 bis 1985, vgl. ebd.: 453.

Gernhardts „Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik“ hat Sokolowsky in seinem Essay als den „klügsten Aufsatz, der jemals über das Witzemachen und das provozierte Gelächter geschrieben worden ist“ bezeichnet. Sokolowsky, Kay: Late Night Solo. Die Methode Harald Schmidt. Hamburg 2003. S. 26-30. Sokolowsky beruft sich mit seinen Erläuterungen der Komik Harald Schmidts auf Gernhardts Komiktheorie, vgl. ebd. S. 30-35.

⁹⁵² Was gibt’s: 453.

verdeutlicht, dass Gernhardt ausschließlich die Komik meint, wie er sie individuell versteht. Wie schon in der Poetik gilt auch hier der Primat der Subjektivität. Zugleich bezweifelt er damit, dass eine allgemeine und endgültige, zufriedenstellende Behandlung des Themas möglich ist.

Unter Hinzunahme weiterer Äußerungen Gernhardts lässt sich seine Phänomenologie des Komischen zusammenfügen.⁹⁵³ Seine „Kritik der Komik“ will die Ursachen und Bedingungen des Komischen aufspüren. Als jahrzehntelanger Komik-Produzent entwickelt und demonstriert Gernhardt praktisch an zahlreichen Beispielen Kriterien für Komik. Hagestedt urteilt deswegen, dass Gernhardt „als Komik-Produzent [...] zum Komik-Kritiker geradezu prädestiniert“ ist.⁹⁵⁴

Was ist nun für Gernhardt Komik? „Komisch ist das, worüber ich lache“, definiert er zunächst.⁹⁵⁵ Komik und Lachen sind für ihn eng verbunden: Komik löst unter bestimmten Bedingungen beim Menschen das Lachen aus. Lachen wiederum hängt mit Lust zusammen und ist ein Bedürfnis des Menschen. Am besten ist das an Kindern zu erkennen, die als „Lustsucher“ völlig frei von Hemmungen lachen wollen und können. Im Laufe der Sozialisation, wenn „der Ernst des Lebens beginnt, nehmen die Bereitschaft und Fähigkeit ab, sich derart verführen und beeindrucken zu lassen.“⁹⁵⁶ Erwachsenwerden bedeutet damit implizit den Verlust der Unbefangenheit gegenüber dem Komischen. Die Einstellung zur Komik ist individuell unterschiedlich. Die meisten Menschen nehmen laut Gernhardt unbewusst wahr, verführt worden zu sein und für einen kurzen Moment die Beherrschung über sich verloren zu haben: „Jedes Lachen ist Verlust an Kontrolle“⁹⁵⁷. Die mangelnde Affektkontrolle wird in der Gesellschaft als Niveausenkung wahrgenommen, d. h. als Verlust an Profil und Dignität. Gernhardt gibt den Gedankengang der Lachenden wieder: „Es gibt kein niveaivolles Lachen, so wenig, wie es einen niveavollen Orgasmus gibt. [...] Jedes Lachen ist Verlust an Kontrolle, und jeder Kontrollverlust senkt das Niveau.“⁹⁵⁸ Folglich stellt sich bei den meisten Menschen nach dem Lachen „Scham“⁹⁵⁹ und ein schlechtes Gewissen über die gelungene Verführung ein. In Gernhardts verallgemeinernder Vorstellung der individuellen Prozesse setzt nun unbewusst die Suche nach der nachträglichen

⁹⁵³ Dazu zählen die in Kapitel I.1.a. erwähnten Epitexte sowie zusätzlich: Zimmer: Olymp.

⁹⁵⁴ Hagestedt: Drei. S. 73. Was im Übrigen Gernhardt auch selber so beurteilt, vgl. Was gibt's: 414.

⁹⁵⁵ Was gibt's: 465.

⁹⁵⁶ Was gibt's: 454. Vgl. dazu Stellenwert: 97: „Natürlich wird man im Alter immer ernster, in aller Regel.“

⁹⁵⁷ Was gibt's: 460.

⁹⁵⁸ Was gibt's: 459f.

⁹⁵⁹ Was gibt's: 456.

Legitimation für das Lachen ein. Meist sind aber akzeptable Gründe (hoher ästhetischer oder moralischer Wert etc.) nicht zu finden, eben weil die Ratio außer Kraft gesetzt war. Meist hat man sozusagen unter Wert gelacht. Für den Effekt bedient sich die Komik bzw. der Komiker immer der „gleichen Mittel: Übertreibung, Untertreibung, Stilisierung usw.“⁹⁶⁰ Der Komiker lebt von „Konventionen, da er von der Regelverletzung lebt. Er bestätigt diese Regeln jedoch nicht nur, kurzfristig verändert er sie auch. [...] Der Komiker ist gemein und macht sich gemein. Er überrumpelt und verführt. Er verspricht Lust, lockt an und schafft ein Einverständnis, das diejenigen, die mit ihm und über ihn lachen, zu Komplizen macht. Doch sie werden nicht nur in etwas hineingezogen, sie lassen sich nicht nur in etwas hineinziehen, sie ziehen auch selber.“⁹⁶¹

Gernhardt setzt Lachen sogar in Analogie zu einem „sexuelle[n] Erlebnis“⁹⁶². Von dieser „Komik, die lachen macht“, will der Konsument immer mehr. Komik ist auf „eindeutig interessiertes Wohlgefallen“⁹⁶³ aus. In der Diskrepanz zwischen Konvention und Regelverletzung entfaltet Komik ihre Subversion. Kurzfristig ändert sie die Regeln von Wahrnehmung, Erfahrung und Relationen. Aus Plötzlichkeit, Regelveränderung und Subversion entsteht beim Lachenden Lust. Diesem Bedürfnis nach Lust folgend lässt sich der Komik-Konsument auf den Komiker ein und wird dadurch zum Komplizen beim lustvollen Überschreiten der „Gebote, Gesetze, Gebräuche“⁹⁶⁴. Konventionen sind die Voraussetzung für die Fallhöhe, die jede Komik braucht. Sie wird umso größer, je unerwarteter, plötzlicher und divergenter die Komik in die Regel einbricht.⁹⁶⁵ Der Zusammenbruch in der Pointe bedeutet für den Komikkonsumenten sowohl Lustgewinn als auch Teilnahme an der Subversion. Weil die Mittel bei der Rezeption stets vergleichend die Normalität einbeziehen, ist Komik der Norm und dem Ernst verhaftet. Sie werden in der Komik perspektiviert und relativiert, nicht aber vernichtet, weil selbst die Destruktion nur in Relation zur Norm gedacht werden kann. „Komik baut Zusammenhänge auf und wieder ab, zerstört sie. Komik hat etwas Unreines – sie verunreinigt, und auch ihre Wirkungen sind nicht so sauber. Komik hat

⁹⁶⁰ Was gibt's: 474.

⁹⁶¹ Was gibt's: 456.

⁹⁶² Was gibt's: 456.

⁹⁶³ Was gibt's: 456.

⁹⁶⁴ Was gibt's: 462.

⁹⁶⁵ Vgl. Was gibt's: 451. Als Beispiel führt er aus: „Nirgends wird herzlicher gelacht als in jenen Hörsälen, in denen der gestrenge Herr Professor die schwierige Materie unvermutet durch ein paar launige Bemerkungen auflockert. Neidisch nimmt der Komiker wahr, wie leicht die Leute dann zum Lachen zu bringen sind, wenn sie gar nicht mit Scherzen rechnen.“ Was gibt's: 459. Vgl. auch Mentz: Humorkritik-Spezial. S. 105.

auch etwas Unstatthaftes – man lacht, weil man sich bei eigenen Wünschen oder Zwangsvorstellungen ertappt fühlt.“⁹⁶⁶

Gernhardt unterstellt allen Menschen eine Lust an der spielerischen Zerstörung des Hohen, des Sinnvollen und Ganzen. Wenn die Lachenden damit konfrontiert werden, gesellt sich zu dem erwähnten Ertapptsein bei der Verführung auch noch die Scham über den Blick in die eigenen Abgründe. Ob Lachen erzeugt werden kann, hängt von der persönlichen Einstellung des Konsumenten ab, in diesen Abgrund zu schauen. Damit korrespondiert die folgende Äußerung:

„Komik, noch die schlechteste, lebt von Lust- und Triebressourcen, die besser im dunkeln blieben.“ „Alle Komik schöpft aus dem gleichen Brunnen. [...] Sie nährt sich seit Jahrtausenden vom immergleichen Urschlamm der Triebe und Lüste, in welchen alle Kulturen ihre Pfähle der Sitte, Moral und Religionen gerammt haben, um eine Grundlage zu schaffen für beständige, funktionierende Gemeinwesen“.⁹⁶⁷

Dieses prägnante Bild, das an Freuds Gedankenwelt angelehnt ist, entbehrt als gewagte Metapher nicht einer gewissen Komik. Das steht jedoch nicht in Opposition zur Seriosität von Gernhardts Anliegen, eine Kritik der Komik zu verfassen. Vielmehr sind sie Ausdruck seines Willens, auch theoretische Sachverhalte spielend, komisch und unterhaltsam zu bewältigen.

Zur Ironie, dem „Grenzphänomen des Komischen“⁹⁶⁸, hat sich Gernhardt nur vereinzelt geäußert. In einem Gespräch definiert er Ironie als „uneigentliches Sprechen“, ohne allerdings nach eigenem Bekunden die Herkunft des Begriffs aus Bergs Arbeit zu kennen.⁹⁶⁹ Er beschreibt sie wie folgt: „Im Grunde läuft Ironie ja immer darauf hinaus, daß man das Gegenteil von dem sagt, was man meint. Man sagt: ‚Du bist mir aber ein sauberes Kind‘ – und das Kind ist sehr dreckig.“⁹⁷⁰

Dieser theoretische Ironie-Begriff beschränkt sich auf nur eine Variante des uneigentlichen Sprechens, nämlich das „Gegenteil des Gemeinten“ auszusagen (Antiphrasis). Diese Auffassung der „rhetorischen oder Alltagsironie“ hat Horn als „einfachste, allgemeinste und plattste Art der Ironie“⁹⁷¹ bezeichnet. Gernhardt deutet in einem anderen Gespräch an, dass er Ironie schätze, weil sie „unangreifbar“ mache und

⁹⁶⁶ Gernhardt zitiert nach Zimmer: Olymp. S. 84.

⁹⁶⁷ Was gibt's: 460 und 474.

⁹⁶⁸ Horn: Spiegel. S. 250.

⁹⁶⁹ Vgl. Gernhardt im Gespräch mit dem Verfasser am 25.4.2004 (Gespräch II) in Kap. VII.

⁹⁷⁰ Gespräch II in Kap. VII.

⁹⁷¹ Horn: Spiegel. S. 230.

eine „wunderbare Möglichkeit eröffnet, seine Meinung zu sagen, ohne dafür haftbar gemacht zu werden.“⁹⁷²

Verweise Gernhardts auf Selbstironie, auf textinterne und -interne Ironiesignale, auf Techniken und Mittel der Ironie finden sich nicht in seinen poetologischen Äußerungen. Dennoch verwendet Gernhardt die Ironie in vielen Formen in seiner poetischen Praxis, wie Kapitel II zeigen wird.

Auch in anderen Verweisen auf Lust und Lachtrieb in Gernhardts theoretischen Äußerungen erschließt sich Gernhardts Ansicht, dass eine Orientierung des Menschen an seinen Trieben von der gesellschaftlichen Ordnung unterminiert wird. Gernhardt skizziert in der „Vorbemerkung“ die „Fehde“ an einer archaischen Kulthandlung, deren heiliger Ernst durch Furzen des ersten „Komiker[s] der Menschheitsgeschichte“ zerstört wird.⁹⁷³ Bobo, so sein Name, wird dafür auch prompt vom Häuptling des Stammes erschlagen. Das Ernste lasse sich nicht gerne herabsetzen, lautet der lakonische Kommentar. Gernhardt präsentiert hier (und nicht nur hier) seine ernsthafte Komiktheorie mit komischen Elementen und macht – wie schon in seiner Poetik – das Thema zur Methode. Darin kommt sein eigenes, ausgesprochen positives Verhältnis zum Gegenstand zum Ausdruck.

Der „Uernst“, den Gernhardt hier beschreibt, bedient sich gravitatischer Grundlagen, die die Komik unterläuft und relativiert. Daraus gründet Gernhardt das Bild des seit Jahrtausenden währenden Kampfes zwischen „Uernst“ und „Urkomik“. Es soll die Lachlust des Menschen in ihrer Bildlichkeit eingängiger machen und den gemeinsamen Nenner der Komik unterstreichen: „Alle Komik will dasselbe: Lachen machen.“ „Es gibt nur eine Komik. Alle Komik entspringt einem gemeinsamen Bedürfnis, dem nach Veränderung, Verunstaltung, Negierung, Aufhebung der Realität“⁹⁷⁴.

Daher ist das allgemeine Ansehen der Komik laut Gernhardt seit ehedem sehr gering.⁹⁷⁵ Er betreibt aber keine Apologie der Komik, sondern fragt: „Weshalb muß das Komische ständig aufgewertet werden? Ist es denn kein Wert für sich?“⁹⁷⁶ Nicht Aufwertung der Komik ist Gernhardts Ziel, sondern die wertneutrale Betrachtung des Komischen auf gleicher Stufe mit dem Konterpart, dem Ernst:

⁹⁷² Kreuzinger: 809.

⁹⁷³ Vorbemerkung zu dem ‚Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik‘ in: Was gibt’s: 449-451, hier: 450.

⁹⁷⁴ Was gibt’s: 474 und 464.

⁹⁷⁵ Vgl. Was gibt’s: 451, 459 und 461. Zum Ansehen der Komik im Laufe der Zeit und in der Gegenwart vgl. auch Kap. III.1.

⁹⁷⁶ Was gibt’s: 455.

„Komik ist nichts per se Wertvolles oder Wertloses, so wie der Ernst kein Wert oder Unwert für sich ist. Es kommt darauf an, was man aus der jeweiligen Haltung macht.“⁹⁷⁷

Zwischen den beiden Gegensätzen Komik und Ernst existieren nach Gernhardt fließende Übergänge: „Ein gutes Gedicht beschleunigt ganz einfach das Lebensgefühl, wenn man es liest. Unabhängig davon, ob es komisch oder ernst ist, die Grenzen sind dabei ohnehin dermaßen fließend.“⁹⁷⁸ „Man kann ernsthaft komische Zusammenhänge darstellen und sehr leichtfertig mit ernsten Themen und tiefen Gedanken umgehen.“⁹⁷⁹

Es gibt zahlreiche Grade von Zwischenstufen zwischen den Kontrapolen. Die unfreiwillige Komik, die Gernhardt in seiner Poetik in den Gedichten zahlreicher Klassiker (Schiller, Trakl etc.) und in den übermäßig pathetischen expressionistischen Gedichten sieht, ist nur ein Beispiel dafür.⁹⁸⁰ Die graduelle Unterscheidung von Komik und Ernst kann nur am einzelnen Gedicht und, vor allem, vom einzelnen Individuum festgemacht werden. Sie ist eine zutiefst subjektive Einschätzung.

Über Ernst und Komik und seine eigene Sichtweise sagt Gernhardt: „Es gibt eine Haltung, die ‚Aber wehe, wehe, wehe! / Wenn ich auf das Ende sehe‘ sagt. Die dem Menschen alles versagt, alles Lachen, alle Gefühle, alle Lust und alle Begierde, da alles eitel ist. So weit bin ich denn doch nicht Priester, daß ich das mitmache. Naturgemäß will ich so viel Lust wie möglich, und alle Lust will Ewigkeit. Ein frommer Wunsch! Die Katze wird natürlich irgendwann mal zuschlagen. Ich glaube aber, daß man diesen Schlag anders erlebt, wenn man zuvor gesungen hat. Man wird sich nicht demütig, sondern auftrumpfend fressen lassen: Das hast du mir nicht vermiest. Ich habe gesungen, obwohl du die ganze Zeit die Zähne gebleckt hast.“⁹⁸¹

Dieses Zitat ist ein gutes Beispiel für den Reichtum an offenen und versteckten Allusionen in Gernhardts Werk und Aussagen: Das einleitende Zitat stammt aus Wilhelm Buschs Vorwort zu „Max und Moritz“, darauf folgt mit „da alles eitel ist“ eine Anspielung auf Andreas Gryphius’ berühmtes Gedicht „Es ist alles eitel“, und „alle Lust will Ewigkeit“ ist ein Vers aus Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“; abschließend spielt Gernhardt auf das Busch-Gedicht „Es sitzt ein Vogel auf dem Leim“ an, indem ein Vogel im Angesicht des Todes durch eine Katze noch fröhlich

⁹⁷⁷ Kreuzinger: 810.

⁹⁷⁸ Gespräch über Poesie.

⁹⁷⁹ Gernhardt in: Sattler: Mit fremden Zungen. S. 138. Zahlreiche Gedichte dieser Machart finden sich in Gernhardts Werk, vgl. Kap. II.

⁹⁸⁰ Vgl. Kap. I.1.c., und Gedanken: 98-117.

⁹⁸¹ Kerschbaumer: 118. Vgl. auch Was gibt’s: 461: „[E]r (d. m. im Bild des „Läufers“: der Komiker, T.G.) hatte derweil seine Ekstasen und Niederlagen, seine Erfolge und seine Zusammenbrüche, [...] während die anderen nichts hatten.“

„quinguiert“ und dadurch „Humor“ beweist.⁹⁸² Gernhardt selbst nimmt dieses Gedicht auch als Vorlage für sein „Mäusegedicht“⁹⁸³.

Die beschriebene Einstellung kann in erster Annäherung mit dem Begriff „Humor“ beschrieben werden:

„Humor ist eine Haltung, Komik das Resultat einer Handlung. Humor hat man, Komik macht oder entdeckt man“⁹⁸⁴ – wobei noch zu klären sein wird, ob es sich um die passende Begrifflichkeit handelt und worin das Besondere von Gernhardts „Humors“ besteht.⁹⁸⁵ Gernhardts „Humor“-Begriff konnte bis dato mangels Belegen nur in erster Annäherung als eine grundlegend positive Einstellung zur Komik und als „Haltung“ beschrieben werden, die eine gewisse Distanz zum Gegenstand ermöglicht, etwa im Sinne Jean Pauls *Abstand zu den Dingen* und Brechts Sentenz: „Humor ist Distanzgefühl.“⁹⁸⁶

Gernhardt will die Wahrnehmung der Komik als eigenständiges Phänomen erreichen. Daher stört ihn auch die Rezeption der meisten komischen Schriftsteller in Feuilleton und Wissenschaft, die stets auf die immanente Ernsthaftigkeit im Werk von Busch, Morgenstern, Ringelnatz, Valentin und Tucholsky abziele, anstatt sie als „große Komiker“ wahrzunehmen.⁹⁸⁷ Gernhardt nennt einige, die „deshalb groß waren und sind, weil sie große Komik produziert haben und nicht Weisheit im komischen Gewande (Ringelnatz) oder hohe Zeichenkunst (Busch) oder hohe Sprachkunst (Morgenstern)“, und deren „Wunsch, Komik zu produzieren, [...] bei allen die einzige oder doch die wichtigste Kraft [war], die sie am Machen hielt, bis es dann irgendwann nicht mehr

⁹⁸² Vgl. Busch, Wilhelm: Max und Moritz. In: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Friedrich Bohne. Band 1. Wiesbaden und Berlin o. J. S. 341-389. Hier: S. 343; vgl. Conrady: Gedichtbuch S. 110; vgl. Nietzsche: Zarathustra, S. 473 (Gernhardt zitiert es auch in: Was gibt's: 461) sowie vgl. Busch, Wilhelm: Kritik des Herzens. In: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Friedrich Bohne. Band 2. S. 493-528. Hier: S. 495 (vgl. auch Gernhardts Verwendung in: Was gibt's: 10.

⁹⁸³ Gedichte: 437.

⁹⁸⁴ Was gibt's: 10.

⁹⁸⁵ Vgl. die wissenschaftlichen Begriffsbestimmungen von Lachen, Humor, Ironie und Pointe in Kapitel I.2.b.

„Humor“ hat für Gernhardt allerdings neben der eben beschriebenen, positiven Bedeutung als Lebenseinstellung noch eine zweite: Den „Humoristen“ Buchwald, Goldoni, Wiener und Kishon wirft er vor, „im Grunde herzlich überflüssig“ zu sein, weil sich „seit den Zeiten von Mark Twain selig [...] ihr Genre formal und inhaltlich nur unwesentlich weiterentwickelt“ hat. Ihr Erfolg rühre ausschließlich daher, dass sie dem Leser „immer und immer wieder das erzählen, was er eh schon nicht besser weiß: Frauen können nicht Auto fahren [...]“ usw. Was gibt's: 17-19. Hier: S. 18. Kishon bescheinigt er beispielsweise – bei aller Professionalität – „abgedroschene Witzmechanismen“ und „scheußliche Allerweltsplattheiten“, ebd. Vgl. auch der Vorwurf an Bartsch „zu altbacken“ zu sein und „endgültig abgefahrene Züge des humoristischen Dichtens“ zu bedienen, Was gibt's: 254-260. Hier: S. 260 und 256.

⁹⁸⁶ Brecht: deutsche Literatur. S. 54. Zu Jean Paul vgl. Kap. I.2.b.

⁹⁸⁷ Was gibt's: 454. Vgl. dazu auch Kreuzinger: 809: „Und auch in der deutschen Literatur kommt auf 100 Ernstmacher nur ein wirklich komischer Kopf. Den sollte man achten und bestätigen. Dem sollte man nicht sagen: Du traust dich im Grunde nicht, ernst zu machen.“

ging.“⁹⁸⁸ Gerade die „Leistungskomiker aller Sparten“ wie Chaplin und Keaton verlieren laut Gernhardt „relativ früh“ die Lust, sich permanent komisch zu betätigen und hören „früh mit der Produktion eigener, kompromißloser Komik auf“, weil sie „Kraft“ kostet: „All das, der Kraftaufwand und die Mehrfachbelastung, hat seinen Preis, doch glücklicherweise ist niemand zu lebenslänglicher Fron in den Scherzbergwerken vergattert.“⁹⁸⁹ „Scherzbergwerk“ ist ein häufig von Gernhardt verwendetes Bild, um die harte „Knochenarbeit“ an der Komik darzustellen.⁹⁹⁰

Große Komik kann der Komiker nach Gernhardt mit einem Werk schaffen, das mehrere Bedingungen gleichzeitig erfüllt. Es muss Verstand und Gefühl ansprechen, originell beschaffen sein und dennoch den Gesetzen Fallhöhe und Plötzlichkeit gehorchen, und sowohl das Werk als auch die Person des Produzenten müssen komisches Können ausstrahlen. Aufgabe des Komikkritikers ist die Erklärung, ob Komik auf diesen Ebenen funktioniert, und wenn ja, wie. An weiteren Parametern können Unterschiede in der Qualität von Komik gemessen werden. Gernhardt plädiert für folgende Beurteilung:

„Besser – das meint nicht feiner, gar feinsinniger, sondern komischer, schneller, überraschender. Bei Bedarf auch gröber, da grobe und feine Komik keine Gegensätze sind, vielmehr verschiedene Zustände ein und derselben Kraft, deren wahrer Widerpart die instrumentalisierte und kastrierte Komik darstellt. Die zieht nieder und lähmt, da sie entweder niedere Absichten (Werbung, Stimmungsmache) verfolgt oder dem dumpfen Stoff des Lebens bewußtlos verhaftet bleibt. Während das genuin Komische immer da stattfindet, wo Erdschwere nachhaltig vernichtet wird, gleichgültig mit welchen Mitteln, egal ob durch Sprengung oder Levitation.“⁹⁹¹ Die Aufhebung der *Schwerkraft* vollzieht sich in dem Moment, wo Erkenntnis und Komik zusammentreffen, z. B. in einem gelungenen Aphorismus. In anderen Worten entsteht die Komik im ersten Fall durch die Destruktion des Erhabenen und Ernsten zum Beispiel durch einen ironisch-komischen Bruch und im zweiten Fall beispielsweise durch die Einbettung des „Erdschweren“ und Ernsten in einem komischen Zusammenhang, sodass das Ganze *leicht* wirkt. Gernhardt verwendet hier mit der Levitation die gleiche Bildlichkeit wie in

⁹⁸⁸ Was gibt's: 455. Und im selben Zusammenhang: „Ebenso fragwürdig scheint mir der Versuch, ausgewiesene ernste Dichter wie Beckett, Kafka oder Dostojewski aufgrund erwiesener komischer Passagen in ihren Werken zu im Grunde komischen Dichtern zu stilisieren.“

⁹⁸⁹ Was gibt's: 463f.

⁹⁹⁰ Zum Ausdruck „Scherzbergwerk“ vgl. auch die Verwendung in Stellenwert: 97, Versuch: 110, Knochenarbeit: 26, und Bedeutung: 107, und zur „Knochenarbeit“ vgl. Knochenarbeit: 26. „Scherzbergwerk“ ist auch bei Eilert belegt, vgl. Eilert: Hausbuch, S. 518.

⁹⁹¹ Was gibt's: 466. Vgl. auch zur Levitation durch Komik Gespräch über Poesie.

seiner Poetik (und wie auch Rühmkorf), um dort das *gelungene* Gedicht und hier das Phänomen der *gelungenen* komischen Wirkung zu beschreiben.

Niedere oder auch – in der Körpermetapher – „kastrierte“ Komik hingegen dient nur ihrem Zweck, z. B. in den Genres Witz und Komödie der Erzeugung des Lacheffekts. Das ist bei Gernhardt in keinsten Weise negativ gemeint, denn das Lachen wirkt als Befriedigung und zieht den beschriebenen Kontrollverlust nach sich. In den insgesamt fünf „Genres“, Melodrama, Thriller, Horror, Porno und Komödie, sieht Gernhardt die Entsprechung der fünf Arten des Körpers, sich zu entäußern. In ihnen werden deshalb „handfeste Bedürfnisse“ bedient: „Jedes Genre hat die Tendenz, sein jeweiliges Ziel ganz und gar zu erreichen, und solche Produkte können keinen anderen Zweck haben als Lachen, bis alle unterm Tisch liegen, oder Grusel, bis alle unterm Sessel kriechen usw.“⁹⁹² Die Fünf-Genre-Hypothese Gernhardts hat einen Vorläufer in Plessners Theorie von den menschlichen Ausdrucksformen (vgl. Kap. I.2.b.), in der Plessner insbesondere „Lachen und Weinen“ als extreme Affektäußerung sieht.

Diese nach Regeln „ausgeklügelten Serienprodukte“ aus dem Genre sind in ihrer Ästhetik ganz der Intention, z. B. Lachen zu erregen, untergeordnet. Damit müssen sie all jene „Aspekte und Interpretationsmöglichkeiten der Welt“ ausklammern, die dem Zweck nicht dienlich sind. Durch diese Reduktion wirkt das Produkt letztlich flach und „herzlos“. Es ist „l’art pour Zweck“.⁹⁹³ Je näher der Genre-Produzent der Überwältigung des Konsumenten kommt, desto eindeutiger schließt er Feinheiten in der Wahrnehmung aus und desto weiter entfernt er sich von der feinen Komik und der Kunst.⁹⁹⁴ Der daraus

⁹⁹² Was gibt’s: 469f. und 475. Danach will das Melodram zu Tränen verleiten, der Thriller zu „Gänsehaut“, „Schweißausbruch“ und „Sich-in-die-Hose-machen“, der Horror zu „Erbrechen“, der Porno zu „Orgasmus und Erguß“ und die Komödie zu Lachtränen und „vor Lachen beissen“. Gernhardt gibt diese Hypothese auch verschiedentlich in Interviews wieder, vgl. u. a. Knüppel auf den Hasen. Der Schriftsteller Robert Gernhardt über Lachverbote, obszöne Witze und Toskana-Deutsche. In: Der Spiegel 30/1994. S. 160-163. Hier: S. 161; und Gernhardt, Robert in: Mensch, lass locker. Der Frankfurter Dichter Robert Gernhardt und die Tübinger Hirnforscherin Barbara Wild über Komik, Karneval und den Sinn des Lebens. In: Der Spiegel. 9/2006. S. 144-148. Hier: S. 146. Vgl. auch die folgende Fußnote.

⁹⁹³ Vgl. Was gibt’s: 469f. Laut Gernhardt produziert die „Kulturindustrie“ solche Mechanismen, wodurch z. B. das gelungene Produkt „Spannungsfilm“ immer „Gänsehaut“ hervorzurufen versteht. Der Genre-Produzent ist für ihn der „Bedürfnisbediener“ eines „lückenlosen und möglichst wirkungsvollen Zusammenhangs“ (ebd. 471). Sein Ziel ist das „Schachmattsetzen“ des Konsumenten (ebd. 477). „Die Produkte sind also herzlos, ebenso herzlos wie ihre Hersteller. [...] Das idealtypische Genre-Produkt hat keine Botschaft, da es auf Wirkung pur aus ist. Wirkung pur meint ununterbrochene Wirkung“ (ebd. 475).

⁹⁹⁴ Was gibt’s: 469. Wobei Gernhardt wie gesagt das gelungene Genre-Produkt sehr schätzt und in „fein“ und „grob“ keine Gegensätze sieht, sondern fließende Übergänge erkennt. Vgl. zum Unterschied von Genre-Produzent und Künstler auch ebd. S. 470: „Das unterscheidet den Genre-Produzenten vom Künstler. Er bedient handfeste Bedürfnisse, während der Künstler reichlich vagen genügt, dem Bedürfnis nach Überhöhung, Deutung, Sinn [...] Es ist das Risiko des Künstlers, sich auf die Befriedigung derart diffuser Bedürfnisse einzulassen. Hat er Glück, dann leuchten seine Weltsicht und seine Weltdeutung ein, dann gewinnen sie ihm Leser und Preise, Ruhm und Interpreten.“ „Wer dagegen für das Genre arbeitet, geht erst mal ein deutlich geringeres Risiko ein.“

resultierende „Mangel an Abwechslung“ liegt „eher an den Rezipierenden, die ein großes Bedürfnis danach zu haben scheinen, Komisches, zumindest eine Zeitlang, als Immerwiedergleiches und Immerwiederzuerkennendes serviert zu bekommen, bis auch sie schließlich genug von dem einen Muster haben und nach neuen suchen.“⁹⁹⁵

Bei der Komik und den anderen Genres besteht immer die Gefahr der Abdrängung in „unverstellt kommerzielle Randzonen, wo die einst normverletzende Übertretung normiert, planiert und geradezu pervertiert wird. Der Sex verendet in ‚Emanuelle 1 bis 99‘, die Phantasien münden in die Werbung, und die Komik verkommt im Mainzer Karneval.“⁹⁹⁶

Gernhardt nimmt das Genre und seine Produzenten dennoch in Schutz, da sie in ihm „eine hervorragende Schule“ zur Erlernung des „Handwerks“ und seiner „Gesetzmäßigkeiten“ finden und ihnen später so die Möglichkeit gegeben wird, „überhaupt anders zu reden als der, der von Anfang an die begrenzte Mine seines kostbaren Ichs auszubeuten gezwungen war.“⁹⁹⁷

Die Qualitätsgrenze verläuft für Gernhardt zwischen zweckgebundener Genre-Komik und zweckungebundener Komik. Grobe oder auch „grob sinnliche“ Komik ist der feinen Komik nicht unterlegen, sondern hat nur eine andere, einfachere Form. Feine Komik endet selten im Kontrollverlust, sondern hebt sich mit Leichtigkeit („Levitation“) vom schweren Ernst und der instrumentalisierten wie der groben Komik ab.⁹⁹⁸ In jeder Komikform gibt es gute und schlechte, d. m. für Gernhardt, gelungene und nicht-gelungene Komik. Die Entdeckung der Differenz von Realität und Wahrnehmung setzt bei der feinen Komik mehr Wissen und Aufmerksamkeit voraus. Erst bei genauer Betrachtung z. B. der Anspielungen fallen die komische Fallhöhe und die Subversion der „angewandten Komik“⁹⁹⁹ auf, der andere Botschaften, Gefühlslagen oder Erkenntnisse beigemischt sind. Für Komiker und Künstler gelten unter diesem Gesichtspunkt die gleichen Gesetze: Der freie Komiker kann im Gegensatz zum genregebundenen Komik-Produzenten seine Einsicht in die Komplexität der Welt in sein (komisches) Kunstwerk mit „vieldeutigen Botschaften“ einfließen lassen. Die Vielschichtigkeit des komischen Produktes ruft dann entsprechend vielschichtige

⁹⁹⁵ Was gibt's: 465.

⁹⁹⁶ Was gibt's: 462.

⁹⁹⁷ Was gibt's: 480. Vgl. zu der positiven Einschätzung des Karrierebeginns im Genre auch: In eigener Sache.

⁹⁹⁸ Vgl. auch Mentz: Humorkritik-Spezial. S. 107. Als Beispiel für „komische Entschwerung“ werden „Tretboote auf dem Main“ und „Im Operncafé (4.4.1985)“ aus dem Band „Körper in Cafés“ angeführt.

⁹⁹⁹ Was gibt's: 476. Solche Botschaften in der angewandten Komik entstehen laut Gernhardt immer dann, wenn der Produzent „Satiriker, Moralist, Parteigänger, Reformator o.ä.“ ist, ebd.

Reaktionen beim Konsumenten hervor. Dadurch ist die durchschlagende Lachwirkung verdünnt und nur noch „in den wenigsten Fällen“ „umwerfend“:

„Dafür, daß er Wirkung nicht pur bekommt, wird der Konsument eines Kunstwerks durch – toi, toi, toi! – differenziertere und subtilere Empfindungen, Einsichten und Erregungen entschädigt – in der Regel ein gutes Geschäft.“¹⁰⁰⁰

Dieses Merkmal zur Qualifizierung in besser und schlechter stellt Gernhardt für die Kunst allgemein wie für die Komik im Besonderen auf. Komplexität, Vielschichtigkeit, Voraussetzungs- und Anspielungsreichtum sind die Parameter zur ästhetischen Beurteilung.

¹⁰⁰⁰ Hier und vorangegangene Zitate Was gibt's: 476.

I.2.d. Zusammenfassung

Die in Kapitel I.2.b. erläuterten Komik-Theorien erweiterten sich ausgehend von Platons unverständigem Selbstverkennen über Aristoteles menschlich-harmlosen Fehler zur Komik der harmlosen Erniedrigung bei Cicero. Weitere Differenzierungen im Rahmen dieser Modelle ergaben sich zu Beginn der Neuzeit. Der antike Komik-Begriff wird von Jonson und Fielding in offen und verdeckt (Übermaß und Verstellung) unterschieden und weiterentwickelt. Bei Hobbes finden wir eine innersubjektive Komik-Definition, die sich aus dem Gefühl der Überlegenheit speist.

Jean Paul präzisiert diesen Ansatz und sieht das Komische ausschließlich im Subjekt, was vor allem im 20. Jahrhundert aufgenommen und insbesondere bei Gernhardt deutlich betont wird. Kant verweist insbesondere auf die Korrelation von subjektiver Erwartung und deren plötzlichen Bruch. Mit der Inkongruenz führte Schopenhauer einen zentralen Begriff in die Komiktheorie ein. Der Zusammenstoß und die partielle Subsumtion widersprüchlicher Elemente als Quelle für Komik liegen heute den meisten Komiktheorien zugrunde.¹⁰⁰¹

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts steigerte Bergson Jonsons Komik des Übermaßes ins Mechanische.¹⁰⁰² Außerdem entdeckt er den normativen Aspekt des Lachens einer Gruppe über das Individuum. Seine Rationalisierung des Lachens können Freud und die Psychoanalyse revidieren. Im Zentrum ihrer Komik-Erklärung steht die Lust des Subjekts am Lachen und der dadurch erfolgte Affektaufwand. Weil Komik ihre Quelle oft in Randbereichen von gesellschaftlicher Ordnung hat und etwas Subversives birgt, schließt Ritter, dass Komik im Wechselspiel von Norm und Ausgeschlossenem entsteht. Letzteres kehrt im Lachen zurück und wird dabei positiviert. Wenn Komik bewusst außerhalb der Norm erzeugt wird, zeigt das ihre Unabhängigkeit und Freiheit, die nach Rommel auf den Komik-Produzenten abfährt. In seinem zwanglosen Spiel bricht er überlegen die Grenzen von Sprache und sozialer Regel. Plessner betont einmal mehr die

¹⁰⁰¹ Vgl. Preisendanz: Korrelation. S. 412, und Iser: Kipp-Phänomen. S. 398: „Die Komik [...] ist vorwiegend über Oppositionsverhältnisse definiert worden. Der Kontrast von Einbildung und Realität, die Kollision von Normen sowie deren Verletzung, das Nichtigmachen des Geltenden sowie die plötzlich erscheinende Geltung des Nichtigen oder die Nivellierung des Verschiedenwertigen, aber auch weitertragende Formeln wie das Hereinholen des Ausgegrenzten als Bedingung einer sich entwickelnden Mehrsinnigkeit mögen paradigmatisch für die Vielfalt von Definitionen stehen, die das Phänomen des Komischen aus dem Widerspruch abzuleiten versuchen.“

¹⁰⁰² Dies ist im Übrigen wieder ein Beweis für die Historizität von Komiktheorien. Während Jonson noch mit dem übermäßigen, charakterlichen Fehler operierte, zeigt Bergsons Konzept des Menschen als Maschine Züge, die erst mit der fortgeschrittenen Industrialisierung aufkommen konnten. Ein weiteres Beispiel für die Historizität ist Rommel, der mit seiner überschwänglichen Vitalitätsidee sicher Einflüsse der Unsinnspoesie aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts aufnahm.

Funktion des Subjekts und der Gesellschaft für die Entstehung von Komik. Horn hingegen leistet schließlich die Erweiterung um subjektive Bedingungen für Komik und ihre Produzenten. Er verdeutlicht zudem, dass es objektive Bedingungen von Komik gibt, die im Gegenstand liegen: ein harmloser Fehler, Inkongruenz von Sein und Sollen, die Plötzlichkeit und Anschaulichkeit des Auftretens und die Freiheit des Produzenten zum Unnötigen und Unmöglichen. Hinzu treten subjektive Gegebenheiten wie Distanz zum Objekt der Komik und eine bestimmte Erwartung, die unterlaufen werden kann.¹⁰⁰³ Objektive Bedingungen und subjektive Faktoren müssen sich zusammenfügen, um Komik und Lachen zu erzeugen. Lachen im hiesigen Sinne kann also nur im Kontext von gelungener Komik entstehen.

Der Humor kann als Freiheit von negativen Affekten und positive Einstellung und Geisteshaltung zur Komik beschrieben werden, der sich in komischen Texten manifestieren kann.¹⁰⁰⁴ Ironie wird durch diverse, z. T. sehr subtile Mittel im Text erzeugt. Sie perspektiviert zumeist Positionen und kann nach innen und außen wirken. Insbesondere bei literarischen Imitationen wie beispielsweise der Parodie setzt die Ironie eine ausgeprägte Wahrnehmung und breites (literarisches) Vorwissen voraus.

Alle genannten Komik-Theorien nähern sich ihrem Gegenstand in theoretisch-diskursiver Vorgehensweise, ohne dabei selbst komisch zu sein bzw. sein zu wollen. Die Komik-Theorie des Komik-Praktikers Gernhardt analysiert dem gegenüber ihr Objekt komisch-essayistisch. Das hat zunächst direkte Auswirkungen auf die Beschaffenheit seiner Ausführungen: Sie sind in aller Regel vielmehr essayistisch geprägt¹⁰⁰⁵ als im wissenschaftlichen Sinn stringent begründet, sie sind gelehrt und entziehen sich doch dem Duktus allzu großer Gelehrsamkeit durch argumentative Volten, sie halten (besonders in den „Humorkritiken“) das Normative hoch und lösen es doch gleichzeitig durch Ironie-Signale wieder auf, sie destruieren (in ihren Beispielen) analytisch Phrasen und Ideologien und sind dennoch Ausdruck einer bestimmten Weltanschauung, und sie sind durchsetzt mit komischen Pointen, die den Gegenstand zur Methode werden lassen: Gernhardt schreibt faktisch – mit allen Vor- und Nachteilen – eine komische Theorie des Komischen.

¹⁰⁰³ Vgl. Horn: Spiegel. S. 183f.

¹⁰⁰⁴ Der Begriff „humoristischer Text“ ist wegen der starken Konnotation „versöhnlich“ und der pejorativen Besetzung bei Gernhardt (vgl. Kap. I.2.b.) abzulehnen.

¹⁰⁰⁵ Vgl. auch Gernhardts Beschreibung seines Vorgehens in: Was gibt's: 390 und 453.

Damit entspricht seine Theorie in ihrer Präsentation ihrer immanenten Forderung. „Gewisse Gedankensprünge“ sind nötig, um „das weite Feld des Komischen besser auszumessen“. Dem Komik-Theoretiker Gernhardt ist die „Bewegung des Denkens“ wichtiger „als das Ziel“¹⁰⁰⁶. Seine Komiktheorie kommt so „unter der Hand, geradezu beiläufig“¹⁰⁰⁷ daher. Die Folge ist, dass ihre Kerngedanken aus verschiedenen Kontexten montiert werden mussten, die sich diachron und synchron zu einem konsistenten System zusammenfügen.

Gernhardts Komiktheorie geht von einer im menschlichen Trieb verankerten Lust am Lachen aus, die sich in der gelungenen Komik befriedigen lässt. Weil Komik immer mit Fallhöhe und Regelverletzung arbeitet, wird das Hohe wie z. B. die Norm mit der Destruktion in der Pointe temporär in Mitleidenschaft gezogen. Indem der Lachende sich dessen und der „dunklen Quellen“ Lust und Trieb bewusst wird, empfindet er sein Lachen und damit auch die Komik als etwas Negatives. Darin begründet sich der schlechte Ruf der Komik.¹⁰⁰⁸

Weite Teile dieser Theorie sind von Freud beeinflusst.¹⁰⁰⁹ Die Idee, jeder Mensch empfinde Lust an der Destruktion und am spielerischen Umgang mit hohen Entitäten, hat hier ihren Ursprung. Auch dass der Komiker diesem Trieb folgt und bedient, stammt von Freud. In Gernhardts Worten: „Wer Situationen oder sprachliche und bildliche Äußerungen auf ihre Widersprüche und auf in ihnen möglicherweise versteckte Komik hin abklopft, tut das doch zuallererst als ganz egoistischer Lustsucher.“¹⁰¹⁰

Gernhardts einleitende Definition, wonach für ihn komisch ist, worüber er selber lache, entspringt als Umkehrschluss der allgemeinen Beschreibung des Lachens als der Folge von Komik. Außerdem verdeutlicht er die Subjektivität bei der Analyse des Gegenstandes, die diesem stets innewohnt, und die Gernhardt ebenso bewusst ist wie er sie auch dem Leser bewusst macht.

Gernhardt betont immer wieder – wie mit der „egoistischen Lustsuche“ und implizit mit den fünf Genres – die Triebhaftigkeit des Menschen. Ihre Bändigung im Zuge der Sozialisation hemmt die Affektäußerung. Gernhardt greift hier auf Gedankengut von

¹⁰⁰⁶ Was gibt's: 453.

¹⁰⁰⁷ Hagestedt: Interpretationskunst. S. 57.

¹⁰⁰⁸ Vgl. im Übrigen die symptomatische, negative Haltung Seilers in einem Beitrag für die Wochenzeitung „Die Zeit“, die 1989 eine Kontroverse über das Wesen des Komischen auslöste (Seiler: Da lachen), und an der sich Gernhardt beteiligte (Sigle: Es geht). Vgl. auch Rutschky: Wende.

¹⁰⁰⁹ Es soll *nicht* der Eindruck erweckt werden, Gernhardt habe seine Theorie bewusst auf die genannten Vorgänger aufgebaut. Es gibt in ihr nur wenige explizite Verweise auf Vorlagen (Freud), vgl. Was gibt's: 139 und 460. Bei den gemeinsamen Strukturen, die hier nachgezeichnet werden, handelt es sich um gedankliche Parallelen, die nicht zwangsläufig Rückschlüsse auf eine Rezeption Gernhardts zulassen.

¹⁰¹⁰ WimS: 333.

Freud, Jünger und Plessner zurück. Die seiner Theorie zugrunde liegenden Schemata leiten sich deutlich aus Begrifflichkeiten der Genannten ab (Affektäußerung) und bzw. oder illustrieren sie (so steht z. B. der „erste Komiker“ Bobo für die Provokation des schwächeren Prinzips nach Plessner¹⁰¹¹). Auch der von Gernhardt ausgemachte Gegensatz zwischen der Lach- und Komik-Lust des Menschen und den Regeln der Gesellschaft stammt hierher.

Zu anderen Theorien des Komischen sind die Bezüge weniger stark: Zu Ritters Theorie der Ausgeschlossenheit und Rommels Theorie mit ihrer Betonung der Begriffe Überlegenheit und Persönlichkeit sind sie nicht direkt nachzuweisen. Zugespißt darf behauptet werden, dass sie in ihren basalen Strukturen und offener Anwendbarkeit jedoch Gernhardts Theorie erheblich näher stehen als beispielsweise Platons, Aristoteles', Ciceros, Hobbes oder Bergsons, die demgegenüber als verengt und zu kurz gegriffen bezeichnet werden müssen. Gernhardts im Subjekt verankerter Komikbegriff geht über Definitionen, die das Komische über das Objekt und eine Situation herleiten, hinaus. Diese älteren Theorien enthalten unter anderem mit dem Selbstverkennen, dem harmlosen Fehler und der Erniedrigung, der Überlegenheit oder dem Mechanischen lediglich Elemente einer übergreifenderen Auffassung von Komik, wie sie mit dem Primat des Subjekts ab der Neuzeit und insbesondere im 20. Jahrhundert entsteht. Gernhardt stellt nicht mehr die normativen Fragen dieser Vorläufer, *was* komisch ist, sondern versucht die subjektive Frage zu beantworten, *warum* etwas für das konkrete Subjekt komisch ist, und daraus Erkenntnisse über das Phänomen insgesamt abzuleiten. Eindeutige Spuren in Gernhardts Theorie finden sich von der Idee, Komik wohne ein Oppositionsverhältnis inne, die im 18. Jahrhundert Einzug in den Diskurs hält. Dass in der Komik zwei inkongruente Prinzipien überraschend zusammenstoßen, ist eine Erkenntnis Kants und Schopenhauers. Gernhardt stützt sich implizit mit den Begriffen Schnelligkeit und Fallhöhe auf sie.¹⁰¹²

Gleichzeitig betont er aber – wie Horn mit seinen subjektiven Bedingungen für Komik – ein anderes Moment stärker als seine Vorgänger: Die grundsätzliche, individuelle Einstellung des Menschen zur Komik und seine Stimmung im Moment des Komik-Konsums erhält von Gernhardt einen neuen, höheren Stellenwert beigemessen. „Überrumpelung und Überwältigung“ durch Komik funktioniert (fast) nur in Korrespondenz zur Einstellung und Erwartungshaltung des Konsumenten.¹⁰¹³

¹⁰¹¹ Vgl. Plessner: Lachen. S. 119f.

¹⁰¹² Zu Kant vgl. auch die neunte These zum komischen Gedicht in Zehn Thesen: 13.

¹⁰¹³ Was gibt's: 470-472. Hier: 470.

Gernhardt unterstellt der Komik seit jeher ein allgemein schlechtes Ansehen, das seine Ursache im Kontrollverlust und der gesellschaftlichen Normung hat. Angesichts der negativen Meinung Freuds von der Komik prädeterminiert hier die Wahl des Vordenkers das Ergebnis bei Gernhardt. Eine subjektiv-negative Sichtweise von der Komik ist in dieser Zuspitzung und für die Gegenwart sicher nicht verallgemeinerbar. Es wird daher noch die Frage zu stellen sein, wie es um das gegenwärtige Image der Komik bestellt ist (vgl. Kap. III.1.).

Gegen den Vorwurf des Subjektivismus ist Gernhardt allerdings durch die offensive Ankündigung gefeit, ausschließlich seine persönliche Sicht darstellen zu können und zu wollen. Er macht sich damit genauso unangreifbar wie in seiner „Pro domo“-Poetik.

Gernhardt plädiert für ein Gegenkonzept zu dem von ihm apostrophierten negativen Image der Komik. Für ihn ist sie zunächst ein wertneutrales Abstraktum. Erst ihre Ausformung, ihre konkrete Gestalt und Intention lässt über qualitativ hoch- und minderwertig entscheiden. Seine Einteilung läuft dabei quer zu einer allgemeinen Anschauung, Komik in *flach* und *hoch* im Sinne von *auf Lachen* bzw. *auf Anspruch* ausgelegt einzuteilen. Althergebrachte Kriterien wie Derbheit, sittliche Anstößigkeit und Harmlosigkeit (gleich *niedere* Komik) oder gar Lerngehalt und hehres Ziel (gleich *hohe* Komik) sollten in der Gegenwart ohnehin obsolet sein (gleichwohl diese Anschauungen noch weit verbreitet sind).

Gernhardt umgeht diese problematischen Züge vorangegangener Theorien, indem er neue Bewertungskriterien anführt. Minderwertig im Sinne von flach ist für Gernhardt die handwerklich schlecht gemachte, folglich nicht funktionierende Komik sowie die auf Stimmung für oder gegen etwas ausgerichtete Komik. Letztere findet sich z. B. in Werbung und der Gattung Satire. Damit überwindet Gernhardt in seiner Einteilung die ausgesprochen individuelle Beurteilung von Anstand und didaktischem Zweck der Komik mit Kriterien der Funktion und der handwerklichen Beschaffenheit. Wird der Konsument bzw. Kritiker von der Komik „nicht überwältigt, dann ist die Frage legitim: Wieso nicht? Liegt es an mir? Am Produkt? Ist es nicht wirklich neu oder nicht gut genug zusammengeleimt aus Altem? Kommt es nicht wirklich aus dem Bauch? Fehlt es an Kunstverstand?“¹⁰¹⁴

Mit dem Schreiner-Ausdruck „zusammengeleimt“ verwendet Gernhardt die gleichen handwerklich geprägten Begriffen wie in seiner Poetik, worin zum Beispiel wiederholt Buschs „im Leben geglüht, mit Fleiß gehämmert und nicht unzweckmäßig

¹⁰¹⁴ Was gibt's: 465.

zusammengesetzt“¹⁰¹⁵ für die Kunstfertigkeit der *Versschmiedekunst* zitiert wurde. Als pars pro toto zeigt dies die begriffliche und inhaltliche Verzahnung von Poetik und Komiktheorie.

Wenn der Komik-Konsument der „Überwältigung“ anheim fällt, stellen sich folgende Fragen: „War es die Inspiration oder die Mechanik? Bauch oder Kopf? Die komische Kraft der Person oder die überpersönliche Kraft des Komischen?“¹⁰¹⁶

Gernhardt legt auf diese analytischen, praxisorientierten Fragen, die wieder Anklänge an das Poetik-Vokabular zeigen, sehr viel Gewicht. Sie sind weniger als Gegensatzpaare zu verstehen denn als zwei entgegengesetzte Pole einer Skala. An der Entstehung der bestimmten Komik können beide zu verschieden großen Anteilen beteiligt sein. Beispielsweise entfaltet der Komiker Chaplin¹⁰¹⁷ die „komische Kraft der Person“ exakt im Sinne Rommels und nutzt gleichzeitig die „überpersönliche Kraft des Komischen“ – z. B. in „Moderne Zeiten“¹⁰¹⁸ im Sinne Bergsons –, um Komik zu produzieren. Die Persönlichkeit Chaplins verstärkt somit die Wirkung der gemachten Komik; auch andere könnten dieselbe, gemachte Komik hervorrufen, wenn auch wahrscheinlich schwächer als er.

Ähnliches stellt Gernhardt auch über die Polarität von Komik und Ernst fest. Beide verbinden fließende und nach beiden Seiten durchlässige Grenzen. Dem Subjekt obliegt es schließlich, individuell (und wenn möglich analytisch-fundiert) zu einem Urteil zu kommen, wie es die Anteile von Komik und Ernst in einem Werk einschätzt. Dabei leitet Gernhardt die Leser seiner Komiktheorie und lässt sie an seiner Einschätzung teilhaben. Um ein Beispiel für die Rezipientenlenkung zu nennen: Selbst wer willens ist, in Platen, Brentano, Trakl und den Expressionisten grundsätzlich *ernsthafte* Dichter zu sehen, kommt nicht umhin, anhand der von Gernhardt ausgewählten Gedichtbeispiele die unfreiwillige Komik bestimmter Bilder und Sprachelemente zu bemerken. Gernhardts besondere Fähigkeit ist es, diese Klassiker mit derselben Unnachgiebigkeit zu analysieren und ggf. zu verbessern wie beispielsweise die Mainstream-Lyrik der achtziger Jahre.

Neben den Thesen von der handwerklichen Analysierbarkeit komischer Produkte und den fließenden Grenzen von Komik und Ernst ist die Subjektivität von Komik eine von

¹⁰¹⁵ Busch: Was mich betrifft (1886). S. 151. Vgl. Poetik-Vorlesung III, Was gibt's: 11 und Leben im Labor: 20, sowie die Kapitel I.1.b. und I.1.c. dieser Arbeit.

¹⁰¹⁶ Was gibt's: 466.

¹⁰¹⁷ Gernhardt zu Chaplin vgl.: Was gibt's: 463f., und Gespräch I in Kap. VII.

¹⁰¹⁸ „Moderne Zeiten“ („Modern Times“, USA 1932/35): Der Film zeigt – komisch – anhand eines Fließbandarbeiters, der dem Automatismus seiner Bewegungen nicht mehr entkommen kann, wie ein Mensch zur Maschine und ihm seine Freiheit in der Sklaverei der Fabrikarbeit genommen wird.

Gernhardts zentralen Thesen. Von ähnlicher Wichtigkeit ist dieser Aspekt nur in Horns Theorie. Gernhardt kennt dessen „subjektive Bedingungen von Komik“ nach eigener Aussage nicht.¹⁰¹⁹ Dennoch kommen beide zu ähnlichen Ergebnissen in Bezug auf die Erwartungshaltung und vor allem auf die Bestrebungen des Menschen, sein Lach-Bedürfnis zu befriedigen. Gernhardt fächert die Bedingungen nicht so weit auf wie Horn (Distanz zum Objekt, Erwartung, Wunsch nach Bedürfnisbefriedigung) und erklärt die unterschiedliche Wahrnehmung desselben komischen Sachverhaltes aufgrund diverser Faktoren weniger weitreichend (Horn: Alter, Intelligenz, Persönlichkeit, Milieu etc.). Seine Argumentation jedoch geht in exakt dieselbe Richtung. Mit dem „Bedürfnis des Menschen nach Komik“ legitimiert er auch das komische Genre, weil es funktional zum komischen Genuss und zum Lachen führt.

Sicher auch als Folge dieser Erkenntnis präsentiert Gernhardt seine Komiktheorie auf komische Art und Weise. Darin offenbart sich deutlich Gernhardts eigene, positive Einstellung zum Gegenstand, die Einwände der „Ernstmacher“¹⁰²⁰ nicht gelten lässt: „Auf Lust läßt sich kein Lebenskonzept gründen, auf Komik, als domestizierteste und gesellschaftsfähigste Form der Lust, natürlich auch nicht. Spätestens der Tod macht dem Skandal ein Ende. Nur hat dieser finale Blick natürlich einen Haken: Er unterschlägt das, was vor dem Finale liegt.“¹⁰²¹

Der zielgerichtete Blick der Ernsthaftigkeit auf das Finale blendet „das“ aus. Doch vor dem „Finale“ liegt der (Lebens-)Weg, und auf ihm liegt für Gernhardt das Wesentliche. Deshalb heißt es weiter mit der Metapher des Läufers: Er „hatte derweil seine Ekstasen und Niederlagen, seine Erfolge und seine Zusammenbrüche, [...] während die anderen nichts hatten.“¹⁰²² Der Weg ist bei Gernhardts komischer Weltsicht das Ziel. Dagegen mutet ihm der „Urernt“ als Lebenshaltung nicht lohnenswert an, weil er ereignislos ist.¹⁰²³

¹⁰¹⁹ Vgl. Gespräch I, Kap. VII.

¹⁰²⁰ „Spaßmacher und Ernstmacher“ ist u. a. der Titel der vierten Abteilung des „Wörtersees“ in Gedichte: 132-162. An anderer Stelle heißt es über das Verhältnis von „Spaßmacher und Ernstmacher“: „Daß die Spaßmacher zwar die Ernstmacher verstehen können, sie gerade dann verstehen, wenn sie sie verspotten, daß aber die Ernstmacher nie etwas von den Spaßmachern begriffen haben und begreifen werden, gerade dann, wenn sie sie verdammen. Der Spaßmacher wäre ja gerne ganz und heil und gut und eigentlich und rund und wichtig und geachtet und tief und so weiter, er neidet es ja dem Ernstmacher, daß der all das guten Glaubens und reinen Herzens sagen kann, was er ums Verrecken nicht schafft, da der Reiß, der durch die Welt, also auch durch ihn geht, einfach nicht heilbar ist [...]: die Schmerzgrenze, die Grenze des Komischen.“ Was gibt's: 458.

¹⁰²¹ Was gibt's: 461. Gernhardt imaginiert im ersten Teil die *Opinio communis*.

¹⁰²² Was gibt's: 461.

¹⁰²³ Noch weiter scheint hier Hans Mentz zu gehen: Er sieht „Komik als einziges Axiom allen Seins und insbesondere des ästhetischen“. Das kehrt die dem „Urernt“ unterstellte Devise um, nach der Komik in festen Reservaten und als Beiwerk den ebenmäßigen Ernst des Lebens auflockern darf. Doch so einfach

Eine vergleichbare Position findet sich in keiner der vorangegangenen Komiktheorien; ebenso wenig sind Bezüge zu älteren oder zeitgenössischen Theorien erkennbar. Es handelt sich somit bei diesem Teil der Komiktheorie Gernhardts um eine Neuerung und originäre Fortschreibung der Theorie der Komik.

Diese Lebenseinstellung und Weltsicht kann mit Zehrer „totale Komik“¹⁰²⁴ (oder auch „absolute Komik“) genannt werden. Den Begriff leitet Zehrer ab aus der Selbstständigkeit dieser Weltanschauung mit ihrem Impetus, wirklich alles und jeden aus der komischen Perspektive zu betrachten. Sie ist nicht mehr das Reservat für „Spaßmacher“, sondern allumfassende, eigenständige Weltanschauung mit dem ‚absolutistischen‘ Anspruch, nichts ernst zu nehmen und alles zu relativieren. Bernd Eilert, ebenfalls aus dem Umfeld der NFS, hat sie bei Arno Schmidt entdeckt und zuerst in seinem „Hausbuch der literarischen Hochkomik“ so benannt und beschrieben:

„Arno Schmidt selbst hatte eine Weltsicht mit durchaus absolutistischem Anspruch: die komische. Und die komische Weltsicht *ist* eine absolute. Sie relativiert alles. Wer einer anderen, reinen Weltanschauung anhängt, wird sie nicht ertragen, da sie seine eigenen Ideale unrein erscheinen läßt. Nur wer die Welt sehen möchte, wie sie ist, um zu erkennen, wie sie bestenfalls sein könnte, wird die Unversöhnlichkeit absoluter Komik aushalten und in Wort und Bild für ihre Verbreitung streiten. Wenn er über die komischen Mittel verfügt, wird er so womöglich gar anderen die Ahnung von einer helleren Welt vermitteln“.¹⁰²⁵

Gernhardt teilt diese Sicht:

„Alle überlieferten Deutungen dessen, was ist, all diese Blickwinkel also, sind ja nur deswegen erfolgreich, weil sie radikal sind, und das ist der komische Blick ebenfalls. Er, der aus allen Widersprüchen nicht Erkenntnis, sondern Lust gewinnt, ist zwar auf Blicke erster und ernster Hand angewiesen, auf Gebote, Gesetze und Gebräuche, auf jene Deutungen und Zielsetzungen also, die die widersprüchliche Natur des Menschen in den Griff zu kriegen trachten; doch da all diese Griffe den Widerspruch nicht lösen, sondern

macht es Mentz sich und dem Leser nicht, denn er fügt voller (Selbst)Ironie hinzu: „Wie fein gedacht, wie grob beobachtet! Vollrohr-Germanistik!“ Die wohlbegründete These relativiert er durch den Selbstvorwurf „Interpretationsgeschwurbel!“ verfasst zu haben. Dadurch nimmt er zwar die radikale Position zurück, Komik sei die Maxime allen Seins und Basis allen Ernstes. Diese bestimmte komische Weltsicht, die Zehrer anhand der „Hans Mentz“-Kolumne als komiktheoretische und -kritische Gruppenmeinung der NFS bestimmt (Zehrer: Dialektik. S. 152f.), hat er aber mit eben dieser ironischen Volte eindrucksvoll unter Beweis gestellt. Vgl. Mentz: Humorkritik-Spezial. In: Arntz: Rabe 50. S. 111.

¹⁰²⁴ Zehrer: Dialektik. S. 158f.

¹⁰²⁵ Eilert: Hausbuch, S. 516.

lediglich kanalisieren, schaffen gerade sie jene ganz willkürlich gezogenen Grenzen, die zu übertreten Lust macht, [...] Lust in Form von Komik.“¹⁰²⁶

Diese Weltsicht entspringt ebenso dem Hedonismus wie der Einsicht in die Unvollkommenheit der Welt. „Die Komik ist tatsächlich der Zauberstab, der aus Leid Lust, aus Unterlegenheit Überhebung, aus Einsamkeit Anerkennung, aus Wut Witz, aus Scheiße Bonbon macht.“¹⁰²⁷

Gernhardt sieht damit geradezu die Zwangsläufigkeit gegeben, die komische Weltsicht zu einer Lebenseinstellung und -inhalt zu machen: „Dem jedoch, der ganz seiner Veranlagung zum Komischen leben möchte, bleibt nur eine Wahl, die, Komiker zu werden.“¹⁰²⁸

Die „totale Komik“, die Zehrer im Übrigen der gesamten NFS zuschreibt, bedeutet nicht zwangsläufig, zu allen Zeiten und Anlässen Komisches produzieren zu *wollen* oder zu *müssen*, sondern zu *können*. Auch „große Komiker“ wie Morgenstern, Ringelwitz und Busch haben nebenbei „ernste“ Werke geschrieben oder gemalt.¹⁰²⁹ „Totale Komik“ bedeutet vielmehr eine Neubestimmung des Standpunktes, von dem aus das Individuum die Welt betrachtet. Aus dieser Perspektive müsste dem Schriftsteller Gernhardt nichts unantastbar ernst und *heilig* sein – als Komik um ihrer selbst willen. Ob und inwiefern sich das in aller Radikalität auf seine Texte auswirkt, wird die Untersuchung der Lyrik in Kapitel II zeigen.

Somit stellt Gernhardt seine komische Sicht auf die Welt, bei allen damit verbundenen Schwierigkeiten und Anstrengungen¹⁰³⁰, auch in seiner komischen Komiktheorie als einzig angemessene dar. Der Kern seiner Begründung dafür ist denkbar einfach: Komik macht Lachen, Lachen macht Lust, „und alle Lust will Ewigkeit“¹⁰³¹.

Die Radikalität dieser Theorie ist singulär und eine originäre Leistung der Komiktheorie Gernhardts.

Doch es gilt auch für Gernhardts Komiktheorie und -kritik, dass sie keinen verbindlichen Kanon an Regeln aufstellen kann, nach denen Komik und Kunst beurteilt

¹⁰²⁶ Was gibt's: 462.

¹⁰²⁷ Was gibt's: 466f. Gernhardt verwendet dieses letztgenannte Bild auch in seinem Gedicht „Gesang vom Gedicht“, Erstveröffentlichung in *In eigener Sache*: 231f., und mit dem Untertitel „Sieben Strophen pro domo“ in *Gedichte*: 849f., indem er in komischer Weise die Fähigkeiten thematisiert, die einen Dichter ausmachen.

¹⁰²⁸ Was gibt's: 459.

¹⁰²⁹ Vgl. Was gibt's: 455.

¹⁰³⁰ „Komik kostet Kraft, auch die, die sich nicht leibhaftig vor dem Publikum beweisen muß, das da zum Lachen gebracht werden will und soll. Noch der einsamste Schreibtischkomiker denkt, schreibt und zeichnet für ein Gegenüber, das es mit allen Mitteln zu bezwingen oder zu bezaubern gilt.“ Was gibt's: 464.

¹⁰³¹ Was gibt's: 461. Gernhardt zitiert hier Nietzsches „Zarathustra“, vgl. Kap. I.2.c., Kerschbaumer: 118.

werden kann. Man wird auch ihr letztlich den Vorwurf machen müssen, immer noch ein großes Maß Subjektivität zu enthalten – ein ungelöstes Grundproblem aller Ästhetik und damit auch der Ästhetik des Komischen.

I.3. Literarische Formen der Komik

PS ICH MUß ES TUN. ES GEHT NICHT ANDERS.¹⁰³²

Die gewonnenen Erkenntnisse über das Wesen der Komik, das Lachen, den Humor, die Ironie und die Pointe müssen nun in einem weiteren Kontext, ihrer literarischen Vermittlung, betrachtet werden. Nach Poetik und Komik werden im diesem Kapitel I.3. die literarischen Formen des Komischen beschrieben. Dies geschieht analog zu den ersten beiden Teilen des Kapitels I mit einer Problematisierung des Unterfangens (I.3.a.), der Darstellung der literarischen Formen der Komik aus Sicht der Literaturwissenschaft (I.3.b.) und der Gernhardts (I.3.c.) sowie einer abschließenden Zusammenfassung (I.3.d.).

In Kapitel I.3.a. werden zuerst die Schwierigkeiten reflektiert, die bei der Definition der literarischen Formen der Komik durch die Literaturwissenschaft und durch Gernhardt entstehen. In den Kapiteln I.1.a. und I.2.a. war eingangs von den Problemen beim Schreiben über Poetik und Komik die Rede. Weil sich die literarischen Formen der Komik sozusagen in der Schnittmenge zwischen Poetik und Komik befinden bzw. sich aus ihnen direkt herleiten, gelten selbige uneingeschränkt auch für das folgende Unterfangen.

Ungeachtet dieser vielfältigen Schwierigkeiten, gibt es für die nachfolgende Darstellung der literarischen Formen des Komischen mehrere Gründe: Erstens durchziehen sie als Traditionen und Gattungen die Literatur und scheinen daher angemessene Blickwinkel für die Auseinandersetzung mit Gernhardts Werk, der sich früh zum Genre Komik bekannt hat und dessen Werk von Literaturkritikern immer wieder mit entsprechenden Begriffen charakterisiert wird. Zweitens muss für die Analyse von Gernhardts Gedichten in Kapitel II eine sichere literaturwissenschaftliche Terminologie und ein sinnvolles Instrumentarium entwickelt werden, das unabhängig von Gernhardts eigenen Beschreibungen ist. Nur damit kann der methodische Fehler vermieden werden, mit den Erläuterungen des Autors an seinem eigenen Werk zu operieren. Drittens liegen von Gernhardt einige Beschreibungen der literarischen Formen des Komischen aus öffentlich auktorialen Epitexten vor, in denen er seine Texte (mit unterschiedlichem Schwerpunkt) zuordnet und sie beschreibt. Durch den Vergleich zwischen

¹⁰³² „Schreiben, die bleiben. Höhepunkte abendländischer Briefkultur. Erwin Sanders an Baron von Norden“, V. 19, in Gedichte: 148.

literaturwissenschaftlichen Definitionen und denen Gernhardts könnte sich möglicherweise eine ähnliche Neuerung und originäre Fortschreibung der bisherigen Tradition und Definition literarischer Formen des Komischen ergeben, wie sie bei der Komiktheorie bereits nachgewiesen werden konnte.

I.3.a. Voraussetzungen und Schwierigkeiten literarischer Komik

Aus den Lexika und Handbüchern ergeben sich im Wesentlichen drei Gattungen der literarischen Komik, Parodie, Satire und Nonsens.¹⁰³³ Sie werden – analog zum Vorgehen in den Kapiteln I.1.b. und I.2.b. – in Kapitel I.3.b. durch eine Kontextualisierung (hier: durch die Literaturwissenschaft) und in Kapitel I.3.c. durch Gernhardt selbst definiert. Dementsprechend nennen Kritiker Robert Gernhardt im übrigen auch mit Vorliebe „Parodist“¹⁰³⁴, „Satiriker“¹⁰³⁵ und „Nonsenspoet“¹⁰³⁶.

Aus den Charakteristika und Techniken dieser drei Hauptgattungen lassen sich weitere Untergattungen bzw. Schreibweisen ableiten, nämlich Pastiche, Travestie, Kontrafaktur, Cento für die Parodie, sowie Literatursatire, Grotteske und Karikatur für die Satire. Der Nonsens hat keine Untergattungen, sondern lediglich verschiedene Techniken und daraus abgeleitet zwei Typologien.¹⁰³⁷

Von den Haupt- und Untergattungen literarischer Komik steht in der Reihenfolge der Beschreibungen in den Abschnitten I.3.b. (Literaturwissenschaft) und I.3.c. (Gernhardt) jeweils die Parodie als weitester Begriff am Anfang. Dabei wird der Begriff Intertextualität in Bezug auf literarische Komik mit Inhalt gefüllt, und es werden die Techniken erklärt, die ihre Spezifikationen Pastiche, Travestie, Kontrafaktur, Cento ausmachen. Die Satire, die jeweils anschließend erörtert wird, unterscheidet sich davon primär intentional und im Gestus. Literatursatire, Grotteske und Karikatur werden in diesem Zusammenhang definiert. Am Ende der Kapitel I.3.b. und c. steht jeweils der Nonsens mit seinen singulären Charakteristika.

Die Unterscheidung zwischen Schreibweise und Gattung ist bei fast allen Formen literarischer Komik problematisch. Die Sekundärliteratur ordnet z. B. die Karikatur teils

¹⁰³³ Vgl. z. B. Schweikle: *Das Komische*. S. 173.

¹⁰³⁴ Warnhold: *Wörtersee*, und Köhler: *Nonsens*. S. 60. Vgl. auch Hagedstedt: *Gernhardt (KLG)*. S. 5; Internationales Biographisches Archiv (Munzinger) zu Robert Gernhardt und dessen Selbstbeschreibung in *Sattler: Zungen*. S. 136 und 138.

¹⁰³⁵ Hagedstedt: *Gernhardt (KLG)*. S. 5.

¹⁰³⁶ Köhler: *Nonsens*. S. 26.

¹⁰³⁷ Vgl. Kapitel I.3.b.

als Stil, teils als historische Kategorie ein. Im Folgenden soll als *Schreibweise* der spezifische Stil oder die Vorgehensweise eines oder mehrerer Autoren bezeichnet werden. In der Verdichtung einer spezifischen *Schreibweise* kann sich in längerer Zeit und durch das Zutun mehrerer Schriftsteller eine Gattung zusammenfügen. Unter einer *Gattung* wird demnach eine nach systematischen Maßstäben gebildete Gruppe literarischer Werke verstanden, die unabhängig von ihrer zeitlichen Entstehung wichtige kennzeichnende Merkmale teilt.¹⁰³⁸

Robert Gernhardt hat sich in Paratexten, darunter vor allem öffentlich auktorialen Epitexten wie Selbstkommentaren, in Nachworten, Interviews und Gesprächen, zu seinen Vorstellungen von komischer Literatur und ihren Gattungen geäußert. Wie schon aus den verstreuten Äußerungen zur Poetik und Komik zu vermuten war, existiert auch hier kein zusammenhängendes Textkorpus, in dem Gernhardt seinen Vorstellungen vom Gegenstand Ausdruck verleiht. Wie bei Gernhardts Poetik und der Komik soll hier von der Annahme ausgegangen werden, dass es sich um ein kohärentes Gedankengebäude mit zugehörigen, festen Begrifflichkeiten handelt, welches keiner zeitlichen Veränderung unterworfen ist. Es liegt ferner die Erwartung nahe, dass diese Texte Gernhardts ebenfalls eher essayistisch und von ironischen Brechungen geprägt sind, sodass ihre – voraussichtlich – „pro domo“-Aussage sich nicht ohne Weiteres erschließt. Die sorgfältige Untersuchung des Feldes literarischer Komik bei Gernhardt verspricht aus ähnlichen Gründen lohnend zu sein, wie bereits für die Poetik und die Komik-Theorie dargelegt: Erstens ist die zentrale Bedeutung von Komik und ihren literarischen Formen im Werk Gernhardts bereits in seiner Poetik und Komiktheorie deutlich geworden. Hinzu kommt zweitens, dass sich Gernhardt als einer der wenigen Schriftsteller der Gegenwart zu diesem Thema umfassend geäußert hat. Es wird sich – drittens – zeigen, ob Gernhardt als komischer Dichter aufgrund seines praktischen Zugangs zu ähnlichen oder anderen Ergebnissen kommt wie die Literaturwissenschaft. Deren umfangreiche Erkenntnisse in dieser Arbeit über Gernhardt zusammenzufassen und unter dem Aspekt der Anwendbarkeit zu systematisieren, dürfte auch – viertens – für nachfolgende Untersuchungen komischer Literatur – insbesondere aus seinem geistigen Umfeld der NFS und ihrer Nachfolger – gewinnbringend sein.

¹⁰³⁸ Wo sich aus der Forschungsliteratur die Notwendigkeit einer Unterscheidung ergibt, soll diese übernommen werden. Ansonsten sollen Gattung und Schreibweise im Folgenden nicht unterschieden werden. Die Einwände gegen eine solche Gleichbehandlung sind bekannt und nachvollziehbar. Vgl. z. B. für die Satire die Argumentation von Trappen: Überlegungen. S. 40f. Jedoch kann der Differenzierung hier aufgrund gebotener Kürze nicht Rechnung getragen werden.

Um in der Unübersichtlichkeit des terminologischen Terrains nicht den Überblick zu verlieren, soll dabei die Anwendbarkeit der Definitionen, Techniken und Intentionen der literarischen Komik im Vordergrund stehen. So soll auch der häufige, von Verweyen und Witting beklagte Fehler vermieden werden, Ausdrücke wie „Parodie, Kontrafaktur, Travestie und Cento [...] mit bemerkenswerter terminologischer Unschärfe“¹⁰³⁹ zu verwenden.

Das aus den Kapiteln I.1. und I.2. bekannte und bewährte Verfahren, vor den Theorien Gernhardts die Kontexte zu wiederzugeben und zu erhellen, in denen sie sich bewegen, weist den Weg zum folgenden Kapitel I.3.b. über die literarische Komik in der Literaturwissenschaft. Darin werden die literaturwissenschaftlichen Definitionen der literarischen Formen des Komischen anhand der drei wichtigen Begriffe Parodie, Satire und Nonsens erklärt.

¹⁰³⁹ Verweyen / Witting: Parodie, Kontrafaktur. S. 193. Vgl. auch die Arbeit von Hoffmann-Monderkamp, die Parodie, Satire und Nonsens anhand jeweils nur eines Werkes definiert (Freund: Parodie, Köhler: Nonsens, Wilpert: Satire), ohne Techniken, Methoden und Unterformen zu berücksichtigen.

I. 3. b. Literarische Komik in der Literaturwissenschaft

Um die Begriffe Parodie, Satire und Nonsens auf Gernhardts Gedichte und Prosa anwenden zu können, sollen im Folgenden primär definitorisch-technische Aspekte berücksichtigt werden. Die Definition beschreibt die notwendigen, gemeinsamen Eigenschaften aller Texte einer bestimmten Art. Unter Technik werden die Verfahren verstanden, die Komik beinhalten und beispielsweise den Unterschied von Original und Nachahmung ausmachen. Die expansivere Typologie schließlich beschreibt mögliche Merkmale wie Intentionen, die nur für Teile des Ganzen gelten und in manchen Fällen bereits verwandte Bereiche berühren. Oft ergeben sich aus der Etymologie der Bezeichnungen erste Anhaltspunkte auf den Inhalt des Begriffs. Wo dies der Fall ist, werden einige knappe Erläuterungen gegeben. Sie entfällt, wenn sie unklar ist oder aus ihr keine Erkenntnisse ableitbar sind (etwa bei der Satire).

Primäres Anliegen ist die Entwicklung eines handhabbaren Instrumentariums. Damit auch in diesem Kapitel der Bezug zu Gernhardt schon so weit wie möglich hergestellt wird, werden zur Demonstration der Verfahrensweisen zahlreiche Beispiele aus Gernhardts Texten herangezogen.

Parodie

„Am Anfang war das Wort, und das Wort reizte zur Parodie,“ heißt es im Klappentext von Gernhardts „In Zungen reden“¹⁰⁴⁰, also einem verlegerischen Peritext¹⁰⁴¹. Ob es sich bei dem Buch tatsächlich um eine „Hommage an die Weltliteratur und zugleich eine Demontage der vergnüglichsten Art“ handelt, sei zunächst dahingestellt – erstaunlich ist der Inhalt allein deswegen, weil Gernhardt seine Parodien in einer außergewöhnlichen Vielfalt sowohl an Dichterstimmen (Untertitel: „Stimmenimitationen von Gott bis Jandl“) als auch an Genres (Weihnachtslied bis Kriegsroman) entfaltet. Davon ausgehend stellt sich die Frage, welche Vorlagen auf welche Weise parodiert werden können und was eine Parodie auszeichnet.

Beate Müller hat in ihrer Arbeit systematisch-deskriptiv Struktur, Komik und Intertextualität der Parodie untersucht.¹⁰⁴² Bei der Untersuchung der Struktur unterscheidet Müller zwei Hauptgruppen, die texttranszendierenden und die

¹⁰⁴⁰ In Zungen reden. Das Taschenbuch erschien im Herbst 2000 und enthält gesammelte „Imitationen“ und Parodien von 1955 („Im Trakl-Ton“) bis 1998 („O-Mei“) sowie das Nachwort In eigener Sache.

¹⁰⁴¹ Vgl. Genette: Paratexte. S. 22-40. Hier: S. 29-36. Ob Gernhardt diese Klappentexte selbst verfasst, ist nicht mehr zu ermitteln. Lediglich beim letzten Band, „Später Spagat“, legt die Ich-Perspektive dies nahe. Alle vorangegangenen könnten ebenso gut von einem Lektor oder Texter stammen.

¹⁰⁴² Müller: Intertextualität.

textgebundenen Parodien. „Nicht textgebunden“ ist ein Synonym für den ersten Begriff. Als Beispiele gelten Texte mit „Systemreferenz“¹⁰⁴³ wie Textsorten- oder Medienparodien¹⁰⁴⁴, beispielsweise auf Gattung oder Stil. Textgebundene Parodien teilt Müller in „nicht-literarisch“ und „literarisch“, wobei diese wiederum in Vers- und Prosaparodien gegliedert werden. Das weite Feld der nicht-literarischen Parodien reicht von fachsprachlichen (z. B. Wissenschaftsparodien) über Parodien von Ausdrucksformen bis zu Alltagssprachlichen Parodien (z. B. Textsortenparodien auf den Brief).¹⁰⁴⁵ Literarische Parodien unterteilt Müller in Prosa- und Versparodien, wovon letztere zahlreicher vorkommen – was eingedenk einer Vielzahl von Texten allein aus dem 19. Jahrhundert, in dem sie der „Prototyp der Parodie schlechthin“¹⁰⁴⁶ war, kaum verwunderlich ist. Bei der Parodie von Einzeltexten übernimmt die Versparodie meist „Metrum, Reimschema, Strophenform und Vers des Originals“ „als deutliche[n] Verweis auf den Intertext.“¹⁰⁴⁷ Lyrische Charakteristika wie Syntax, Lexik, Morphologie und Phonologie finden, oft variiert, gleichfalls Eingang in die Lyrikparodie. Inwieweit das für Gernhardts lyrische Parodien gilt, wird sich im Laufe des Kapitels II erweisen. Einige Prosatexte Gernhardts werden schon in den folgenden Abschnitten zitiert, um die Techniken der Parodie zu illustrieren. Wie wichtig die Parodie mindestens für seine frühe Prosa in „WimS“ ist, kann daran schon abgelesen werden.

¹⁰⁴³ Pfister: Intertextualität. S. 190.

¹⁰⁴⁴ So z. B. Zeitschriftenparodien an wie „Tunte“ (nach dem Boulevardblatt „Bunte“) oder „Dr. Spiegel“ (nach dem Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“). Sie zählt hierzu auch Parodien von Filmen und Genres wie die „Nackte Kanone“, eine Trilogie von Krimiparodien. Vgl. Müller: Intertextualität. S. 66. Gernhardt parodiert anhand der (fiktiven) dpa-Meldung des „instituts für grundlagenforschung in münchen“, „dass frauen keine quadrate zeichnen koennen“, die Kommentare der Zeitungslandschaft von „Frankfurter Rundschau“, „Pflasterstrand“, „Die Welt“, „Brigitte“, „Bild“, „Der Spiegel“, „Die Zeit“, „uz“ und „Titanic“ (Gernhardt, Robert: Das Quadrat und die Frauen, in: Letzte Ölung, S. 177-181).

¹⁰⁴⁵ Vgl. Müller: Intertextualität. S. 53-66; hier: S. 62. Müller lässt Beispiele vermissen, jedoch handelt es sich z. B. bei Valentin „Der Regen. Eine wissenschaftliche Plauderei“ und bei „Der Liebesbrief“ um Exempel für Wissenschafts- und Textsortenparodien (vgl. Valentin: Buchbinder. S. 19-21 und 16f.). Gernhardt schrieb ebenfalls nicht-literarische, zeitungstypische Parodien: „Die Kritik“ auf Rezensionen (Prosamen: 35), auf Haushaltstipps in „Der Tip“ (ebd. 13), auf eine „Richtigstellung“ und eine „Gegendarstellung“ (ebd. 12) und auf literarische Rätsel in „Die Quizfrage“ mit dem Untertitel: „Knautschke fragt: Wer war's denn nun schon wieder?“ (ebd. 28f., über Thomas Mann (Autor der „Buddelbox“ und des „Zauderzwerge“) und in: Hört: 171f., über Heinrich Böll (den Autor von „Das Boot der frühen Jahre“ und „Maus ohne Güter“) und ebenfalls „Omas Mann“, gelesen von Gernhardt und Bernstein auf der Hört-CD: 18). Wie er andere epische Formen wie das Märchen parodiert, zeigt „Die Waldfee und der Werbemann“ (ebd. 61-63), in dem der Werbetexter die Waldfee mit den drei Wünschen schlicht ignoriert und am Ende geschlachtet wird. Inhalt und Struktur stehen im komischen Kontrast zur Sprache mit ihren typischen Versatzstücken des Märchens: „Es war einmal...“ bis „...wohl noch heute.“ Vgl. auch „Die Fabel“, „Die Legende“, „Die Anekdote“, „Die Kurzgeschichte“ usw. in Prosamen: 58-65.

¹⁰⁴⁶ Müller: Intertextualität. S. 57f. Dieser „Prototyp“ fülle für sich genommen schon zahlreiche Anthologien. Viele der Versparodien seien allerdings „schon etwas betagt“ (ebd. S. 61).

¹⁰⁴⁷ Müller: Intertextualität. S. 222.

Im Folgenden werden die Charakteristika der Parodie beschrieben. Müller arbeitet heraus, dass Parodie sowohl eine literarische Gattung (im Sinne von Hempfers „ahistorischer Konstante“) als auch eine Schreibweise (im Sinne von „historisch konkreter Realisationen dieser allgemeinen Schreibweise“) ist:¹⁰⁴⁸ „Ein parodistischer Text gehört immer dann zur Gattung Parodie, wenn das Instrumentarium der parodistischen Schreibweise in ihm das dominierende Merkmal ist. In ihrer Konzentration konstituiert die parodistische Schreibweise also die Gattung Parodie!“¹⁰⁴⁹ Aus der Herleitung von der griechischen Bedeutung „Gegengesang“ kommt Rotermund zu dem Ergebnis, Parodie sei „ein literarisches Werk, das aus einem anderen Werk beliebiger Gattung formal-stilistische Elemente, vielfach auch den Gegenstand übernimmt, das Entlehnte aber teilweise so verändert, daß eine deutliche, oft komisch wirkende Diskrepanz zwischen den einzelnen Schichtungen entsteht.“¹⁰⁵⁰ Spielerische Nachahmung, Erheiterung und auch Kritik sind für Rotermund zentrale Intentionen der Parodie.¹⁰⁵¹

Frank Wunsch definiert die Parodie wie folgt: „Eine Parodie ist ein Text, der einen anderen Text dergestalt verzerrt imitiert, daß eine gegen diese Vorlage gerichtete komische Wirkung entsteht.“¹⁰⁵² Er entwickelt anschließend einen „Schnelltest“ zur Bestimmung der Parodie:

„Zu klären ist: a) Ist ein Vorlagenbezug (Imitation) vorhanden? b) Kann man von Komik (komischer Verzerrung) sprechen? c) Richtet sich diese Komik [...] gegen die Vorlage?“¹⁰⁵³

¹⁰⁴⁸ Beide Zitate aus Hempfer: Gattungstheorie. S. 27. Vgl. Müller: Intertextualität. S. 31-41. Auch Wunsch schließt sich dieser Auffassung uneingeschränkt an. Vgl. Wunsch: Parodie. S. 21f.

¹⁰⁴⁹ Müller: Intertextualität. S. 41.

¹⁰⁵⁰ Rotermund: Parodie. S. 9.

¹⁰⁵¹ Der „Nachtrag Parodie“ in Liedes Standardwerk „Dichtung als Spiel“ (ebd. S. 322-406) ist in puncto Parodie unbefriedigend: Der Einteilung der Parodien in artistisch, kritisch und agitatorisch ist zu Recht eine „eigenartig konstruierte Opposition“ (Verweyen / Witting: Parodie. S. 74) vorgeworfen worden. Auch Freunds Kritik, Liede verharmlose insgesamt die parodistische Intention durch die Verankerung der Parodie im Rahmen des „geistigen Spiels“, ist zutreffend. Vgl. Freund: Parodie. S. 11. Er bezieht sich auf Liede: Dichtung. S. 10. Vgl. auch Liede: Nachtrag Parodie, in: ders.: Dichtung (1982), S. 320. Freunds eigene Arbeit stellt weniger einen neuen Forschungsansatz als eine Sammlung der Parodie-Begriffe und einen historischen Abriss vom Mittelalter bis Ende der siebziger Jahre dar. Seine Einteilung der Parodie in seriös und trivial simplifiziert die Gattung anhand ihrer Qualitäten (vgl. ebd. S. 14-16) und ist für eine Analyse nicht dienlich. Einen historischen Überblick über die Gattung wagen Freund: Parodie. S. 6-14 und S. 33-108 und Verweyen / Witting: Parodie. S. 4-26, die ansonsten die Parodie systematisch angehen. Einen Kanon an parodistischen Texten sammelt die Anthologie „Scharf geschossen“, die Texte von Hanns von Gumpfenberg bis Felix Rexhausen vereint und im übrigen verneint, dass es „die eine, allgemeingültige Definition des Begriffs ‚Parodie‘“ gebe (ebd. S. 7).

¹⁰⁵² Wunsch: Parodie. S. 13. Diese *komische Wirkung* richtet sich ausschließlich gegen die Vorlage, nicht – wie im weiteren und unschärferen Sinne bei Weidhase – als *Kritik* gegen die dahinter *vermuteten* Konzepte. Vgl. Weidhase: Parodie. S. 342, und Wunsch: Parodie. S. 16f.

¹⁰⁵³ Wunsch: Parodie. S. 23.

Für diese Definition ist die Intertextualität mit Variation und die Komisierung des Prätextes beziehungsweise der texttranszendenten Vorlage zentral. In Form einer offenen Reihe legt Wünsch die parodistischen Veränderungstechniken dar, mit denen das Original verändert und komisiert wird: Substitution (Ersetzung), Adjektion (Hinzufügung), Isolierung, Übertreibung, Detraktion (Wegnahme), Raffung, Dehnung und Transmutation (Umstellung). Als jeweils einzelne Technik haben sie für sich genommen noch keine Aussagekraft über den Gesamthalt der Parodie, sie können diese jedoch bei entsprechend starker Ausprägung konstituieren. Das gilt für Travestie, Pastiche, Kontrafaktur, Cento und Karikatur, die später noch näher betrachtet werden.¹⁰⁵⁴ Von außen in das Textgefüge eingearbeitet werden Substitution und Adjektion. Erstere bringt fremde, unpassende Elemente ein und erzeugt durch Ersetzung einen komischen Effekt. Besonders oft stehen Hohes und Niederes beispielsweise in Form eines Stilbruchs oder einer inhaltlichen Substitution erhaben und banal nebeneinander. Zweitere fügt dem Text inkongruente Elemente hinzu. Oft entsteht komische Wirkung aus Erweiterungen. Einschübe oder Fortsetzungen im Original schaffen z. B. einen neuen Kontext für die Parodie. Auch eine Textmontage oder ein neuer Handlungsrahmen können Erhabenes ins Lächerliche transponieren. Aus dem Original heraus entnommene und verfremdende Techniken nennt Wünsch „intern“¹⁰⁵⁵ und fasst darunter Isolierung, Übertreibung, Raffung, Dehnung und Transmutation. Die Isolierung reduziert die Vorlage auf wenige, charakteristische Merkmale und tritt laut Wünsch häufig in Union mit dem Verfahren der Übertreibung auf. Die Übertreibung als die „mit Abstand meistverwendete Technik der internen Verzerrung“¹⁰⁵⁶ kann partiell oder total sowie qualitativ und / oder quantitativ verwandt werden. Quantitative Verstärkung bedeutet die übertriebene Häufung von typischen Vorlagenmustern; qualitative Übertreibung meint die Verstärkung der Eigenheiten der Vorlage, zunächst ohne notwendigerweise die vorkommende Anzahl zu steigern. „Im Gegensatz zur Kürzung durch Raffung [...] handelt es sich bei der Detraktion um eine rein mechanische Kürzung durch Wegnahme von Elementen“, beschreibt Wünsch die Detraktion.¹⁰⁵⁷ Der Umfang des Textes wird durch Herausnahme von Elementen verkürzt.¹⁰⁵⁸ Als von innen heraus, d. h., mit dem Sprachmaterial oder wenigstens im

¹⁰⁵⁴ Vgl. Wünsch: Parodie. S. 162.

¹⁰⁵⁵ Wünsch: Parodie. S. 155.

¹⁰⁵⁶ Wünsch: Parodie. S. 176.

¹⁰⁵⁷ Wünsch: Parodie. S. 186.

¹⁰⁵⁸ Die Schwierigkeiten in der Abgrenzung der Detraktion zur Raffung sind Wünsch bewusst, denn sie liegen bei letzterer nur in der Neufassung der Vorlage in eigene, zusammenfassende Worte des

Stil des Originals, begreift Wünsch die Dehnung als eine quantitative Erweiterung ohne textfremdes Material. Die Transmutation als letztgenannte, interne Änderungstechnik erzeugt durch Umstellung und neue Kontextgewinnung Brüche in der Logik oder gar Unsinn und hat damit verfremdende und komische Wirkung. Diese Form der Rekombination von Elementen sei „eine der grundlegenden Techniken des Cento“¹⁰⁵⁹. Am häufigsten kommt von den beschriebenen Techniken der Veränderung eine meist inhaltliche Substitution und die oft formale Übertreibung vor.¹⁰⁶⁰ Alle Techniken können in jeder Textebene auftreten. Sie betreffen also Form und Inhalt, d. h. Ideen, Werte, Themen, Stoffe, Motive, Charaktere sowie Stil und Metrik, Argumentationsmuster, Figurenkonstellationen, Handlungsstrukturen, epische und dramatische Bauformen.¹⁰⁶¹

Parodisten. Ähnliche Probleme wirft die Unterscheidung der Dehnung von der bereits erläuterten Adjektion auf. Vgl. Wünsch: Parodie. S. 193: „Die Dehnung tritt oft zusammen mit der Adjektion auf, so daß eine klare Abgrenzung nicht immer möglich ist.“

¹⁰⁵⁹ Wünsch: Parodie. S. 196.

Eine Anwendung der Parodie-Techniken an einem Prosa-Text Gernhardts soll ihre Funktion verdeutlichen: In „Das elfte Gebot“ (In Zungen reden: 7-11) wendet sich Gernhardt offensichtlich der Bibel zu. Der Text besteht aus der Beschreibung der Entgegennahme des elften Gebotes durch den „Knecht Gernhardt“ und einer längeren Exegese. „Knecht Gernhardt“ gibt Gottes Gebot „Du sollst nicht lärmern“ in den Kapiteln „Gesetze über reine und unreine Instrumente“, „Vergehen gegen Ohr und Seele“, „Todeswürdiger Lärm“, „Von den Geräten“ und „Ersatzleistungen“ wieder. Der gesamte Text kann als ein Dehnung und Substitution zu den Zehn Geboten im 2. Buch Mose, Kap. 20, V. 1-17 und 5. Buch Mose, Kap. 5, V. 4-21 mit anschließender Auslegung gesehen werden. Der fiktive Autor arbeitet vor allem mit den Techniken Substitution, Adjektion, Isolierung und Dehnung. Im ersten Teil werden z. B. die Zehn Gebote durch die unpassend modernen „Lärmvorschriften“ substituiert („Dies sind die Lärmvorschriften, die der Herr euch auferlegt hat.“ S.7). Mit den modernen Erläuterungen liegt eine Adjektion vor, da es sich um Fortsetzungen des Originals handelt. Diese Adjektionen enthalten inkongruente, neuzeitliche Elemente wie Hi-Fi-Anlagen, Handy und Laptop (vgl. ebd.: 10), die im Kontrast zur – auch oft gebrochenen – sprachlichen Erhabenheit stehen („Dann wird mein Zorn entbrennen, daß ich euch züchtige, und ihr werdet um Gnade winseln und aus dem letzten Loch pfeifen.“ Ebd.: 9). Wie in diesem Beispiel wird die Erhabenheit auch durch heute absurde Elemente konterkariert („Die Motocrossfahrer sollst du nicht am Leben lassen.“ Ebd.: 9, vgl. Exodus 22, 17, der „Motocrossfahrer“ ersetzt nur die „Zauberin“ im Originalwortlaut). Die Technik der Isolierung lässt sich im „Elften Gebot“ vornehmlich in Form der inhaltlichen Übertreibung feststellen. Sie zeigt sich in der übersteigerten Vorschriftenreihe zu Rasenmähern, U-Bahnhöfen und Rettungshubschraubern (Ebd.: 8f.). Damit karikiert die Übertreibung implizit den allumfassenden Anspruch der Exegetik. Ebenfalls wird die Bibelsprache persifliert: „Als nun der Herr herabgefahren war auf den Feldberg, oben auf seinen Gipfel, berief er seinen Knecht Gernhardt hinauf auf den Gipfel des Berges, und Gernhardt stieg hinauf.“ Der Ort des Geschehens wird unnötigerweise gleich sechsfach verortet (vgl. dagegen Exodus 24, 12-18). Die Elemente des Prätextes werden in diesem Satz also gedehnt. Zugleich fasst Gernhardt in seinen eigenen Worten die Ankunft Gottes auf dem (Feld)Berg lapidar zusammen. Dabei werden auch Detraktionen verwendet, denn die Epiphanie wird im Original von Donner, Blitz und Feuer begleitet (vgl. Exodus 19, 16-20). Sie werden hier genauso ersatzlos gestrichen wie z. B. die Forderung Gottes nach Opfern (vgl. Exodus 25, 2-8). Von einer Transmutation zeugt z. B. die Aufteilung und Dehnung der „Todeswürdigen Vergehen“ (Exodus 22, 17ff.) in „Vergehen gegen Ohr und Seele“ und „Todeswürdiger Lärm“ (Ebd.: 8f.), die ans Ende gestellten „Ersatzleistungen“ (vgl. Exodus 21, 33ff.) und die Einteilung der Instrumente in „rein und unrein“ (Ebd.: 7, Einschub aus Deuteronomium 14, 7f. über Tiere). Inhaltlich handelt es sich um Substitutionen. Den Text „Das elfte Gebot“ liest Gernhardt auf der Herz-CD, „Abteilung“ vier. Er wurde abgedruckt in: Berenberg, Heinrich von und Antje Kunstmann (Hrsg.): Längst fällig. 37 notwendige Verbote. München 1996. S. 10-14, und als Einleitung in ein Sachbuch zum Thema Lärmbelastung aufgenommen. Vgl. Du sollst nicht lärmern. In: Marks: Sachbuch. S. 12-15.

¹⁰⁶⁰ Wünsch: Parodie. S. 153-199. Hier: 155.

¹⁰⁶¹ Vgl. Wünsch: Parodie. S. 153-199 und 146-152.

Die acht Techniken nach Wünsch ermöglichen fundierte Vergleiche zwischen Original und Parodie auf verschiedenen Textebenen. Um Erkenntnisse über ihre Funktion zu erlangen, müssen sie um Kriterien zur Bestimmung von Imitation und Variation ergänzt werden.

Durch den Bezug der Parodie auf die Vorlage enthalten Parodien immer Intertextualität. Die Beschreibung der Textreferenz einer Parodie bei Müller hat einen hohen Gebrauchswert und soll deshalb kurz erläutert werden. Ausgehend von der Schwierigkeit im Beziehungsgeflecht zwischen Original und Parodie, zwischen Imitation und Differenz, entscheidet Müller sich für den engeren Intertextualitätsbegriff nach Pfister. Dessen Kriterien Referentialität, Kommunikativität, Autoreflexivität, Strukturalität, Selektivität und Dialogizität werden von ihr mit „mehr / weniger“ skaliert. Referentialität bedeutet die (Stärke der) Bezugnahme des einen Textes auf den referierten, eine sogenannte Metatextualität; die Kommunikativität bezeichnet die Deutlichkeit der Markierung und den Grad des Bewusstseins von Intertextualität bei Autor und Leser. Das Merkmal autoreflexiv verbindet Referentialität und Kommunikativität zu der (Bestimmtheit der) Thematisierung der Intertextualität, das meint, wie stark die Parodie „ihre Voraussetzungen und Leistungen rechtfertigt oder problematisiert.“¹⁰⁶² Das vierte Kriterium Strukturalität „betrifft die syntagmatische Integration der Prätexte in den Text“. Gerne werde diese strukturelle Folie in der Lyrik angewandt; beispielhafte Gattungen sind Parodie und Travestie.¹⁰⁶³ Mit Selektivität wird die Prägnanz und die Auswahl des Bezuges beschrieben, die zwischen wörtlichem Zitat (Integration eines Textteiles in einen neuen) und freier Anspielung auf entfernte Diskurse angesiedelt sein kann. Schließlich macht das sechste Kriterium Dialogizität die Spannung zwischen altem und neuem Text in inhaltlicher Hinsicht greifbar.¹⁰⁶⁴

¹⁰⁶² Pfister: Intertextualität. S. 27.

¹⁰⁶³ Vgl. Pfister: Intertextualität: S. 28.

¹⁰⁶⁴ Werden die sechs Kriterien auf Gernhardts Märchen „Der Pornogroßhändler im Glück“ (In Zungen reden: 73-76) angewandt, zeigt sich ihre Funktion bei der Bestimmung eines Textes. Die texttranszendierende Parodie beginnt mit dem bekanntesten Signal für die Textgattung Märchen, „Es war einmal...“. Auch die Ausgangssituation ist typisch, denn drei Personen werden zu einer sterbenden vierten gerufen, um mit bestimmten Gaben in die Welt hinauszuziehen. Referentialität und Kommunikativität des „Pornogroßhändlers“ sind auch im weiteren Verlauf durch deutliche Markierungen der Märchengattung sehr groß (Hinz und Kunz, Ersäufen des Pornohändlers etc.). Für die Strukturalität gilt gleiches, denn es wird ständig mit Textbausteinen und Versatzstücken auf die Gattung angespielt, zugleich aber eine komische Diskrepanz zur Vorlage hergestellt („Ihr habt mir sieben Jahre lang treu und redlich gedient“, beginnen des Sohnes Abschiedsworte, und dann gibt er seinen drei Vätern völlig nutzlose Gegenstände, ein „Hütlein“, ein „Töpflein voll Mus“ und ein „Schnetzelmästlein“). Auch lassen sich viele Beweise für Selektivität finden. Die Wörtlichkeit einiger Zitate, der Duktus und die reziproke Übernahme der Grundstruktur (drei Väter ziehen aus) offenbaren die bewusste Verwendung der Märchenelemente zur Erzeugung der Gattungsparodie. Weil aber schon im ersten Satz („...da hauste in einer Kate ein Kater. Der aber hat mit unserer Geschichte nicht das geringste zu tun.“), in der

Damit konstituiert sich Intertextualität für Müller immer in der Herstellung von Imitation und Variation. Mit ihren entlehnten sechs Kriterien gelingt Müller für den Bereich Intertextualität ein auch für diese Arbeit fruchtbarer Ansatz, um die Gernhardtschen Parodien im Vergleich mit der Vorlage einordnen zu können.

Im Zusammenhang mit den einzelnen Methoden der Umgestaltung eines Originals fielen bereits die Begriffe Travestie, Pastiche, Kontrafaktur und Cento, die in den folgenden vier Abschnitten näher erläutert werden.

Travestie

Die starke Ausprägung einer der erläuterten Veränderungstechniken Substitution, Isolierung und Transmutation formt eine der Parodie untergeordnete Schreibweise bzw. Gattung. So ist die Travestie (von ital./frz. travestir[e] = verkleiden) durch die totale formale Substitution gekennzeichnet. Hierin erschöpft sich der Konsens der Forschung, denn in den wenigen literaturwissenschaftlichen Äußerungen zur Travestie herrscht über den Begriff große Uneinigkeit.¹⁰⁶⁵

Eine „terminologische Fixierung“¹⁰⁶⁶ dieser Technik und eine Systematik versucht Stauder in der einzigen Arbeit über die literarische Travestie anhand eines historischen Abrisses zu ermitteln. Das primäre Merkmal einer Travestie ist demnach die Komisierung einer Vorlage durch Ersetzung der Form. So können z. B. in der Lyrik der gehobene Alexandriner durch den niederen Knittelvers oder in der Prosa gehobene durch derbe Umgangssprache ersetzt werden. Häufig ändern sich im Zuge dessen auch der Stand der Personen, die Handlungen usw., und es werden Gegenstände und Sprache aus der Zeit des Parodisten in die Epoche der Vorlage anachronistisch eingeflochten.¹⁰⁶⁷

Die „Herabstimmung“ hat die Travestie mit der Burleske gemein, hingegen fehlt

umgekehrten Ausgangskonstellation (ein sterbender Sohn, drei Väter), dem weiteren Personal (Jens, der sprechende Dachs, ein Pornohändler, ein Großfürst und seine Tochter, eine „stadtbekannt“e Sodomitin) und am Textende („...und wenn wir nicht gestorben sind, dann leben wir noch heute.“) deutliche, komische Diskrepanzen zur Vorlage erzeugt werden, kann von einer immensen Spannung, d. h. Dialogizität gesprochen werden. Hingegen wird die Intertextualität selbst nicht thematisiert, sodass die Autoreflexivität gering ist. Es herrscht also gleichzeitig ein Maximum an Imitation und an Variation. Insbesondere Textbausteine und Konstellationen verweisen klar auf die Gattung, deren Inhalte aber skurril und obszön gefüllt werden. Dadurch entsteht die komische Diskrepanz zur Ernsthaftigkeit der parodierten Vorlage.

¹⁰⁶⁵ Mahal beschreibt die Travestie als „komisch-satirisch literarische Gattung, die einen bekannten Stoff beibehält, aber seine Stillage oft grob verändert“ und damit „wechselseitige Übergänge“ zur Parodie zeige (Mahal: Travestie. S. 472). Sie sei sowohl traditions- als auch gesellschaftskritisch. Die diesbezügliche Uneinigkeit der Theoretiker offenbart sich im Vergleich mit Wilpert, der der Travestie gerade die kritische Komponente abspricht: Die „Verspottung“ sei „meist harmloser und weniger aggressiv als die [der] Parodie“ und diene „mehr der bloßen Erheiterung“ (Wilpert: Sachwörterbuch. S. 966).

¹⁰⁶⁶ Vgl. Stauder: Travestie. S. 37-39. Hier: S. 37.

¹⁰⁶⁷ Vgl. Stauder: Travestie. S. 195 und 280, und Wünsch: Parodie. S. 71.

letzterer der Bezug auf die literarische Vorlage.¹⁰⁶⁸ Die Travestie ist eine „Unterart der Parodie“, die vom Original viel Strukturalität übernimmt, d. h. die wichtigen inhaltlichen Merkmale der Vorlage wie z. B. die Fabel. Sie kann mit ihrer Intertextualität vom lustig-harmlosen Spiel bis zur satirischen Kritik vieles intendieren. Sie unterscheidet „sich von anderen Parodietypen durch ihre besondere Technik, die totale formale Substitution“ und eine „neue, unpassende Sprachform.“¹⁰⁶⁹

Kontrafaktur

In einem quasi reziproken Verhältnis zur Travestie steht die Kontrafaktur (von lat. Gegenschöpfung, Nachbildung)¹⁰⁷⁰. Sie behält die Form bei und ändert den Inhalt der Vorlage. Nach Verweyen und Witting bezeichnet Kontrafaktur ein „universelles Verfahren“, das „charakteristische Merkmale der Vorlage übernimmt, [...] um ihr kommunikatives Potential und ihre Struktur für die Formulierung einer eigenen Botschaft auszunutzen.“¹⁰⁷¹ Damit ist vorläufig keine Aussage über die Textintentionalität getroffen, denn die Kontrafaktur verhält sich „gegenüber dem Phänomen des Komischen neutral“. Die Vorlage wird demnach in ihren kommunikativen Möglichkeiten nur ausgenutzt, aber weder zwangsläufig parodierend herabgesetzt noch satirisch kritisiert. Gleichwohl sind diese Intentionen für das Adaptionsverfahren der Kontrafaktur nicht ausgeschlossen.¹⁰⁷² Der Kern einer Kontrafaktur liegt in der Technik der formellen Nicht-Substitution. Der gleiche Vers wie in der Vorlage wird vom neuen Inhalt kontrastiert. Aus dieser Diskrepanz kann Komik erwachsen.

Pastiche

¹⁰⁶⁸ Stauder: Travestie. S. 38. Vgl. auch Petzold: Formen. S. 196: „Streng genommen bezieht sich eine Parodie immer auf ein bestimmtes literarisches Werk, während die Burleske eine allgemeine Geistes- und Stilhaltung ins Lächerliche zieht.“ Nicht einsichtig ist Stauders Begründung für die Gegenüberstellung von Parodie und Travestie als zweier gleichberechtigter Schreibweisen (vgl. S. 38), denn er kündigt damit, ohne stichhaltige Gründe ins Feld zu führen, den breiten Konsens der Forschung auf, die Travestie als eine Unterart der Parodie zu begreifen. Als ein Beispiel aus Gernhardts Werk (bzw. ein Gemeinschaftswerk von Gernhardt, Eilert, Knorr und Waalkes) sei „Eine ebenso wahre wie schöne Geschichte“ (Zweite Buch Otto. S. 20f.) genannt, worin der weitgehend originale Text des biblischen Hohen Liedes Salomos von einem Mann im Dialog mit einem Polizeibeamten bei der Aufgabe der Suchmeldung nach seiner Frau gesprochen wird.

¹⁰⁶⁹ Wünsch: Parodie. S. 67 und 70.

¹⁰⁷⁰ Die Entwicklung des Begriffs beschreiben Verweyen / Witting in ihrer „Kleinen Begriffsgeschichte“ (Verweyen / Witting: Kontrafaktur. S. 11-21). Lange hielt sich eine Definition, die sich aus der Musiktheorie herleitete und auf die Neutextierung eines Liedes abzielte. Erst in jüngster Zeit erweiterte sich die Definition. Wünsch versteht Kontrafaktur als Imitation von Metrum, Vers- und Strophenbau, d. h. des metrisch-strophischen Gebildes, bei „Neutextierungen beliebigen Inhalts“ (Wünsch: Parodie. S. 37).

¹⁰⁷¹ Verweyen / Witting: Parodie, Kontrafaktur. S. 194.

¹⁰⁷² Verweyen / Witting: Kontrafaktur. S. 115.

Wird in einem parodistischen Werk nicht die Form, sondern der „Personal- oder Epochenstil“¹⁰⁷³ imitiert, so spricht man von einem Pastiche (von frz. und ital. pasticcio = Pastete, undurchsichtige Affäre, Kunstfälschung). Aus der Malerei stammend übertrug sich der Begriff im 18. Jahrhundert über die Musik in die Literatur und bezeichnet die „genaue Nachahmung des Stils eines Autors, einer Stilrichtung oder Gattung in Formen- und Phrasenschatz“¹⁰⁷⁴. Nach den Intentionen zum Verfassen eines Pastiches unterscheidet Schweikle „Pastiche involuntaire“ im Sinne eines Originalitätsmangels des Plagiators und „Pastiche volontaire“ mit der Intention einer bewussten Fälschung, einer ernsten Stilübung oder einer komischen Parodie.¹⁰⁷⁵ Wunsch fasst die Befunde zusammen:

„Das heutige Bedeutungsspektrum von ‚Pastiche‘ umfaßt die betrügerische Nachahmung (Fälschung, Plagiat), die unschöpferische Nachahmung (bewußtes oder unbewußtes Epigontum), die ernste, affirmative Nachahmung, die das Original als Vorbild anführt; ferner die ernsthafte Stilübung, wie sie im französischen Unterrichtswesen üblich ist, und schließlich das parodistische Pastiche (in humoristischer oder satirischer Ausprägung).“¹⁰⁷⁶

Je weniger das Pastiche dem Original in Stil und Inhalt ähnelt, desto eher wird man von einer bewussten, parodistischen Verfremdung ausgehen müssen (oder vom groben Unvermögen des Fälschers). Je näher hingegen die Imitation am Original liegt, desto eher kommen als Intention Plagiat und Fälschung oder die Stilübung in Betracht.¹⁰⁷⁷ Als technisches Verfahren ist das Pastiche eine enge stilistische und ggf. auch inhaltliche Nachbildung auf der Grundlage der Technik der Isolierung.¹⁰⁷⁸

Cento

¹⁰⁷³ Schweikle: Pastiche. S. 345.

¹⁰⁷⁴ Wilpert: Sachwörterbuch. S. 666.

¹⁰⁷⁵ Schweikle: Pastiche. S. 345. Ähnlich auch Wilpert: Einen Pastiche verfasse ein Autor „unabsichtlich aus Mangel an eigenem Persönlichkeitsbewußtsein, Originalität, in betrügerischer Absicht als Fälschung oder Plagiat, absichtliche als ironische Stilübung (Th. Mann) oder besonders zum Zwecke der Karikatur oder Parodie.“ Wilpert: Sachwörterbuch. S. 666.

¹⁰⁷⁶ Wunsch: Parodie. S. 90.

¹⁰⁷⁷ Wunsch weist zu Recht auf die Schwierigkeiten bei der Interpretation hin: „Welcher Art diese Intention nun im konkreten Fall ist, insbesondere ob die Vorlage parodiert wird oder nicht, ist angesichts gleitender Übergänge oftmals nur schwer zu bestimmen: Zwischen ernster, möglicherweise bewundernder Imitation, ernsthafte Stilübung (die auf den Betrachter womöglich unbeabsichtigterweise minimal humoristisch wirkt, da jede virtuose Imitation das Gemachte und Nachmachbare von Literatur vorführt), leicht humoristischem Bildungsspiel und größerem Ulk bzw. satirischer Verzerrung sind kaum scharfe Grenzen zu ziehen.“ Wunsch: Parodie. S. 91f.

¹⁰⁷⁸ Als Beispiel aus Gernhardts Werk sei „Volk ohne Öl“ genannt, ein Pastiche nach dem Vorbild der Landserromane, der wiederum im Titel auf Hans Grimms erfolgreichen Roman „Volk ohne Raum“ von 1926 anspielt, der von den Nationalsozialisten geschätzt wurde, vgl. Letzte Ölung: 170-176.

Unter einem Cento (von lat. Flickwerk) verstehen Rotermund und Schweikle unisono ein „Flickgedicht“, „das entlehnte Verse, Versteile, Wendungen, Metaphern usf. aus verschiedenen Werken“ zu einer neuen ästhetischen Einheit zusammensetzt.¹⁰⁷⁹ Die Montage von unveränderten Zitaten eines oder mehrerer Dichter gilt als Vorform der Collage¹⁰⁸⁰ und ist in der reinen Form nicht mit Adjektionen oder Dehnungen des Autors versetzt. Verweyen / Witting beschreiben den Cento „ganz allgemein“ als „ein Verfahren“ mit „parodistischer Absicht, aber auch im Zeichen der Imitation bestimmter Musterautoren.“¹⁰⁸¹ Diese affirmative Erschaffung eines neuen Textes, aber auch die Zurschaustellung innerer Disharmonien (bis hin zum Nonsens) oder auch komische, parodistische und / oder satirische Tendenzen können beim Cento intendiert sein. Wie für das Pastiche gilt auch für das Cento, daß die Intentionen schwer auseinanderzuhalten sind. Sie gehören damit auch nicht zum Zentrum der Definition des Cento, das durch die Selektion und Wörtlichkeit der Zitate und die Veränderungstechnik der Transmutation gekennzeichnet ist.¹⁰⁸²

Es wird eine der Aufgaben dieser Arbeit sein, Gernhardts Gedichte und Prosa innerhalb des Theoriegebäudes der Parodie einzuordnen. Für die parodistischen Gedichte und Prosatexte sind nunmehr die Techniken und Kriterien zur Analyse bereitgestellt. Die Parodien Gernhardts können an der Definition gemessen und mit den Kriterien zu Intertextualität sowie Imitation und Variation untersucht werden.

Im Anschluss an die Darstellung der Parodie wird nun die Satire näher betrachtet.

Satire

Unter „Satire“ wird heute so viel verstanden, dass der umgangssprachliche Begriff beinahe bedeutungsbeliebig geworden ist. Magazine wie „Titanic“ und „Eulen-spiegel“, die Verballhornung von Logos, Film-Persiflagen und TV-Comedy und anderes mehr nehmen das Etikett „satirisch“ in Anspruch. Auch der literaturwissenschaftliche Begriff Satire wird sehr unterschiedlich verstanden.¹⁰⁸³ Der Kern einer Definition von Satire

¹⁰⁷⁹ Rotermund: Parodie. S. 24, und Schweikle: Cento. 76. Das Zitat muß nicht aus einem lyrischen Text stammen, sondern kann auch prosaischer Herkunft sein.

¹⁰⁸⁰ Vgl. Schweikle: Cento. S. 76.

¹⁰⁸¹ Verweyen / Witting: Parodie, Kontrafaktur. S. 195. Vgl. auch Verweyen / Witting: Cento. S. 21f.

¹⁰⁸² Als Beispiel für einen Cento sei das Gedicht „Kontaktanzeigen“ genannt, das im Mittelteil ausschließlich aus einschlägigen Zeitungsannoncen montiert ist, vgl. Gedichte: 378-380.

¹⁰⁸³ So ist für Müller das Satirische „nicht ‚verwandt‘ mit dem Komischen oder ihm ‚benachbart‘, sondern es *ist* Komik, und zwar in der speziellen Form des Spottes.“ Vgl. Müller: Komik. S. 85. Diese

schließt nach Wilpert Attribute wie „bissig, zornig, ernst, pathetisch, ironisch, komisch, heiter, liebenswürdig“¹⁰⁸⁴ ein. Bei dem Versuch der Literaturwissenschaften, eine Gemeinsamkeit alles Satirischen zu ermitteln, steht „bei aller historischer Bedingtheit unterschiedlichster Satiredefinitionen“ immer „das Moment der Kritik als überhistorische Konstante des satirischen Impulses“¹⁰⁸⁵ im Mittelpunkt. Wilperfs Nuancierung, Satire kennzeichne „Tendenz und Engagement“ sowie „Aggression“¹⁰⁸⁶, geht gleichfalls von dieser Basis aus. Auch für Brummack ist Satire „ästhetisch sozialisierte Aggression“¹⁰⁸⁷. Als zentrales Kennzeichen gilt Kritik sowohl für die Schreibweise als auch für die sich daraus konstituierende Gattung.¹⁰⁸⁸ Daher erklärt sich das Spektrum des als „satirisch“ Bezeichneten: Satirische Elemente können allein stehen oder in Kombination mit anderen Elementen, und sie können in der Prosa ebenso auftreten wie in Drama und Lyrik.¹⁰⁸⁹ Ihre Intention Veränderung durch Kritik und ihr oftmals „normatives Ethos“¹⁰⁹⁰ können Ziele in allen Bereichen menschlichen Lebens haben, in „Mißständen, Unsitten, Anschauungen, Ereignissen, Personen (Pasquill), Literaturwerken (Literatursatire) usw.“¹⁰⁹¹

Gernhardts beispielhaft angeführte Prosa-Satiren gaben bereits Zeugnis davon, dass er entschieden tendenziös sein kann. Der Rückschluss auf eine große Zahl an satirischen Gedichten und Prosastücken und eine unverminderte Satire-Produktion wäre aber

abschließende Behauptung in Müllers Arbeit hält genauerer Prüfung nicht stand. Dazu muss keine Typologie der Satire bzw. der satirischen Schreibweise ausgebreitet werden. Es genügt der Hinweis, dass Spott mitnichten Merkmal jeder Satire ist und sein kann – man denke nur an Satiren wie Sebastian Brants lehrhaft-moralisches „Narren Schyff“ (1494) und Bertolt Brechts bitter-dramatisches Parabelstück „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ (1941), die in weiten Teilen nicht komisch und schon gar nicht höhnisch sind. Vgl. auch die Argumentation Einsporns, die zwar darauf verweist, dass Satire oft zum Mittel des Witzes und der Komik greift, um ihre Ziele zu erreichen; die aber mit Jean Paul, F. T. Vischer und Theodor Ziehen zu dem Ergebnis kommt, dass Komik keineswegs konstitutiv für Satire sein muss (vgl. Einsporn: Irrtum. S. 79-86 und 98-105).

¹⁰⁸⁴ Wilpert: Sachwörterbuch. S. 809. Das letzte Attribut wirkt wegen seiner Widersprüchlichkeit im Vergleich zu den anderen unpassend. Vgl. auch Wende-Hohenberger: Satire. S. 332: „Die Tonlage der Satire reicht von heiter-komischem Spott bis hin zu zornig-aggressiver Kritik.“

¹⁰⁸⁵ Wende-Hohenberger: Satire. S. 333.

¹⁰⁸⁶ Wilpert: Sachwörterbuch. S. 809.

¹⁰⁸⁷ Brummack: Satire. S. 282. Ästhetisch ist ihre literarische Form, wohingegen ihre Intention aggressiv ist: „Satire nimmt Anstoß an der Welt, um selbst Anstoß zu erregen.“ Heilmann: Formprinzip. S. 55.

¹⁰⁸⁸ Zur Unterscheidung von Schreibweise und historischer Gattung vgl. Einsporn: Irrtum. S. XVIII. Wie sich die Intention der Satire im Laufe der Jahrhunderte wandelte, wird mit „Antinomie der Satire“ treffend bezeichnet (ebd.) und von Trappen skizziert (vgl. Trappen: Überlegungen. S. 46). Zur Bezeichnung Satire vgl. Wende-Hohenberger: Satire. S. 332.

¹⁰⁸⁹ Vgl. z. B. für den Roman Arntzens Untersuchung (Arntzen: Stil) des satirischen Stils in Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften“.

¹⁰⁹⁰ Einsporn: Irrtum. S. 102.

¹⁰⁹¹ Wilpert: Sachwörterbuch. S. 809. Vgl. Wende-Hohenberger: Satire. S. 332: Die Satire diene „der demaskierenden Verspottung und mißbilligenden Entlarvung von Personen, Ereignissen und Zeitumständen.“ Zum Pasquill vgl. Grimm: Pasquill. S. 344. Es kann hier vernachlässigt werden, weil diese Form der Schmähschrift „in modernen Gesellschaften über Regelungen zu Verleumdung, Beleidigung und Geschäftsschädigung strafbewehrt“ ist (Trappen: Überlegungen. S. 34) und daher bei weitem keine so große Rolle wie in der Vergangenheit mehr spielt.

ebenso unzulässig wie falsch, wie sich unter anderem in Kapitel II.3. über die satirischen Gedichte zeigen wird.

Literatursatire

Eine besondere Stoßrichtung der Satire richtet sich gegen bestimmte Formen von Literatur. Die Literatursatire stellt nach Weidhase eine „Sonderform der Literaturkritik“¹⁰⁹² dar, weil sie weniger argumentativ als sprachlich-kunstvoll durch Witz und Übertreibung wirkt. Besonderer Beliebtheit erfreute sie sich in der Romantik. Auch sie kann als Schreibweise ein gesamtes Werk durchziehen oder – zumeist im 20. Jahrhundert – als partielle Auseinandersetzung und Komponente eines Werkes mit einem anderen Einzelwerk, einem Schreibstil, einer Epoche, einer Gattung oder einer Denkrichtung ins Gericht gehen. Eine solche innerliterarische Kontroverse ist, wie die Satire überhaupt, gattungsunabhängig und kann in fast allen literarischen Formen vorkommen.¹⁰⁹³ Entscheidend ist hier der Angriff gegen andere Literatur. Formal kann satirische Lyrik auch der Parodie zugeordnet sein, sodass die Bezeichnung „parodistische Satire in Gedichtform“ präzise wäre.

Zwar liegen für die Literatursatire keine Untersuchungen vor, doch lässt sich die Definition für sie unschwer aus der Satire ableiten: Sie ist tendenziöse, ästhetisch vermittelte Kritik an Literatur. Ebenso leicht zu erschließen sind die Grundzüge satirischer Lyrik.

Satirische Lyrik und Grotteske

Satirische Lyrik äußert in mehreren Formen und Ebenen Kritik. Im parodistischen Gedicht mit Vorlagenbezug können dazu alle Mittel der Variation des Originals benutzt werden. Ohne direkte Vorlage wird ein abstraktes Prinzip in seinen typischen Merkmalen angegriffen. Dies kann mannigfaltiger Art sein. Bei Gernhardt dürfte es von besonderem Interesse sein, gegen wen oder was sich seine lyrischen Angriffe richten. Es sei aber auch schon darauf hingewiesen, dass satirische Lyrik seit vielen Jahren immer seltener verfasst wird.¹⁰⁹⁴ Daher liegt die Frage nahe, ob Gernhardt hier mit oder gegen

¹⁰⁹² Weidhase: Literatursatire. S. 279.

¹⁰⁹³ Vgl. Wende-Hohenberger: Satire. S. 334, und Weidhase: Literatursatire. S. 280.

¹⁰⁹⁴ Am Anfang des 20. Jahrhunderts schrieben Busch, Morgenstern, Kraus, Kästner, Roth, Tucholsky, Weinert, Brecht u. v. a. zahlreiche (Literatur)Satiren in lyrischer Form. Für die Gegenwart kann z. B. Wilpert nur Enzensberger und Schnurre nennen (vgl. Wilpert: Sachwörterbuch. S. 811). Vgl. auch Wende-Hohenberger: Satire. S. 334.

den Trend schreibt und inwiefern sich seine Satiren von anderen abgrenzen. Außerdem wird sich ein Vergleich zu seinen theoretischen Äußerungen über Satire anbieten.

Die Gründe für den Rückgang von satirischer Lyrik und Satire im Allgemeinen können nur gemutmaßt werden. Weidhase begründete z. B. plausibel, dass der Rückgang der Literatursatire (die hier durchaus als *pars pro toto* für die gesamte Gattung gelten darf) „z. T. erklärt werden [kann] aus der pluralistischen Verunsicherung des Geschmacksurteils, der Ablehnung jeder normativen Poetik und dem nachlassenden Interesse an innerliterarischen Auseinandersetzungen.“¹⁰⁹⁵

Möglicherweise, so lautet eine Hypothese Enzensbergers, handelt es sich um einen Verdrängungsprozess zugunsten der Groteske: „Und was bleibt dem Satiriker übrig, wenn die Realität ihn einzuholen droht?“¹⁰⁹⁶ Immer häufiger weichen Schriftsteller angeblich in die Groteske aus, um ihrem Gefühl Ausdruck zu verleihen, in einer „im ganzen entfremdeten Welt“¹⁰⁹⁷ zu leben. Aus dieser Sicht bildet die groteske Schreibweise respektive Gattung die groteske Wirklichkeit realistisch ab.¹⁰⁹⁸ Das Groteske ist „die Darstellung des zugleich Monströs-Grausigen und Komischen, des gesteigert Grauensvollen, das zugleich als lächerlich erscheint.“¹⁰⁹⁹ Lachhaft und grauenvoll zugleich wirken „Verkehrtheit, Paradoxie, Unordnung“¹¹⁰⁰ auf den Leser. Das Groteske konstituiert sich auf inhaltlicher Ebene über die Subsumtion diametral entgegengesetzter Prinzipien. Nur in diesem Punkt kann man eine Verwandtschaft zum Nonsens sehen. Nonsens aber ist qua definitionem komisch, das Groteske dagegen verstört, beunruhigt und entsetzt.

Karikatur

Literatursatire und Groteske beziehen ihre Herleitung und Nähe zur Satire von einer inhaltlichen Ebene. Anders verhält es sich mit der Karikatur, einer Unterform der Satire. Sie wird von einer besonderen, technischen Verfahrensweise geprägt. Unter Karikatur (ital. *caricare* = überzeichnen) wird im allgemeinen ein gezeichnetes, disproportioniertes und damit komisches Porträt einer bekannten Persönlichkeit verstanden, seltener die

¹⁰⁹⁵ Weidhase: Literatursatire: 280.

¹⁰⁹⁶ Enzensberger: Satire. S. 216. Vgl. auch das inkorrekte Zitat bei Wellnitz: Groteske. S. 85.

¹⁰⁹⁷ Schulz: Groteske. S. 186.

¹⁰⁹⁸ Vgl. Schulz: Groteske, Horn: Spiegel. S. 222-230 und den Aufsatz Wellnitz' über die Abgrenzung von „Satire und Groteske“, Wellnitz: Groteske.

¹⁰⁹⁹ Schulz: Groteske. S. 186. In diesem Sinne sind laut Schulz auch Gedichte Buschs, Morgensterns und Scheerbarts sowie der Dadaismus bisweilen grotesk (ebd.).

¹¹⁰⁰ Horn: Spiegel. S. 224.

komische Darstellung eines gesellschaftlichen Zu- oder Missstandes im Bild.¹¹⁰¹ Die literarische Karikatur verwendet analoge Mittel der Überzeichnung und schafft das sprachliche Zerrbild durch die überraschend unverhältnismäßige Betonung typischer Züge. Gegenstand kann auch hier eine einzelne Person, deren Eigenschaften oder ein (gesellschaftlicher) Zustand sein, der damit zum Ziel von „Verspottung, Entlarvung“ und Kritik wird.¹¹⁰² Die Karikatur „decouvriert durch verzerrende Überbetonung charakteristischer (Stil-)Züge Schwächen und Mißstände.“¹¹⁰³ Besonders leicht fällt die Karikierung äußerer Merkmale wie Erscheinung, Gesten und Verhaltensweisen von bekannten Macht- und Respektspersonen wegen der offensichtlichen Komik der Inkongruenz. Durch die Überbetonung der Schwäche seines Objektes – oft als *pars pro toto* – deckt der karikaturistische Schreibstil diese mit unterhaltsamer und kritischer Tendenz auf. Weitere, beliebte Verfahrensweisen der Karikatur sind neben der Überbetonung und Verzerrung die Typisierung und Simplifizierung, die Kontrastierung (mit einer diametralen Gegenüberstellung des entgegengesetzten Objekts) und der Vergleich (z. B. mit Tieren oder unbelebten Objekten). Die Technik Isolierung und die Intention Angriff prägen die literarische wie auch die zeichnerische Karikatur.

Exkurs: Der Karikaturist Gernhardt

Am Rande sei bemerkt, dass der Zeichner Gernhardt neben vielen weiteren Vorlieben auch die für die Karikatur pflegt und sich besonders auf Typen versteht. Zu seinen bevorzugten Objekten „komischer Zeichnungen“ gehören neben Gott, Engeln und Teufel Prototypen wie die des Spaßmachers in Narrengestalt und die des etwas langweiligen, leicht vergesslichen Otto Normalverbrauchers mit Hang zum Alkohol, Herrn Hefel.¹¹⁰⁴ Auch hegt er eine ausgeprägte Vorliebe für komische Tiere und belebte Gegenstände und Abstrakta, die seine komischen Cartoons bevölkern.¹¹⁰⁵

¹¹⁰¹ Vgl. z.B. Artikel „Karikatur“, dtv-Lexikon Bd. 9, S. 209f.

¹¹⁰² Schweikle: Karikatur. S. 233.

¹¹⁰³ Wende-Hohenberger: Satire. S. 332.

¹¹⁰⁴ Vgl. Gott in „Letzte Fragen“, „Herr!“, „Nein, diese Katzen!“, „Maskenmenschen“, „Lobet den Herren“, „Frage und Antwort“, „Nietzsche im Bild“, „Neulich in der Wahlkabine“, „Die Sache mit Gott“, „Nach der Sintflut“, „Deutsche Leser: Gott liest Nietzsche“ in: Vom Schönen: 506, 457, 374, 453, 569, 24, 75, 217, 263, 269 und 290; der Narr in „Der sterbende Narr“, „Hier stimmt doch was nicht!“, „König und Narr“, „Narr und König“, „Jubiläum II: 25 Jahre Bundeswehr“ (bezeichnenderweise als Totenschädel) in: Vom Schönen: 195, 14, 144, 198, 311; Herr Hefel in „Aber Herr Hefel!“, „Alles über Herrn Hefel“, „Dämon Durst“, „Herr Hefel persönlich“, „Hefels Welt“, „Wer war’s?“, „Das ihm!“, „Und das Abend für Abend“ in: Vom Schönen: 461, 469, 496f., 514, 587, 589 und 591.

¹¹⁰⁵ Vgl. Vom Schönen. Gernhardt zeichnet vor allem Biber, Hasen, Schweine, Katzen und Bären, aber auch Nashorn, Ratte, Walfisch, Robbe, Salamander, Stachelschwein, Adler, Hund, Fuchs, Gans, Frosch, Molch, Pudel, Pferd, Igel, Fledermaus, Chamäleon, Schaf, Specht, Dachs, Marabu, Tapir, Chimären wie Vogelmenschen und Froschmann sowie Kanalratte, Königspinguin, Mantelpavian, Rennbiber,

Dass Gernhardt auch das karikierende Porträt sicher beherrscht, beweist er in der für die Literaturbeilage der Wochenzeitung „Die Zeit“ 1986 geschaffenen Graphikfolge „Deutsche Leser“¹¹⁰⁶. Darin wird Goethe nachdenklich schielend bei der Lektüre von Hölderlin illustriert, Nietzsche gezeigt, wie er über Richard Wagners Opus verzweifelt, Schopenhauer(s Pudel) über Hegel gebeugt skizziert, Thomas Mann abgebildet, wie er ein Werk seines Bruders Heinrich kritisiert („Stil! Deutsch! Wrrpp! Gülp!“)¹¹⁰⁷, Hauptmann über Manns „Zauberberg“ „Mynheer Peeperkorn!“ ausruft¹¹⁰⁸; es wird bebildert, wie Kafka mit Käfer über Kleist vertieft ist, wie Benn – mit ausgestreckter Zunge – Brecht „Geschichtsoptimismus“ vorwirft und im Gegenzug von Brecht „Todessehnsucht!“ diagnostiziert bekommt, wie Schmidt Karl May verschlingt; es wird karikiert, wie Rinser über der Lektüre einer Speisekarte zu weinen beginnt („Alles voll von toten Tieren!“), Grass uns „die Leviten“¹¹⁰⁹ liest und Handke nur sich selber huldigend rezipiert – hintergründige Karikaturen der literarischen Säulenheiligen der Deutschen also. Eingeschoben wird ein über „Faust II“ gähnender Teufel und Gott, der über die Lektüre Nietzsches herzhaft lacht. Das Arrangement, der Sprachwitz („Grass liest die Leviten!“) und der Allusionsreichtum (Beispiel: Gott lacht wohl über Nietzsches „Gott ist tot“, die Skepsis der Mann-Brüder spielt auf deren Zwist an, der Käfer deutet auf „Die Verwandlung“ usw.) sind im wahrsten Sinne der Worte hintergründig komisch.

Mit den im Jahr 2005 erschienenen Zeichnungen der Nebenfiguren aus Werken Thomas Manns setzte Gernhardt die Tradition der komischen Zeichnungen in seinem Werk fort.¹¹¹⁰

Dass Gernhardt sich auf die gezeichnete Karikatur versteht, sagt selbstverständlich nichts über seine literarischen Präferenzen auf diesem Gebiet aus. Das Kapitel über die satirischen Gedichte Gernhardts muss also auch klären, ob der Dichter Gernhardt ebenfalls karikiert.

Höllenhund, Kragenbär, Staugsaubär und Stacheldrachen, um nur einige der exotischeren und erfundenen zu nennen, und natürlich das Nilpferd Schnuffi, vgl. WimS: 7-312.

¹¹⁰⁶ Vom Schönen: 287-301, vgl. auch WimS: 240-253.

¹¹⁰⁷ Thomas Mann ist in „Ruhm“ (Vom Schönen: 267) ebenfalls Zielscheibe von Gernhardts Komik: Die Zeichnung bildet ihn bei der Entzündung einer Zigarette vor einem leeren Blatt Papier an einem Tisch sitzend ab. Der zugehörige Text lautet: „Da saß der berühmte Mann [!] und frönte der trübsten aller Schriftsteller-Freuden: Er dachte sich gute Kritiken für noch nicht geschriebene eigene Werke aus.“ (Hinzufügung in eckigen Klammern T.G.).

¹¹⁰⁸ Eine feine Allusion auf die Randbemerkung Hauptmanns in seinem Exemplar des „Zauberbergs“, in der er sich über Ähnlichkeiten zwischen der Romanfigur Peeperkorn und sich echauffiert, was zu kurzzeitigem Zwist zwischen den beiden Schriftstellern führte. Vgl. u. a. Wege: 156-158.

¹¹⁰⁹ Diese Wendung ein Beispiel dafür, dass Gernhardt Formulierungen mehrfach nutzt. Vgl. „Sechs berühmte Dichter“, V. 20: „Der Grass liest die Leviten.“ Gedichte: 406.

¹¹¹⁰ Randfigurenkabinett.

Nach der Beschreibung der Gattung Satire folgt die Darstellung der *unsinnigen* Gattung aus literaturwissenschaftlicher Sicht.

Nonsens

„Was ist Nonsens? Kleines Vorwort für Kinder. [...]

Gibt es denn, werdet ihr weiterfragen, gar keine Erklärung für das, was man Nonsens nennt? Die Antwort ist: Man kann den Nonsens ein bißchen beschreiben. Zum Beispiel kann man sagen, daß das Wort und die Sache aus dem Englischen kommen und daß die Übersetzung heißt: nicht Sinn.

Aha, höre ich euch sagen, also ist Nonsens Unsinn.

Doch darauf sage ich: Nein, Nonsens ist nicht Unsinn.“¹¹¹¹

Krüss' kindgerechte Erklärung beschreibt amüsant das Dilemma der Literaturwissenschaft: Etwas, das ohne Sinn, aber nicht zwangsläufig un-sinnig, und in so großer Bandbreite spielerisch daherkommt, scheint nicht analysier- und klassifizierbar zu sein, weshalb der Nonsens von der Literaturwissenschaft lange nicht zur Kenntnis genommen wurde. Schon der Begriff Nonsens ist strittig, da er unscharf und synonym zu „Nonsense“, „Unsinnsliteratur“, „Unsinnspoese“ oder „Blödeln“ gebraucht wird.¹¹¹² Reicherts Begriff etwa umfasst nur Edward Lear und Lewis Carroll (d. i. Charles Lutwidge Dodgson) aus der viktorianischen Ära Englands.¹¹¹³ Mit dieser

¹¹¹¹ Und weiter: „Was aber, fragt ihr ungeduldig, ist es dann? Da antworte ich: In diesem Buch sind es Verse. Und was, fragt ihr, unterscheidet diese Verse von anderen Versen? Da antworte ich: Der Nonsens, der in ihnen steckt. Und was, fragt ihr zum zweiten Male, ist nun Nonsens? Da antworte ich: Zum Beispiel ein großer Pajandrum. Oder ein Ombly Gombly. Oder ein Er E Ha Be O Ce Ka. Verstanden? Nein? Dann lest dieses Buch.“ Krüss: Seifenblasen. S. 6. Die Ablehnung der Gleichsetzung von Nonsens mit Unsinn teilt auch Baacke in seinem Nachwort zur letztgenannten Anthologie: „Nonsense ist eben weder ‚gegen Sinn‘ noch ‚frei von Sinn‘, sondern beides und nichts: weil eben unsere Sinn-Skalen versagen – das Unverfügbare ist, zumindest definatorisch, nicht verfügbar.“ Baacke: Nonsense. S. 376; ebenso Dencker: Unsinnspoese. S. 6 (Dass er dennoch seine Sammlung „Deutsche Unsinnspoese“ nannte, ist wohl dem Umstand zuzuschreiben, dass er auch „jene Texte, die unfreiwillig Unsinn produzieren [und] zum Lachen reizen“, aufnehmen wollte. Ebd. S. 11.).

¹¹¹² Vgl. die Kommentierung Köhlers, der „Unsinn“ als pejorativ, „Blödeln“ mit dem Hinweis auf die Konnotation Stumpf- oder Schwachsinn und „Nonsense“ als englische Variante des – einzig verwendbaren – Begriffs „Nonsens“ ablehnt. Vgl. Köhler: Nonsens. S. 10, und Köhler: Nonsens-Buch. S. 336. Zum „Blödeln“, dem improvisierten Stegreif-Nonsens ohne jede Regel, vgl. Stempel: Blödeln, und Weinrich: Blödeln.

¹¹¹³ Reichert: Carroll. S. 7. So beginnt „Unsinnsliteratur“ für Reichert mit Lears „Book of Nonsense“ 1846 und endet mit Carrolls Tod 1898. Hinterlassen habe sie nur „ein paar Formen (etwa den Limerick) und Techniken“, „die bis heute im subkulturellen Bereich in Gebrauch geblieben sind.“ Nonsense sei eine „Reaktion auf bestimmte, historisch eingrenzbare Bedingungen“ im viktorianischen Zeitalter und besitze die „Nützlichkeit des Unnützen im Sinne einer Entlastung von Druck“. Ferner sei sie nicht der Komik zuzuordnen und habe für die Autoren als Kinderliteratur vornehmlich dem Gelderwerb gedient. Zu Carroll, Lear und der englischen Tradition vgl. auch Reichert: Carroll; Tigges: Nonsense. S. 140-228 (dort

Auffassung steht Reichert allerdings alleine, denn grundsätzlich wird der Begriff Nonsens sowohl historisch als auch inhaltlich extensiver gebraucht.¹¹¹⁴ Insbesondere das umfangreiche Standardwerk Lieder, „Dichtung als Spiel“, operiert mit einem weiten Begriff von Nonsens.¹¹¹⁵ Im Mittelpunkt stehen „Texte, welche die Grenzen der Sprache aufsuchen“, „die sprachkritische und sprachspielerische Dichtung von der Romantik bis zum Dadaismus und darüber hinaus.“¹¹¹⁶ Hiermit ist die Problematik bereits benannt: „Unsinnspoesie“ wird oft nicht als fester Bestandteil von Literatur begriffen und in Teilen gar abgewertet.¹¹¹⁷ Eine positive Alternative, nämlich Nonsens als „ganz wesentliches Sprach- und Ideenreservoir“ anzusehen, äußert u. a. Dencker.¹¹¹⁸ Den zeitlichen Rahmen des Nonsens dehnt auch Petzold bis in die Gegenwart aus und sieht in ihm eine „besondere Erscheinungsform der spielerischen, unkritischen literarischen Komik“¹¹¹⁹. Er charakterisiert den Inhalt des Nonsens zunächst mit „Tendenzfreiheit, Emotionsarmut und Spielfreude“. Die hierfür eingesetzten „formalen Stilmittel“ qualifiziert er in fünf Kategorien: „a) sinnlose Aneinanderreihungen von Wörtern und Begriffen („additive Inkongruenz“); b) fehlende Kausalität in Gedankenführung und Handeln („non sequitur“); c) bewußte Aussprache von Trivialitäten; d) bewußt falsche Verwendung von Wörtern; e) Wortneuschöpfungen ohne definierbaren Sinn.“ Die Stilmittel eignen sich für eine erste Annäherung, sind jedoch für die systematische Anwendung ungeeignet, weil sie formale und sprachliche Kriterien mit inhaltlichen vermischen. Nach Petzold entsteht durch die „überraschende und radikale Durchbrechung von Denkgewohnheiten auf sprachlicher, logischer und / oder empirischer Ebene“ ein „Lustgewinn“, der als „das eigentliche Kennzeichen des

auch die problematische Unterteilung auch des deutschen Nonsens in den „Lear-type“ und den „Carroll-type“); Lieder: Dichtung. S. 157-204; Köhler: Nonsens. S. 140f., und Lang: Literarischer Unsinn. S. 38-55.

¹¹¹⁴ Vgl. Döhl: Unsinnspoesie. S. 481, der Nonsens schon in alten Kinderreimen, „Renaissanceformen“ und bei Shakespeares Narren ausmacht. Vgl. auch Wilpert: Sachwörterbuch. S. 625f. Er schlägt den Bogen von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die unmittelbare Erscheinungsgegenwart des „Sachwörterbuchs der Literatur“ 1989: Morgenstern, Ringelnatz, Erhardt, Scheerbart, Arp, Valentin, Klabund, Schwitters, Härtling und Jandl zählt er für den deutschen Sprachraum auf. Hinter die Zuordnung von einzelnen Verfassern unter *Nonsens* müssen allerdings Fragezeichen gesetzt werden, denn einige schrieben nur vereinzelte Nonsenstexte und andere sind mit anderen *Etiketten* sicher besser eingeordnet (etwa Schwitters mit *Dadaismus / Merz* und Jandl mit *Konkrete Poesie*).

¹¹¹⁵ Eine breite Textgrundlage und Detailreichtum machen die Arbeit Lieder über „Unsinnspoesie“ zu einer „impressive history of playful literature (Volume I) supplemented by a broad survey of all the possible playful devices and (sub)genres (Volume II).“ Tigges: Nonsense. S. 19.

¹¹¹⁶ Pape: Vorwort. S. XI und VII.

¹¹¹⁷ So hat z. B. die Lautdichtung seit dem Erscheinen von Lieder Arbeit eine deutliche Aufwertung erfahren. Vgl. Lieder: Dichtung. S. 221-255, und Schulz: Lautmalerei. S. 260f. Vgl. auch die Kritik Tigges' an Lieder: „This view of nonsense „en défaut de mieux“ pervades the whole book.“ Tigges: Nonsense. S. 19. Ungeachtet dessen besticht die Arbeit durch die Systematisierung der „Technik des Spiels“ im zweiten Band.

¹¹¹⁸ Dencker: Unsinnspoesie. S. 15.

¹¹¹⁹ Petzold: Formen. S. 241.

Nonsense angesehen werden“ muß.¹¹²⁰ Weniger der „Lustgewinn“ (der auch mit der Lektüre beliebiger anderer Literatur einhergehen kann) als die Brechung von Denken, Sprache und Erfahrung sind hier wesentlich und wirken auch auf die neueste Forschung ein. So weist Baacke darauf hin, dass Nonsens „als Spielart der Phantasie“ durch besagte Brechungen „einen Spielraum an der Grenze möglicher Vorstellungen und ihrer sprachlichen, künstlerischen oder realen Darstellung“ schaffe, der neben Entlastungsfunktion auch Heiterkeit und neue Blickwinkel „für Menschen, Gegenstände und deren Konstellationen“ zulässt.¹¹²¹ In dieser Enthobenheit von der Welt verlieren sich aber auch die poetologischen Kategorien wie Satire, Parodie, Ironie oder Zitat – Nonsens sei nicht interpretierbar.¹¹²²

Einen Weg durch die Irrungen des Nonsens weist die Arbeit von Köhler. Seine Minimal-Definition lautet:

„Nonsens ist komisch, tendenzlos, textintern ausgerichtet und weicht von empirischen Tatsachen, logischen Gesetzen (beziehungsweise Vorschriften) oder sprachlichen Regeln ab.“¹¹²³

Inhaltlich zählt Köhler als „zentrale Kategorien“ für die Gattungsbestimmung auf „die Gegenstände der Wirklichkeit und ihre Beziehungen zueinander, die Verknüpfung der Gedanken (also die Logik), sowie die Sprache; die Komik; der Sinn; die Tendenz; die

¹¹²⁰ Vgl. Petzold: Formen 241. In der WimS gibt es zahlreiche Beispiele für Petzolds Stilmittel. Hier sei jeweils ein prägnantes zitiert: Zu a) ein Einbrecher, der durch die „Decke eines stillgelegten unterirdischen Straßenbahndepots stürzt“ und unten „einen Topf voller Goldstücke, 34 Ölgemälde, ein wunderschönes Mädchen sowie seinen verloren geglaubten Großvater“ findet (WimS 4/67: 80), zu b) der „Deichgraf von Kiel“, der „drei Kilo Kartoffeln in flüssiger Form“ isst, deren Zustand „als Kritisch bezeichnet“ wird (WimS 12/70: 173), zu c) „Wußten Sie schon ... daß der Mensch, verglichen mit dem Weltall, nur ein Stäubchen ist?“ (WimS 6/67: 82), zu d) in der Rubrik „Gut gesagt“ „Der Würfel ist gefallen!“, Gottfried von Bouillon bei der Zubereitung einer Fleischbrühe“ und e) „Wußten Sie schon ... daß es bei manchen Völkern als unschicklich gilt, den Zups zu bedecken?“ (WimS 11/66: 68).

¹¹²¹ Baacke: Nonsense. S. 356. Mit „sprachlich“, „künstlerisch“ und „real“ sowie der Entlastungsfunktion des Nonsens lehnt sich Baackes Beschreibung eng an die Petzolds an.

¹¹²² Vgl. Baacke: Nonsense. S. 364f.

¹¹²³ Köhler: Nonsens. S. 29. Zur Abgrenzung von Satire, Parodie, Humor, Grotteske, Literarischem Unsinn und Konkreter Poesie vgl. Köhler: Nonsens. S. 29-36. Im Kapitel „What Nonsense Is Not“ (90-137) des „umfassendsten Forschungsberichts“ (Pape: Vorwort. S. XII) grenzt Tigges 1988 die Gattung größtenteils plausibel anhand der vier von ihm aufgestellten „basic characteristics of Nonsense“, „tension of meaning vs its absence“, „language creates reality“, „absence of emotion“ und „play“ von folgenden Gattungen ab (in Klammern deren „basale Charakteristika“): „Nursery Rhyme (secondary aim (counting out/putting sleep)), Curiosity (point to play with form or words), Parody (ridicules source), Light verse (wit), Joke (pointe; mimesis), Shaggy dog story (weakened point, inconsequentiality), Riddle (invites answer), Myth (deep insignificance), Fable (moral point), Fantasy (alternative reality), Fairy tale (moral point), Grottesque (evokes horror), Symbolism (invites associations), Surrealism (represents subconscious), Dadaism (anti-art, absence of meaning), Absurdism (represents meaningless universe) und Metafiction (self-reflexive)“ (Tigges: Nonsense. S. 136f.).

innere Struktur; und das Spiel.“¹¹²⁴ Nonsens wirkt losgelöst von der Realität und schafft eine eigene Welt durch die völlig neue Kombination von Gedanken und Verhältnissen. Bewusst impliziert er den Bruch der Logik.¹¹²⁵ Die besondere Stellung des Nonsens zu „Wirklichkeit, Denken und Sprache“ schafft nach Köhler eine Komik, die sich auf der plötzlichen Kongruenz von Inkongruentem gründet. Nonsens gehört für Köhler zur Komik.¹¹²⁶ In der Verweigerung des Bezuges zu mindestens einer der drei Kategorien „Wirklichkeit, Denken und Sprache“ ergibt sich eine gewisse Sinnlosigkeit in Bezug auf text-externe Sinngefüge. Innere Zusammenhänge besitzen Nonsentexte aber z. B. in einer einheitlichen Richtung der Gedankenführung gleichwohl.¹¹²⁷ Andere Zusammenhänge können durch die vorgeblich sinnstiftende Aneinanderreihung von Alliterationen, Homonymien oder Reimen gestiftet werden.¹¹²⁸ Anhand seiner Beispiele kommt Köhler zu dem nachvollziehbaren Schluss, dass der Nonsens bei aller Tendenz- und Zwecklosigkeit „keine zusammenhanglosen Gebilde erschafft, sondern inhaltliche und klangliche Möglichkeiten nutzt, wobei er sich an textinterner Zweckmäßigkeit ausrichtet.“¹¹²⁹

Der Nonsens spielt mit der Zeit, mit dem Raum, mit Kausalität und Logik und mit Beziehungen überhaupt.¹¹³⁰ Um die Wirklichkeit zu verfremden, stehen für den Umgang

¹¹²⁴ Köhler: Nonsens. S. 14.

¹¹²⁵ Petzold spricht abgeschwächt von einer „Indifferenz“ gegenüber Logik, Sinn und Realität“ Petzold: Formen. S. 233. Zur eigenen Realität des Nonsens vgl. auch Reichert: Carroll. S. 10: „Der Unsinn entwirft eine *neue* Ordnung, vor deren Gesetzen die praktizierten der alten nur noch ein Stück Vergangenheit sind.“ Vgl. auch Baacke: Nonsense. S. 367f.: „Unser Ursache-Folge-Denken ist außer Gefecht gesetzt. [...] So hat der Nonsens keine Semantik, bzw. er initiiert eine eigene, bei der die Bedeutung nichts bedeutet als sich selbst.“

¹¹²⁶ Köhler: Nonsens. S. 17-20. Hier: S. 20.

¹¹²⁷ Als ein Beispiel nennt Köhler Morgensterns „Die drei Winkel“, die die geometrische Grundidee, das sich aus der Summe der Winkel in einem Dreieck nur zwei „rechte Winkel“ bilden lassen, per sprachspielerischer Anthropomorphisierung auf die „Winkeladvokaten“ überträgt. Vgl. Köhler: Nonsens. S. 24. Vgl. Morgenstern, Christian: Die drei Winkel. In: ders.: Werke und Briefe. Band III, S. 211: „Drei Advokaten stammen / aus dieses Weihers Schoß . / Doch zählst du die drei zusammen, / so sind es zwei rechte bloß.“ V. 17-20.

¹¹²⁸ Vgl. z. B. das „Das ästhetische Wiesel“ Morgensterns: „Ein Wiesel / saß auf einem Kiesel / inmitten Bachgeriesel. // Wißt ihr / weshalb? // Das Mondkalb / verriet es mir / im Stillen: // Das raffinier- / te Tier / tat’s um des Reimes willen.“ Vgl. Morgenstern, Christian: Das ästhetische Wiesel. In: ders.: Werke und Briefe. Band III, S. 69.

¹¹²⁹ Weiter heißt es: „Die Eigentümlichkeit des Nonsens besteht darin, Erwartungen auf brauchbare Äußerungen über reale Sachverhalte zu wecken und diese Erwartungen zu zerstören durch Äußerungen, die mit der empirischen, logischen, sprachlichen Realität nicht vereinbar sind, wohl aber mit der inneren Struktur des Textes. Die durch reale Elemente hervorgerufenen Erwartungen werden also textintern enttäuscht. Darauf fußt die komische Sonderstellung des Nonsens: auf der Inkongruenz zwischen realem Verweis und seiner textinternen Wendung, die zugleich aber eine Kongruenz offenbart. Anders ausgedrückt: Der Nonsens nimmt die Realität nicht ernst, sondern spielt mit ihr.“ Köhler: Nonsens. S. 27.

¹¹³⁰ Vgl. Köhler: Nonsens. S. 41f. Beispiele für das Spiel mit der Zeit, dem Raum und der Logik finden sich z. B. in der Rubrik: „Wußten Sie schon...“: „Wußten Sie schon ... daß wir dieses Jahr den 100. Geburtstag von J. W. v. Goethe feiern könnten, wenn er im Jahre 1865 geboren wäre?“ (WimS 2/65: 25), „... daß die Nordsee von den Bewohnern Grönlands Südsee genannt wird?“ (WimS 2/65: 25) und „... daß Sie in dieser WimS-Ausgabe noch kein ‚Wußten Sie schon‘ gelesen haben?“ (WimS 5/68: 107). Die

des Nonsens mit der Realität vier Techniken zur Verfügung: die Verselbstständigung (z. B. einzelner Teile eines Ganzen), die Vermenschlichung von Dingen, Tieren und Abstrakta, die Erfindung neuer Gegenstände und das Spiel mit der Identität (z. B. den gegenseitigen Tausch), die alle „generell gegen den Grundsatz der empirischen Möglichkeit verstoßen.“¹¹³¹ Das alles vollzieht sich im Spiel mit der Sprache ohne äußeren Zweck. Wörtlichnehmen (z. B. von Redewendungen), Stilbrüche durch Einwüfe abwegiger Herkunft (z. B. umgangs- und kindersprachliche Elemente), Wortspiele mit Klang und Grammatik, die Verschachtelung von Wörtern, Wortdeformation aufgrund von Reimzwang, Lautdoppelungen und -variationen sowie Lautmalerei bis hin zur Entwicklung einer eigenen Sprache sind die Kennzeichen dieses Spiels auf stilistischer Ebene.¹¹³² Mit diesen Mitteln können Texte generiert werden, die unsinnig einen vorgeblichen Sinn oder eine Ordnung entwickeln (z. B. Limericks), die auf Regeln und Inhalte gänzlich verzichten und „auf einen Sinn jenseits von Semantik und Logik zielen“ (z. B. Lautgedichte und Würfeltexte).¹¹³³ Seine reichen, spielerischen

Rubrik „Gut gesagt“ enthält den in seinen Beziehungen verdrehten Aphorismus „Reden ist Schweigen, und Silber ist Gold“, der Gertrude Stein zugeschrieben wird (WimS 11/64: 16).

¹¹³¹ Vgl. Köhler: Nonsens. S. 41f. Zur Technik der Verselbstständigung vgl. Morgensterns Verfahren in „Der Lattenzaun“: „Es war einmal ein Lattenzaun, / mit Zwischenraum, hindurchzuschauen. // Ein Architekt, der dieses sah, / stand eines Abends plötzlich da – / und nahm den Zwischenraum heraus / und baute draus ein großes Haus.“ Morgenstern, Christian: Der Lattenzaun. In: ders.: Werke und Briefe. Bd. III, S. 73 (vgl. Köhler: Nonsens. S. 67, Anm. 49, der die Technik beim modernen Nonsens vermisst). Zur Vermenschlichung vgl. Gernhardts „Bausch und Bogen“ (Gedichte: 56f.): „Der Bausch, der hat den Bogen / an dessen Ding gezogen. / Da lispelte der: ‚Bausch, / hör schofort damig ausch!‘“ Die Begriffe werden durch ihr Sprechen anthropomorphisiert. Zur Erfindung vgl. die Kolumne „Neu und praktisch“ (WimS: 2/65: 25, 8/65: 37, 6/67: 83 und 7/67: 85), die absurde Gegenstände anpreist wie die „Tasse mit Schutzgitter“, die „Sicherheitsgabel“ ohne Zinken, „Eine Schere zum Mäusefangen“ und ein „Häschen, mit dem man auch die Küche putzen kann“. Gernhardt trägt auch zur Erweiterung der Tierwelt bei. Von ihm stammt z. B. ein „neugezüchtete[r] Bierdackel“ (WimS: 5/73: 236), das „Sumpfwiesel“ (WimS 5/71: 184) und der Schweineigel: „Die meisten SCHWEINEIGEL wohnen / Rund um die erogenen Zonen.“ (WimS 8/71: 191). Zum Identitätsspiel vgl. das Gedicht „Wer bin ich“ (Gedichte: 94f.), in dem Unklarheit über Name und Identität des Ich den Nonsens erzeugen.

¹¹³² Vgl. Köhler: Nonsens. S. 46-51. Die Bilderrätsel z. B., die Sprichworte oder Liedrefrains wie „Viele Hunde sind des Hasen Tod“, „Sah ein Knab ein Röslein stehn“ und „Das muß ein Stück vom Himmel sein“ (WimS 7/65: 35, 10/65: 41 und 9/66: 65) konsequent und komisch verbildlichen, sind Beispiele für das Wörtlichnehmen; das pathetische „Such Er das Weite, wenn Ihm sein Leben lieb ist, Strauchdieb, gottloser!“ in der Beratung gegen Überfälle durch die Rubrik „Fragen Sie WimS“ ein Beispiel für einen Stilbruch, und das „Staatsbegräbnis“, das einen Staat nicht „aus der Welt schaffen kann“ (WimS: 5/66: 58), enthält ein Wortspiel. Ein literarisches Wortspiel ist „Das paßt ja, wie der Faust auf’s Gretchen!‘ [Goethe, nach einer treffenden Bemerkung Eckermanns]“ (WimS 8/67: 86). Ein Wortspiel durch eine Wortdeformation äußert der „aufgeklärte Kannibale auf Neu-Guinea“: „Nein, meine Sippe ess’ ich nicht!“ (WimS 10/65: 40; zudem Allusion auf den „Suppenkaspar“ aus einem der ersten Kinderbücher überhaupt, „Struwelpeter“ von Heinrich Hoffmann). Buchstabenverschiebungen enthält die „altgermanische Spruchweisheit“ „UWEFOR NOCHAINTHOR“ (WimS 9/66: 64), in der zudem durch Lautmalerei auf Anfeuerungsrufe beim Fußball (hier: Uwe Seeler) angespielt wird. Weil sich in der WimS keine „eigene Sprache“ entwickelt hat, sei auf das Beispiel von Morgensterns „Das große Lalula“ (Morgenstern, Christian: Das große Lalula. In: ders.: Werke und Briefe. Bd. III, S. 61), Balls „baubo sbugi ninga gloffa“, Blümnerns „Ango laïna“ sowie Artmanns „descarnatio talftlrock“ (Dencker: Unsinnspoesie. S. 202, 214-221 und 264) verwiesen.

¹¹³³ Döhl: Unsinnspoesie. S. 481.

Möglichkeiten und seine Innovation machten den Nonsens beliebt und etablierten ihn in der deutschsprachigen komischen Literatur.

Köhler stellt die Entwicklung des Nonsens zu einer „feste[n] Größe in der komischen Literatur“¹¹³⁴ dar. Sein Interesse gilt zuerst dem „klassischen deutschen Nonsens“¹¹³⁵, der mit den Namen Morgenstern, Ringelnatz und Valentin eng verbunden ist. Für die Zeit des frühen 20. Jahrhunderts stellt Köhler eine Dominanz des lyrischen Nonsens fest, der sich formal zumeist in Epigramm und Ballade äußert. Seltener finden Erzählungen, Szenen und Dialoge Verwendung; kaum Sachprosa und gar keine „Prosaepik“ oder ein wie auch immer geartetes „Nonsens-Drama“.¹¹³⁶

Der „moderne deutsche Nonsens“ setzt für Köhler mit der Publikation der Sparte „Welt im Spiegel“ („WimS“)¹¹³⁷ in der satirischen Zeitschrift „Pardon“ ein, die 1964 von den „drei Vätern[n] und Gallionsfiguren des modernen Nonsens“¹¹³⁸ Robert Gernhardt, F. W. Bernstein und F. K. Waechter begründet wurde. „Hauptquelle“ der „dreisten, verwegenen, die Grenzen zwischen Grob- und Feinsinnigem mißachtenden“ WimS-Komik ist nach Gätke „der kleine, heillose Alltag, der tägliche Irrwitz.“¹¹³⁹ Die „WimS“ verwendet neben „Erzähl- und Sachprosa“ wie Anekdote, Märchen, Sage und Legende auch „die Fabel und die kurze Erzählung“, „den Brief und das Tagebuch“ sowie Aphorismus, Essay und wissenschaftlichen Aufsatz.¹¹⁴⁰ In den siebziger Jahren häuft sich die Zahl von Gedichten in der „WimS“, die sich schließlich „sogar einen zentralen Platz im Schaffen Bernsteins und Gernhardts“ erobern. Formal überwiegen Balladen und in Gruppen zusammengefasste Epigramme.¹¹⁴¹ Oft werden die formalen Grenzen zwischen Gedicht und Prosa vermischt, so z. B. in den literarischen Kurzszenen mit

¹¹³⁴ Vgl. die Kapitel „Englischer Nonsens nach Lear und Carroll“ und „Zur englischen Gattungsgeschichte“ in Köhler: Nonsens. S. 100-102 und 140-142. Zitat: Köhler: Nonsens. S. 9.

¹¹³⁵ Im Gegensatz zum „modernen Nonsens“ (s.u.). Köhler: Nonsens. S. 37. Köhler klammert korrekterweise Schwitters „experimentelle Literatur“ aus dem Nonsens aus, da sie „nur äußerst selten den Nonsens“ streife, ebenso wie Scheerbarts „Gemisch aus satirischen, humoristischen und grotesken Gedichten“ nicht zum Nonsens zu zählen sei.

¹¹³⁶ Vgl. Köhler: Nonsens. S. 37-39. Hier: S. 39. „Sachprosa“ sei z. B. Morgensterns Kommentare eines fiktiven „Doktors“ zu seinen eigenen Gedichten.

¹¹³⁷ In der satirischen Monatszeitschrift „pardon“ erschienen von September 1964 bis Januar 1976 zunächst drei, dann zwei Seiten der Sparte „Welt im Spiegel“, kurz WimS“. Die „WimS“, „die unabhängige Zeitschrift für eine sauberere Welt“ mit dem Motto „pro bono - contra malum“, wurde von Robert Gernhardt unter dem Pseudonym Lützel Jeman, von F. W. Bernstein und Friedrich Karl Waechter geschrieben und ist als vollständiger Faksimile-Druck „Welt im Spiegel - WimS 1964-1976“ 1979 bei Zweitausendeins, Frankfurt am Main, erschienen. Auszüge enthält: Hört. Zur Klassizität von „WimS“ vgl. Köhler: Nonsens 59-61, Köhler: Nonsens-Buch. S. 346, und Vorwort von Robert Gernhardt zu Hört: 7f.

¹¹³⁸ Köhler: Nonsens. S. 59. Zur Selbsteinschätzung der WimS-Autoren vgl. WimS: 319.

¹¹³⁹ Gätke: Schöne. S. 31.

¹¹⁴⁰ Köhler: Nonsens. S. 62.

¹¹⁴¹ Vgl. Köhler: Nonsens. S. 62f. Beispiele für die Epigramme sind „Tierwelt-Wunderwelt“ und „Animalerotica“.

einer Prosaeinleitung, teils freien und teils gereimt-metrisierten Dialogteilen. Der Nonsens nutzt häufig die Unterstützung des Bildes, der Zeichnung, des Photos und der Photomontage.¹¹⁴² Typischerweise visualisieren die Photo-Text-Montagen Wortspiele oder stehen im Widerspruch zum dazugehörigen Text.¹¹⁴³ Ferner werden im Nonsens Trivialitäten, Tautologien, Paradoxien, widersinnige Vergleiche (meist in negierter Form¹¹⁴⁴), Antipointen und Tabuverletzungen z. B. im Bereich Sexualität und Religion gebraucht. Moderner Nonsens nutzt nicht mehr die Verselbstständigung, entwickelt aber als neue Technik die Nonsensmetapher und wörtliche und dadurch sinnlos-komische Übersetzungen aus dem Englischen.¹¹⁴⁵ Wie der klassische Nonsens bedient sich der moderne Nonsens gerne des Gedichts und experimentiert gleichzeitig mit neuen Anordnungen und Medien. Zudem entwickelt sich ein „Meta-Nonsens“, der mit den Techniken und ihrer medialen Umsetzung spielt und die Konstruktion vor dem Rezipienten offenlegt.¹¹⁴⁶ Er zeigt eine starke Verhaftung mit aktuellem, zeitgeschichtlichem Hintergrund. Kurz gesagt liegen die Neuerungen des Nonsens in der Aktualisierung, der Visualisierung und Selbstironisierung.¹¹⁴⁷

Dem Aufbau von Kapitel I.1. und I.2. folgend, werden im folgenden Abschnitt I.3.c. die Theorien und Begrifflichkeiten Gernhardts zu den literarischen Formen des Komischen dargestellt. Darin werden nun in dem gleichen Dreischritt Parodie – Satire – Nonsens, in dem schon die Begrifflichkeiten der Literaturwissenschaft dargestellt wurden, die

¹¹⁴² Köhler: Nonsens. S. 65f. Vgl. z. B. „Groß, größer, am größten. Drei Oden“ (Über alles: 295f.) das drei Postkarten bedichtet. Das „Wildfreigehege Mölln“ hat Reh, Wildschwein und Damhirsch zum Motiv, die Karte aus Wremen den Hafen mit Kutter und das „Marschenhaus“ und die Karte aus Velbert schließlich hauptsächlich Hochhäuser. Das davon inspirierte Gedicht, das die alltäglichen Motive aufgreift und mit ihnen im hohen Ton Komik erzeugt, kann ohne die Abbildungen nicht verstanden werden. Gleiches gilt für „1965. Ein Porträt der leider endgültig allerletzten guten, alten Zeit“ (Über alles: S. 241-249), in dem die sarkastischen Kommentare zu einem „paradiesischem“ Photobildband über Deutschland ohne die Bilder nur halb so komisch wären, und „Das ziehen der Frauen am Hemdchen“ (Über alles: S. 147-151) mit bewusst komisch arrangierten und kommentierten Werbephotos für Frauenunterwäsche aus einem Versandkatalog.

¹¹⁴³ Vgl. z. B. „Kurzes Wiedersehen auf dem Flughafen“ (WimS 6/72: 213, ohne Photo in Gedichte: 38), bei dem das Photo den Text komisch illustriert, und die Serie „Frage und Antwort“, „Unmöglich“, „Pferde-Schmählid“ und „3001 – Ufos greifen an“ (Hier spricht: 112-121), bei denen die Photos von Tieren eine komische Text-Bild-Diskrepanz hervorrufen oder z.T. für die Worte stehen und diese ersetzen („Pferde-Schmählid“).

¹¹⁴⁴ Ein Beispiel ist Gernhardts „Das Gleichnis“ (Gedichte: 25), das die anfänglich pathetische Sprache („Wie wenn da einer“, V. 2) durch den Abbruch des widersinnigen Vergleichs beendet: „Nein? Nicht vergleichbar? Na, dann nicht!“ (V. 11). Vgl. auch Köhler: Nonsens. S. 71f.

¹¹⁴⁵ Ein Beispiel für die Nonsensmetapher ist „Die Kniescheibe – die Lunge des Beines“ aus der Rubrik „Der Arzt im WimS“ (WimS 2/67: 77; vgl. Köhler: Nonsens. S. 72). Eine assonante, aber sinnlose Übersetzung des englischen „Flower-Power“ lautet „Blumen-Pumen“ (WimS 12/67: 94).

¹¹⁴⁶ Vgl. Köhler: Nonsens. S. 68f. Gernhardts „Neues vom Onomatopoeten“ aus WimS 8/70: 164 (Hört: 91f.) ist ein Beispiel für solchen „Meta-Nonsens“.

¹¹⁴⁷ Vgl. Köhler: Nonsens. S. 90, Köhler: Nachwort. S. 344-348, und Köhler: Spaßmacher: S. 191f.

Definitionen der literarischen Formen des Komischen bei Gernhardt erläutert und analysiert.

I. 3. c. Literarische Formen des Komischen bei Gernhardt:

Parodie, Satire, Nonsens

DAS GEDICHT KANN BEIDES SEIN:
KLAGE UND FEIER.
DIES GEHT MIR AUF DEN SACK,
DAS AUF DIE EIER.¹¹⁴⁸

Die Zitate Gernhardts zu Parodie, Satire und Nonsens werden aus den in Kapitel I.1.a. erwähnten, vor allem öffentlichen auktorialen Epitexten zusammen gefügt. Zusätzlich wird für die Parodie ein Interview im „Focus“ sowie das „In eigener Sache“ betitelte Nachwort des Parodien-Sammelband „In Zungen reden“ herangezogen, worin auch mit „Gesang vom Gedicht“ ein poetologisches Gedicht von zentraler Bedeutung abgedruckt ist.¹¹⁴⁹ Seinen Vorstellungen von Satire verleiht Gernhardt Ausdruck in seinem Satiren-Sammelband „Letzte Ölung“ (insbesondere in „Zwischenspiel“, „Satirekritik“ und „Fazit“), ferner im Nachwort von „Vom Schönen, Guten, Baren“ (einem Sammelband mit Zeichnungen) sowie in einem Zeitungs-Interview.¹¹⁵⁰ Für den Nonsens sind außerdem Teile von „Gedanken zum Gedicht“, das Gespräch mit Zimmer, die Briefe an Peter Köhler, das Gespräch mit Kerstin Hoffmann-Monderkamp und das Interview im WimS-Sammelband von Belang.¹¹⁵¹ Bei allen Texten handelt es sich um öffentliche auktoriale Epitexte. Eine Ausnahme sind die Briefe an Köhler als private Epitexte, die Gernhardt für die Veröffentlichung freigab.

Parodie

In einem Gespräch mit dem Nachrichtenmagazin „Focus“ unterscheidet Robert Gernhardt „zwei Formen der Lust an der Parodie“.¹¹⁵² Zum einen haben Robert Neumanns Parodien den Lesern vorgeführt, wie „die handwerklichen Fehler“¹¹⁵³ der Vorlagen bloß gelegt werden können. Dieses analytische, kritische Vorgehen hat

¹¹⁴⁸ „Welt der Literatur. Zorniger junger Dichter“, Gedichte: 380.

¹¹⁴⁹ Sattler: Mit fremden Zungen, und In Zungen reden. Das in „Alte Zungen“, „Überpersönliche Zungen“ und „Neuere Zungen“ eingeteilte Buch enthält Parodien auf Genretexte (Bibel, Märchen etc.) und „Stimmenimitationen“ (Untertitel) von Antike bis Gegenwart: Plato / Sokrates, Dante, Goethe, Busch, Hofmannsthal, Eich und Bernhard, um nur einige zu nennen. Zu „Gesang vom Gedicht“ (In Zungen reden: 231f.) vgl. unten.

¹¹⁵⁰ Gernhardt, Robert: Zwischenspiel: Was darf die Satire?, und Satirekritik. In: ders.: Letzte Ölung, Satiren. Zürich 1984. S. 404-415 und 341-343; Nachklapp; „Würstchen in Goethes Schlafrock oder Die Grenzen des guten Geschmacks“. In: Berliner Morgenpost. 13.12.1997.

¹¹⁵¹ Gedanken, Zimmer: Olymp, Briefe an Peter Köhler vom 2.10.1982. In: Köhler: Nonsens. S. 154, und Hoffmann-Monderkamp, und Hand aufs Herz.

¹¹⁵² Sattler: Mit fremden Zungen. Die Darstellung erfolgt – wie schon in Kapitel I.1. und I.2. – aufgrund der höheren Lesbarkeit im Indikativ.

¹¹⁵³ Sattler: Mit fremden Zungen. S. 136.

Gernhardt nicht gereizt. Sein Interesse leitet sich vielmehr von der „Lust an den Werken von Leuten“ her, die er schätzt und „derer Zungen“ er sich bedient. Er will „mit diesen Dichtern ins Gespräch kommen“, ohne in der Parodie zu kritisieren. Das Ergebnis können „richtige Hommagen“¹¹⁵⁴ sein, auch wenn die „dichterische Struktur“ der Vorlage „vielleicht noch nicht so ausgereift“¹¹⁵⁵ gewesen sei. Parodien haben für Gernhardt also nicht notwendigerweise einen kritischen Impetus im Sinne eines Gegengesangs, selbst wenn die Mängel der Vorlage dem Nach-Dichter bewusst sind. Das Spielerische der Parodie liegt Gernhardt nach eigener Aussage näher, wenn er aus den Vorlagen das Typische entnimmt und in seine nachahmende Parodie einfließt.

„Gerade sie [die gehobene Sprache, T.G.], zumal die Sprache der Klassiker, war ja einst eine reich sprudelnde Quelle teils entlarvender, teils schmarotzender, teils unfreiwilliger Komik. Der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen ist, wie bekannt, klein. [...] Pathos schreit nach Parodie, und Klassikerparodien gab es denn auch reichlich, im vorigen und in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, so lange also, wie so etwas wie ein verpflichtender Bildungskanon bestand.“¹¹⁵⁶

Hier sieht Gernhardt das Problem der Parodisten:

„Um die Komik einer Parodie würdigen zu können, muß man selbstredend das Original kennen. Nur mit leiser Wehmut kann ich nachlesen, was Sprachkomiker vergangener Zeiten an Kenntnissen und Bildungsgut beim Leser voraussetzen konnten. [...] Wer heutzutage pathetisches Sprechen zur Erzeugung von Komik nutzbar machen will, wird selbst dann auf detailliertere Anspielungen verzichten müssen, wenn er sich an die gebildeteren Stände wendet. Dem Publikum der Massenmedien aber kann der Komikproduzent noch weniger abverlangen; mehr als eine ungefähre Ahnung davon, daß es so etwas wie Klassikersprache gibt, wird er kaum voraussetzen können.“¹¹⁵⁷

Diese sicherlich korrekte Diagnose über die Auflösung eines verbindlichen Bildungskanons im 20. Jahrhundert (wobei im Übrigen im Kapitel III und IV zu hinterfragen wäre, ob diese Idee nicht gegenwärtig eine Renaissance erlebt) zieht die Frage nach sich, wie der Parodist Gernhardt mit diesem Problem umgeht. Sie wird sich an seinen Gedichten und Prosatexten beantworten lassen.

¹¹⁵⁴ Diese baue er in seinen „Romanen und Geschichten“ ein. Als Beispiel zählt Gernhardt die Einflüsse Dantes, Eichendorffs und Vasaris für seinen Roman „Ich Ich Ich“ auf. Vgl. Sattler: Mit fremden Zungen S. 136. Vgl. Hagedstedt: Ich, und ders.: Schriftsteller. S. 86-88

¹¹⁵⁵ Sattler: Mit fremden Zungen. S. 138.

¹¹⁵⁶ Was gibt's: 395.

¹¹⁵⁷ Was gibt's: 395f.

Mit einem zweiten Problem setzt sich Gernhardt an anderer Stelle auseinander. So behauptet er, dass Parodisten sich immer Vorwürfen wegen mangelnder Originalität ausgesetzt sahen und sehen. Mit diesem „Rechtfertigungsdruck“ beschäftigt er sich „In eigener Sache“¹¹⁵⁸. In seinem Band mit gesammelten Parodien, „In Zungen reden“, veranschaulicht er im Nachwort mit einer Analogie die Thematik von Original und Fälschung. „Die Spötter und der Kuckuck“ als Untertitel deutet auf die Quelle der Metapher, die Vogelwelt und -kunde.¹¹⁵⁹ Um die Analogiebildung im Dickicht des ausgebreiteten ornithologischen Fachwissens verständlich zu machen, muss vorangestellt werden, dass der Kuckuck seine Eier besonders gerne in die Nester der sehr viel kleineren Rohrsänger („Spötter“) legt, wo sie von den äußerst vielseitigen Stimmenimitatoren ausgebrütet und statt ihrer eigenen Jungen über die Maßen gefüttert werden. Gernhardt überrascht, „daß der eintönigste Schreier der heimischen Vogelwelt ausgerechnet den phantasievollsten und talentiertesten Sänger aus dem Nest werfe“, und fragt sich, „ob Mutter Natur uns [„Literaturfreunden“ und „Dichtern“, T.G.] damit eine nach Fabelart im Tierschicksal verkleidete Lehre erteilen wolle?“¹¹⁶⁰ Wenn dem so wäre, müsste es sich beim Kuckuck um die Verkörperung des unoriginellen Vielfraßes handeln und beim Spötter um den talentierten, armen Sänger. Auf den ersten Blick verhielte es sich in der Literatur ähnlich wie in der Natur: Aufmerksamkeit werde nur den lauten Gesellen zuteil. „„Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose““, „Gertrud Steins monotoner Ruf“, halte sich schließlich auch länger im Gedächtnis als Rilkes „„Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, Niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern.““¹¹⁶¹ Doch ab hier spricht der *advocatus diaboli* in Gernhardt, dessen Anliegen solch einfache Analogien und Klagen nicht sind. Ein überraschendes „Aha-Erlebnis“ lässt Gernhardt seine vorgetragene Schwarz-Weiß-Sicht überdenken. Die eigentliche Antwort auf die Frage nach der Fabelhaftigkeit versteckt Gernhardt in weiteren ornithologischen Reflexionen. Darin ist der Kuckuck keineswegs der *Böse*. Aus der Zeitung erfährt Gernhardt, dass es dem Kuckuck insbesondere deshalb gelinge, seine Zieheltern zu mehr Futterbeschaffung zu animieren, weil er das „vielstimmige Geschrei einer hungrigen Geschwisterschar“ nachahme: „Auch der Kuckuck beginnt also als Spötter!

¹¹⁵⁸ In eigener Sache: 217.

¹¹⁵⁹ Vgl. dazu auch den verlegerischen Peritext auf dem Schutzumschlag der Erstausgabe von „Klappaltar“, der die gleiche Bildlichkeit verwendet: „Kann es das Singen bringen? Seit mehr als vierzig Jahren treibt diese Frage den Dichter Robert Gernhardt um, wobei er es nach Art der ‚Spötter‘ genannten Singvogelspezies nie verschmäht hat, bei Bedarf auch mit geliehenem Schnabel und fremder Zunge zu schmetter. [...]“ Der Stabreim „Singen bringen“, die Gernhardt auch selbst in seinem Nachwort verwendet (Klappaltar: 89) entstammt einem Vers des „Mäusegedicht“ (Gedichte: 437, V. 9).

¹¹⁶⁰ In eigener Sache: 225.

¹¹⁶¹ In eigener Sache: 228.

Sogar als einer der abgefemtsten Art¹¹⁶². Durch seinen Gesang erschwindelt er größere Futtermengen über einen längeren Zeitraum hinweg. Seine Abwertung ist also unfair, weil er seine eindeutige Botschaft geschickt verbreitet. Ebenso wenig kann von einer Aufwertung des Spötters gesprochen werden, weil er in Wirklichkeit nur viele andere Vogelstimmen imitiert und keine eigene hat. Die zunächst einleuchtende Analogie kehrt sich durch die ornithologischen Befunde in eine gegenteilige Aussage um. Gernhardt schreibt eine Rechtfertigung für den Kuckuck, der in die Welt der Literatur übertragen der geschickte Nachdichter fremder Stimmen ist. Und auch der Spötter steht nicht mehr als grandioser Sänger da, der er zu sein schien, denn es mangelt ihm an eigenem Ausdrucksvermögen. Gernhardt billigt demnach jedem Dichter anfangs zu, dass er „Aufgeschnapptes nachschnäbelt, bis sein so geübter Schnabel dazu in der Lage ist, für eigene Erfahrungen auch eigene Worte zu finden.“¹¹⁶³ Diese eigene charakteristische Dichter-*Stimme* gilt es zu entwickeln.¹¹⁶⁴

Gleichzeitig legitimiert Gernhardt damit wie bereits in „Was gibt’s denn da zu lachen?“ das komische Genre als „Fitnessraum“¹¹⁶⁵ für angehende Dichter – und en passant seine eigene Herkunft aus dem komischen Genre mit den Anfängen in der Satire-Zeitschrift „pardon“, die er „in bestimmten Kreisen“ negativ konnotiert sieht (vgl. Kap. III und IV). Das Wesen der Analogie bedingt, dass die Zuordnungen mit letzter Sicherheit nicht vorzunehmen sind. Jedoch gibt das abschließende Gedicht des Nachworts weitere Indizien:

Gesang vom Gedicht

Wer nicht mit tausend Zungen begabt,
Fangs Dichten gar nicht erst an.
Es macht den wahren Dichter aus,
Daß er so und auch anders kann.

Wer nicht von tausend Messern durchbohrt,
Halte als Dichter den Mund.
Wems Blut nicht aus tausend Wunden schießt,
Fehlt zum Dichten die Kraft und der Grund.

Wer nicht von tausend Furien gehetzt,
Bringt kein Gedicht aufs Papier.
Das Gedicht ist schnell wie der Igel mit
Seinem höhnischen ‚Ick bün all hier.‘

¹¹⁶² In eigener Sache: 229.

¹¹⁶³ In eigener Sache: 231.

¹¹⁶⁴ Vgl. auch Lethe, S. 134: „Wer parodierend in Zungen redet, läuft Gefahr, nicht zu eigener Sprache zu finden“.

¹¹⁶⁵ Poetik-Vorlesung 2.

Wer nicht in tausend Feuern geglüht,
Ist fürs Gedicht schlicht zu kalt.
Wer sich darauf keinen Reim machen kann,
Der wird als Dichter nicht alt.

Wer nicht auf tausend Hochzeiten tanzt,
Wird vom Gedicht nicht erwählt.
Da es nur jenen zu binden gewillt,
Der zu den Flüchtigen zählt.

Wer nicht tausend Sätteln gerecht,
Wage sich nicht aufs Gedicht.
Jenes Ross, das unter Schwerem entschwebt,
Und unter dem Leichten zerbricht.

Wer nicht von tausend Frauen geliebt –
Wer solchen Satz komplementiert,
Weiß, wie man Scheiße zu Bonbons macht:
Er sei zum Dichter gekürt!¹¹⁶⁶

Die sieben Strophen mit jeweils gereimter zweiter und vierter Zeile thematisieren weniger das Gedicht als den Dichter selber. In den pathetischen Vergleichen wird zunächst ein bestimmtes Dichterbild aufgebaut, welches aber in jeder Strophe durch den Einsatz von Ironie wieder unterlaufen wird: Die „tausend Zungen“ und „tausend Messer“ in Strophe eins und zwei z. B. durch den Registerwechsel ins Umgangssprachliche, die „tausend Furien“ in Strophe drei durch eine gänzlich unpassende Metaphorik und die „tausend Feuer“ in Strophe vier durch eine Phrase.¹¹⁶⁷ In Strophe fünf und sechs übernehmen Paradoxa diese Funktion, nach denen nur der „Flüchtige“ „vom Gedicht“ „erwählt“ und gebunden wird (V. 20 und 18), und das „Ross“ Gedicht „unter Schwerem entschwebt“ (V. 23). Strophe sieben unterbricht zum einen die bisherige Struktur (mit Ende V. 25) und benutzt Fäkalsprache („Scheiße“, V. 27) zur Brechung von Pathos und des Dichterbildes vom „poeta vates“.¹¹⁶⁸

¹¹⁶⁶ In eigener Sache: 231f., auch in: Im Glück: 240 bzw. Gedichte: 849f. Gernhardt verwendet dieses letztgenannte Bild auch in Was gibt's: 466f. zur Beschreibung der Wirkung von Komik sowie in seinem Aufsatz „Vom Wettlauf zwischen Hase Hochkunst und Igel Karikatur“ (Letzte Zeichner: 178-198), der im Übrigen mit der Abwandlung des Zitates aus V. 12 endet, sowie in seinem letzten Text, dem Nachwort zur Bernstein-Auswahl, um dessen allgegenwärtige „Markierungen“ „im weite[n] Feld des komischen Gedichts“ zu beschreiben (Bedeutung: 108).

¹¹⁶⁷ Umgangssprache: „Daß er so und auch anders kann“ V. 4; „Halte als Dichter den Mund“ V. 6; Rennen zwischen Hase und Igel und dessen Dialekt; „Wer sich darauf keinen Reim machen kann“ V. 15.

¹¹⁶⁸ Eine genauere Analyse bringt weitere Techniken der Ironie zu Tage: Paradoxa (V. 7f.), Stilbrüche (V. 12), Übertreibungen (die Zahl „tausend“ in V. 1, 5, 7, 9, 13, 17, 21, 25), Inkompatibilität der Bild-Ebenen (V. 7f. und 9-13), Archaismen (V. 9), eine gewisse Emphase (V. 1, 5, 7 usw.) etc. Das lyrische Sprechen ist zutiefst ironisch.

Doch welche Vorstellung vom Dichter wird hier attackiert? Die Strophenanfänge geben vor, dass er ein leidenschaftlicher Alleskönner sein muss, der an sich und der Welt leidet und dies aus innerem Drang mit voller Leidenschaft und Schwung in eine charakteristische Stimme fließen lässt, kurz: der Dichter als Originalgenie. Diese obsoleten Topoi paraphrasiert und desavouiert Gernhardt durch seine ironisierte Neuverwendung. Der massive Einsatz von Ironie zerstört das (allzu) hohe Dichterbild. Er stemmt sich damit auch gegen die seit dem Sturm und Drang verbreitete Ansicht, dass das „Originalgenie“ von Anfang an mit unverwechselbarer Stimme zu schreiben habe.

Damit löst sich die obige Vogel-Analogie auf. Die Verteidigung des Kuckucks heißt nichts anderes, als dass anfängliches Kopieren durchaus legitim ist, wenn es originell gerät und zur „Stimmbildung“ führt. Im „Gesang vom Gedicht“ wird aber kein Gegenbild vom Dichter aufgebaut. In der letzten Strophe heißt es, es „sei zum Dichter gekürt“ (V. 28), wer den Satz mit den „tausend Frauen“ „komplementiert“, und zeigt, dass er „Scheiße zu Bonbons macht“ (V. 25-28) – also der technisch bewanderte Dichter, ein begabter, handwerklicher Könnler.

Das Textsubjekt schafft aus veralteten Ansichten und Traditionen ein neues, komisches Gedicht – insofern handelt es sich um eine texttranszendierende Parodie.

Aus Gernhardts Gedicht kann und soll die „Widmung ‚Pro domo‘“ herausgehört werden.¹¹⁶⁹ Mit dem expliziten Hinweis lenkt er die Rezeption auf sein eigenes Schaffen. Die Ausführungen gingen von dem Rechtfertigungsdruck für Parodisten aus. Gernhardt wendet ihn durch seine Vogel-Analogie ab und destruiert die dahinterstehende Vorstellung des Dichters als Originalgenie mit seinem abschließenden Gedicht. Es ist, in der Kuckuck-Analogie gesprochen, auch schon ein Kunststück, gutes Stimm- und Sprachrecycling zu betreiben. Im Rahmen dessen kann der Dichter seine eigene charakteristische Stimme entwickeln. Der Hinweis „pro domo“ schlägt die Brücke zu Gernhardts Legitimation seines eigenen Schaffens. An anderer Stelle sagt er zu seinen dichterischen Anfängen:

„Es war am Anfang so, daß ich dem Dichten nichts abverlangte, was mit Kunst zu tun hatte. Die gesammelten Gedichte von 1954-1994 zeigen, wie das gelaufen ist. Als Schüler habe ich heitere Gelegenheitsgedichte gemacht, Gedichte, die parodieren, mit fremdem Material spielen, nichts, was einem wie immer gearteten Kunstanspruch

¹¹⁶⁹ In eigener Sache: 231.

genügen sollte. Auch in der Folgezeit entstanden die Gedichte immer unter dem Aspekt des Komischen. Daher war für mich alles verfügbar, was auf dem Gebiet bereits erarbeitet worden war. Ich war nicht auf Originalität aus. Ich wollte nicht mit eigener Stimme reden, mir genügte es, wenn ich in Stimmen sprach. Daher habe ich nach und nach alles ausprobiert, also Terzinen, Sonette, Oden, und die Tonfälle von Dante bis Benn.“¹¹⁷⁰

Gernhardt ergänzt an anderer Stelle seine Ansichten zur Parodie mit dem Hinweis, dass sie ein gutes Original nicht zerstören kann, sondern es lediglich erneut ins Bewusstsein der Rezipienten ruft, was diese wiederum zu erneuter Lektüre der Vorlage motivieren kann:

„Was kräftig ist, geht dabei nicht unter, sondern im Gegenteil, es wird davon nur gekräftigt, durch diese Gegengedichte oder durch diese Parodien. [...] Wenn ich eine gute oder kräftige Parodie vor mir habe oder eine Weiterdichtung, dann will ich auch wissen: ‚Was liegt hier eigentlich vor?‘ In der Regel komme ich dann so auch zum Original, also über diese Veralberung, Verballhornung.“¹¹⁷¹

In einem anderen Zusammenhang goutiert er ausdrücklich den Parodie-Begriff von Rühmkorf, weil er über den geläufigen, eindimensionalen Begriff im Sinne von Robert Neumanns satirischen Parodien hinausgeht, und die (ohne diesen Begriff zu nennen) Pastiche-artige, d. h. auch spielerische und affirmative Auseinandersetzung mit einem außerliterarischen Phänomen einschließt.¹¹⁷²

Gernhardts eigener Parodie-Begriff umfasst also neben dem populären auch die neuere, weitere Definition, wie sie uns auch in der Literaturwissenschaft etwa bei Genette oder Müller begegnet.

Es bleibt abzuwarten, ob Gernhardt seinen eigenen Entwicklungsprozess korrekt reflektiert, und seine Selbsteinschätzung, er sei weniger ein kritischer als ein spielerischer Parodist, zutreffend ist (vgl. Kap. II).

¹¹⁷⁰ Kerschbaumer: Reim. S. 113.

¹¹⁷¹ Stellenwert: 95.

¹¹⁷² Lethe, S. 134f.

Einige Texte Gernhardts enthalten neben parodistischen Zügen deutlich angriffslustige Tendenzen.¹¹⁷³ Für sie und den Vergleich mit Gernhardts Aussagen gilt es nun, die Gattung Satire zu beschreiben.

Satire

Am ausführlichsten von den drei literarischen Formen des Komischen widmet sich Gernhardt der Satire. Sein „Zwischenspiel: Was darf die Satire?“ weist auf den Titel des gleichnamigen Tucholsky-Aufsatzes hin und nimmt dessen radikale Antwort zum Ausgangspunkt für eigene Überlegungen: „Tucholskys trotziges ‚Was darf die Satire? Alles‘ war schon immer zu klar, um wahr zu sein.“¹¹⁷⁴ Bekanntlich ordnete schon Tucholsky seine zahlreichen Pseudonyme und Schreibarten verschiedenen Inhalten, Tonfällen und Zeitschriften zu. An verschiedene Publikationsorte schließen sich auch heute unterschiedliche Wirkungsmöglichkeiten an, denn „dieselbe Satire, in unterschiedlichen Medien unters Volk gebracht, [ist] nicht die gleiche“¹¹⁷⁵. Der denkbar schlechteste Ort für die Wirkung ist heute die Satirezeitschrift. Dort darf die Satire zwar „ziemlich viel“, jedenfalls mehr als in „Publikumszeitschriften“, noch mehr als im Radio und erst recht mehr als im Fernsehen. Im reziproken Verhältnis dazu steht nach Gernhardt allerdings Verbreitung und Wirkung. In einschlägigen Zeitschriften hat die Satire laut Gernhardt einen Bonus und darf wie in einem Reservat mehr als außerhalb dessen. Leider wird sie dort von den eigentlichen Adressaten aber auch nicht wahrgenommen:

„Wie oft schon habe ich in einer neuen ‚Titanic‘-Ausgabe geblättert und bei mir gedacht: ‚Jetzt könnten sich wieder so viele Leute so schön ärgern, aber ach! sie wissen ja gar nichts von ihrem Glück!‘“¹¹⁷⁶

Gernhardt nennt Beispiele aus eigener Erfahrung, so die Reaktionen auf die Satire „Die Handschriftenfunde vom Steinhuder Meer“, die bei ihrer ersten Veröffentlichung 1968 auf den WimS-Seiten der „pardon“ keinerlei, dafür aber im „Vorwärts“¹¹⁷⁷ um so

¹¹⁷³ So die ersten beiden Satiren aus der „Letzten Ölung“ „Liebe Else, lieber Peter“ über die Weinerlichkeit der „Neuen Innerlichkeit“ (ebd.: 159-162) und „Raddatzong, Raddatzong“ (ebd.: 163-166) über ein sprachlich missglücktes Zeit-Dossier von Fritz J. Raddatz.

¹¹⁷⁴ „Auch Tucholskys Satire durfte nie alles, und schon gar nicht überall.“ Zwischenspiel: 404. Tucholskys Essay vgl. ders.: Werke 2. S. 42-44. Vgl. zu Gernhardts Satiren und Political Correctness: Zehrer: schwarze Deutsche, Erdl: Verhältnis, Müller: Entwicklung und Berndl: Kommunikationsstrategien.

¹¹⁷⁵ Zwischenspiel: 415.

¹¹⁷⁶ Zwischenspiel: 415.

¹¹⁷⁷ „Vorwärts“ Nr. 2/ 1978.

heftigere Beschimpfungen und Blasphemie-Vorwürfe in den Leserbriefen nach sich zog („geschmacklose Blödelei“, „blasphemischer ‚Humor‘“, „Gotteslästerung“). Ähnliches gilt für das „unumstritten umstrittenste“ Gernhardt-Gedicht „Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs“, das später noch aufgegriffen werden soll.¹¹⁷⁸

Satire ist demzufolge relativ und von ihren Effekten her damals wie heute stark an das Publikationsmedium gebunden. In den wenigen einschlägigen Zeitschriften fristet sie heute ein Reservatdasein. Das liegt auch daran, dass sich die Satire der Mittel der Übertreibung und der Ironie bedient, die deshalb „kundige Leser“ voraussetzt: „Es liegt in der Natur der Satire, daß sie übersetzt werden muß.“¹¹⁷⁹ Gernhardts Satire-Definition lautet wie folgt:

„Satire ist Kritik, die sich komischer und unerwarteter Redeweisen bedient. Dazu gehört das Mittel der Ironie (das zu Tadelnde wird also besonders lobenswert dargestellt), dazu gehört auch die Neigung, in die Rolle des Kritikers zu schlüpfen und seine Meinungen durch Übertreibung lächerlich zu machen.“¹¹⁸⁰

Gattungskonstitutiv sind demnach Kritik und uneigentliches bzw. komisches Sprechen besonders in Form von Übertreibungen. „Satire ist Kritik, die nicht mit dem Zeigefinger, sondern mit Augenzwinkern geäußert wird. [...] Der Zuckerguß der Komik überdeckt den bitteren Kern der Pille.“ Ihr „Transportmittel“ ist die „instrumentalisierte Komik“¹¹⁸¹. Wie in Gernhardts Komiktheorie erläutert, ist dieser Begriff für Gernhardt negativ besetzt. Hier deutet sich bereits Gernhardts gespaltenes Verhältnis zur Satire an. Gegen unberechtigte Kritik verteidigt er sie dennoch:

In „Satirekritik“, einer Anmerkung aus den Kommentaren zur „Letzten Ölung“¹¹⁸², bescheinigt Gernhardt dem Feuilleton ein ewig gleiches Lamento über den schlechten Zustand der gegenwärtigen Satire und eine Glorifizierung der guten alten Zeit: „Merke: Früher gab es in Deutschland noch echte Satire, was gegenwärtig unter diesem Namen läuft, verdient ihn nicht einmal“¹¹⁸³. Durch das geschickte Zitieren aus drei unterschiedlichen Kritiken aus verschiedenen, jeweils angeblich *goldenen* Zeiten der Satire, stellt er die Klage der Satirekritiker als immergleiche Masche bloß und endet mit dem spitzzüngigen Kommentar: „Offensichtlich gibt es überhaupt keine deutsche Satire,

¹¹⁷⁸ Vgl. Zwischenspiel: 409-414.

¹¹⁷⁹ Es handelt sich um eine Definition des „Reichsgerichts“ „vor etwa sechzig Jahren“. Was das alles: 673. Vgl. auch Zwischenspiel: 414.

¹¹⁸⁰ Was das alles: 673.

¹¹⁸¹ Kreuzinger: S. 810.

¹¹⁸² Satirekritik. In: Letzte Ölung: 341-343.

¹¹⁸³ Letzte Ölung: 342.

es hat sie immer nur gegeben. Kleiner Trost: Während es mit dieser nichtexistenten Satire wenigstens stetig bergab gegangen ist, hat sich ihre Kritik seit über einem halben Jahrhundert auf unverändert niedrigem Niveau gehalten. Große Bitte: Kritiker – laßt Euch doch endlich einmal einen neuen Dreh einfallen, ich kann Eure Ja-damals!-Lamentos nicht mehr hören.“¹¹⁸⁴

Gernhardt verteidigt die Satiriker gegen die Kritik des Feuilletons, obwohl er sich selber nur bedingt dazuzählt. Es gebe schließlich „sieben gute Gründe dafür“, es „nicht sein zu wollen“, argumentiert er in seinem Aufsatz „Fazit: Warum ich nicht gern Satiriker bin und mich nur ungern als solchen bezeichnet sehe. Keine Satire.“¹¹⁸⁵ Zunächst sind da – erstens – die „toten Satiriker“ wie Heine, Tucholsky und Ossietzky, die allesamt ein Leben voller „Kämpfe“ und „Leiden“ gehabt hätten. Erst diese schwierigen Lebensumstände adeln ihre „leichtfertigen Produkte“ und lassen sie bedeutungsvoll erscheinen – ein für Gernhardt offensichtlich wenig gangbarer Weg. Zweitens sind die lebenden Satiriker entweder „verhinderte Künstler“, „verhinderte Lehrer“ oder „verhinderte Heilige“ und stammen „fast alle aus dem trüben Bodensatz der Geisteswissenschaften, der Kunstakademien oder der Schauspielschulen“. Ihr Anspruch, in diesen unübersichtlichen Zeiten die „Leviten zu lesen“, ist laut Gernhardt ohnehin vermessen. „Wer [möchte] mit ihnen in einen Topf geworfen werden?“¹¹⁸⁶ Nicht viel besser sind die Leser der Satiren. Ihnen bescheinigt Gernhardt, dass sie statt zu „denken, stutzen, lachen, oder sich wenigstens an ästhetisch gelungenen Lösungen freuen“ lieber „glauben“ wollen. Für die Festigung ihrer Meinung – Gernhardt attackiert in seinem dritten Argument insbesondere das linke Publikum – nehmen sie auch „den schwächsten und ältesten satirischen Dreh“¹¹⁸⁷ in Kauf. Auch wiederholen sich (viertens) die Anlässe der Satire immer wieder, so z. B. Unworte von Politikern usw.¹¹⁸⁸ Gleiches gilt (fünftens) für die „seit Jahrtausenden [...] gleichen Methoden“, die die Satire verwendet, „um ihre seit Jahrtausenden unveränderte Botschaft halbwegs unterhaltend

¹¹⁸⁴ Letzte Ölung: 343.

¹¹⁸⁵ In: Letzte Ölung: 438-450. Hier: 438. Eine Einschränkung nimmt Gernhardt in einem Gespräch drei Jahre später vor: „Also ich kann damit leben, daß ich als Satiriker bezeichnet werde. [...] Wenn jemand Satiriker ist, der einfach versucht, sich einen bösen Blick zu bewahren, und zwar auf alles, vor allem auf sich selber, dann ja. Der Satiriker als Lehrer, gar als Lehrmeister der Nation, das könnte ich nie leisten, das würde ich mir nie zutrauen.“ „Der böse Blick sollte sich auf wirklich scharf auf alles richten, dann bin ich gern Satiriker. Aber nicht unter dem Vorzeichen: Satire als erhobener Zeigefinger, um die anderen besser zu machen.“ Stellenwert: 101f.

¹¹⁸⁶ Letzte Ölung: 439. Es spricht für Gernhardts Selbstironie, diese Berufsgruppen ausgewählt zu haben, denn er ist Kunstmaler und hat ein Lehramtsstudium (Kunsterziehung und Germanistik) absolviert.

¹¹⁸⁷ Letzte Ölung: 440.

¹¹⁸⁸ Ferner „Geheimdienst-, Giftmüll- und Abhörskandale, die Mode-, Schlager- und Sexualtorheiten, die Dichter- und Denker-, die Richter- und Henkerjubiläen.“ Letzte Ölung: 442.

an den Mann zu bringen.“ Als beliebtestes Mittel kommt das „Sichdummstellen“, als bekannteste Haltung „Das Gegenteil von dem, was man eigentlich meint, speziell aber das Sotunalso bman das lobt, was man eigentlich tadelt“ zum Zuge.¹¹⁸⁹ In der heutigen Zeit liegen aber die meisten Pointen bereits vor dem Betrachter (sein Beispiel: die gefälschten Hitler-Tagebücher), weshalb das Schreiben einer Satire vergeblich sei. Weil die Aussagen der Satire in den Massenmedien, in Werbung und Politik nicht zur Kenntnis genommen und schon gar nicht im Gedächtnis gespeichert werden, bleiben sie nichtig. Folgenlos war die Satire immer schon, „doch erst dank der audiovisuellen Medien hat diese Folgenlosigkeit eine neue Qualität erreicht.“¹¹⁹⁰ Niemand fragt mehr nach der Rolle des Satirikers, des „mahnenden Mentors“. Seine Stimme ist schlicht überhörbar und überflüssig geworden.¹¹⁹¹ Siebtens haftet der Satire das Stigma des Antiquiertseins und „der Besserwisserei“ der „Oberlehrer“ an. Als es noch einen „für alle verbindlichen Bildungs-, Verhaltens- und Moralkanon“ gab und „Thron und Altar, Militär und Kapital, Lehre und Forschung, genehme Kunst und genehmigte Philosophie“ kritisiert werden konnten, hat der Satiriker „stehend“ die „Übersicht“ bewahrt. Heute kann keine noch „irgendwie geartete Totalität“ ausgesprochen werden. Früher verbindliche Werte („Sparsamkeit, Enthaltensamkeit, Genügsamkeit“¹¹⁹²) und typische Angriffsflächen des Satirikers sind aufgehoben. Jedweder Gestus der Überlegenheit verbietet sich damit von selbst. Den einzigen Anspruch, den ein realistischer Satiriker heutzutage noch erheben kann, sei „hin und wieder“ einen „Durchblick“ zu haben.¹¹⁹³ Von Zweifeln an sich selbst befallen,¹¹⁹⁴ schließt Gernhardt, ist die Zeit des Satirikers und seiner Gattung eigentlich abgelaufen.

Aus der Auseinandersetzung mit der Satire lassen sich Gernhardts Charakteristika der Gattung herausfiltern. Die Gründe eins bis drei werden als scharfe Attacken gegen die Beurteilung der toten und den Habitus der lebenden Satiriker sowie deren Leserschaft vorgetragen. Die immer gleichen Anlässe der Schreibweise bzw. Gattung, die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit, gehören für Gernhardt zur Satire. Das Aufdecken dieser Widersprüche geschieht unter einem didaktischen Anspruch und

¹¹⁸⁹ Letzte Ölung: 443.

¹¹⁹⁰ Letzte Ölung: 445.

¹¹⁹¹ „Wer möchte in diesem mitreißenden Klima besinnungsloser Heiterkeit und gedankenleerer Gegenwärtigkeit den völlig abseitigen Part des mahnenden Mentors übernehmen? Wer vermag das überhaupt?“ Letzte Ölung: 446.

¹¹⁹² Letzte Ölung: 448. Vgl. zum Erziehungsgedanken von Satire auch Stellenwert: 101f.

¹¹⁹³ Vgl. Letzte Ölung: 449.

¹¹⁹⁴ „Daß es der Satire immer um Wahrheit, also um Enthüllung gegangen sei... Daß man heutzutage jedoch nichts mehr enthüllen könne, ohne selber die Hosen runterzulassen... Daß man sich mit heruntergelassenen Hosen schlecht auf ein Podest stellen könne... Daß die Froschperspektive daher wahrscheinlich der angemessenste Blickwinkel sei...“ usw. Letzte Ölung: 449.

bedient sich der Mittel „Sichdummstellen“ und uneigentliches Sprechen, also Ironie. Auch dies gehört zur Gattung: Die Satire bleibt immer folgenlos. Gernhardts Skeptizismus ihr gegenüber hat pessimistische Züge. Die Mißstände sind bekannt, ihre Ausdrucksmittel veraltet, Überblick nicht möglich, die positive Norm verschüttet, die Komik von unfreiwilliger Lächerlichkeit des Satirikers überlagert – aber warum findet sich der Aufsatz dann in „Letzte Ölung“, den „gesammelten Satiren“ Gernhardts?

Seine Generalabrechnung mit dem Genre in sieben Streichen hat einen doppelten Boden. Als Merkmal der Satire hat Gernhardt den komischen Angriff auf einen Gegenstand, oder kurz, eine Tendenz festgestellt. Er läutet das vorgebliche Ende der Satire mit einem solchen Angriff, also einer Satire, ein. Das ändert nichts an der Plausibilität der einzelnen Argumente; es verleiht der ganzen Satire insofern Tiefe, als dass die Form im markanten Widerspruch zum Inhalt steht. Dadurch erscheint der vorgebliche Angriff in anderem Licht. Dies darf jedoch nicht zum Umkehrschluss führen, es handele sich um eine explizite Apologie der Satire durch eine fingierte Anklage. Für diese Folgerung sind die sieben Argumente sowohl zu ernsthaft präsentiert als im einzelnen auch zu stichhaltig. Der Widerspruch lässt sich dahingehend auflösen, dass eine Satire laut Gernhardt in den althergebrachten Formen in der Gegenwart kaum mehr innovativ und unterhaltsam geschrieben werden kann und er selber dies zukünftig wohl unterlassen wird. Seine Zustandsbeschreibung in satirischem Stil fügt den klassischen Satiremitteln eine weitere Ebene, die der Form-Inhalt-Inkongruenz, hinzu. Erst dadurch gewinnt sie an (Selbst)Ironie und wird innovativ und unterhaltsam. Es scheint, als habe Gernhardt hier am Beispiel der satirischen Satire-Attacke den abschließenden Ausweg aus dem von ihm diagnostizierten Dilemma der gegenwärtigen Satire zu präsentieren versucht. Als Credo des Satirikers Gernhardt kann gemutmaßt werden, dass heutzutage eine solche Doppelbödigkeit oder eine andere Innovation Voraussetzung für das ästhetische Gelingen und damit für das Schreiben und Lesen einer Satire überhaupt ist.¹¹⁹⁵ Eine weitere Deutung lässt sich aus den Erkenntnissen von Gernhardts Komik-Theorie schließen und findet sich in nuce in folgendem Zitat:

„Der Satiriker will eine gute, geordnete, richtige Welt. Und formuliert das in einer Art und Weise, die, wenn alles gutgeht, lachen macht. Es ist also eine Kritik mit komischen Mitteln. Der Witz, die pure, nicht-tendenziöse Komik, sagt stattdessen: ‚Ich verarsche

¹¹⁹⁵ Die Ausweitung der Mittel dokumentiert am besten die Zeichnung- und Prosa-Satire „Mit Humor geht alles besser – auch das Ausländer vergraulen“ in *Vom Schönen*: 308f. Vgl. Gernhardts Kommentierung (auch der Reaktionen) in: *Was das alles*: 664-674. Vgl. auch Köhler: *Spaßmacher*. S. 178-182.

alles, lache alles aus'. Damit ist die Komik eigentlich gefährlicher, weil sie etwas Infantiles, Anarchisches, Dreistes und so auch Ordnungswidriges hat.¹¹⁹⁶

Die „pure“ oder auch mit Zehrer „totale Komik“ ist demnach wirkungsvoller als die Satire, weil die aus dieser Weltsicht resultierende Komik allumfassend ist. Ihr Mangel an Tendenz und Instrumentalisierung macht sie freier, „gefährlicher“ als die Satire es mit ihrem impliziten Ziel einer besseren Welt sein kann. Hier korrespondiert die Komik-Theorie Gernhardts mit seinem Satire-Begriff und macht sein Aussteigen aus der Gattung, in der er seit „Letzte Ölung“ von 1989 in der Prosa (!) nicht mehr publiziert, im Nachhinein verständlich, wie es auf inhaltlicher Seite durch die sieben Argumente in seinem Aufsatz begründet wurde. Ob die Satire-Abstinenz auch für die Lyrik gilt, wird Kapitel II zeigen.

Über Begriffe aus dem Umfeld der Satire wie Grotteske und (schriftliche) Karikatur liegen keine theoretischen Aussagen Gernhardts vor. Die „dezidiert politische Karikatur“, schreibt Gernhardt in einer Anmerkung zu seinen Satiren, sei nie seine Stärke gewesen, sodass er sie „auch so gut wie nie betrieben“ habe.¹¹⁹⁷ Das gilt für die literarische und die zeichnerische Karikatur gleichermaßen, da Gernhardt beide sehr selten mit politischer Intention nutzt.¹¹⁹⁸

Der Vollständigkeit halber sei angemerkt, dass sich Gernhardt über die zeichnerischen Kategorien Karikaturist und Cartoonist sehr wohl äußert:

„Dem Karikaturisten genügt im Notfall die – mit Lichtenberg zu sprechen – unterhaltsamste Fläche der Welt, das menschliche Gesicht, der Cartoonist braucht mehr Raum. Er will einen komischen Sachverhalt mitteilen, und das geht in der Regel nicht ohne Personal und deren Umwelt, wobei das Personal nicht aus Menschen bestehen muß, sondern aus allem rekrutiert werden kann, was sich animieren läßt, also auch aus Tieren, Teufeln, Engeln, sowie aus sämtlichen unbelebten Gegenständen, die mittels der Einbildungskraft in Bewegung gesetzt werden können. Der Cartoonist ist demnach ein

¹¹⁹⁶ Gernhardt in: o.A.: Würstchen. Zit. nach Zehrer: Dialektik. S. 187.

¹¹⁹⁷ Letzte Ölung: 360.

¹¹⁹⁸ Ausnahmen sind die gezeichnete Lübke-Karikatur von 1965 (Letzte Ölung: 359) und die Barzel/Bild-Zeitungs-Satire „Der junge Barzel“ von 1971, die durch das Herausfiltern der „Jugendlichkeit“ des damals 47jährigen Rainer Barzel karikaturistische Züge aufweist. Vgl. Letzte Ölung: 134-136. Die Zeitlosigkeit von Gernhardts Prosa-Satiren betonen Rühmkorf: Gerneklein. S. 191-193, und Hagedstedt: Gernhardt (KLG). S. 4f. Einige der Zeichnungen, so z. B. die erwähnte „Ausländer vergraulen“-Satire, bedienen sich der karikaturistischen Isolierung zur Darstellung der Ausländerfeinde (Vom Schönen: 308f.).

Erzähler, freilich einer, der sich kurz faßt – meist beschränkt auf *ein* Bild.“ Und weiter: „Der Cartoonist liebt den Kontrast, da der komische Fallhöhe schafft.“¹¹⁹⁹

Von der Vorliebe Gernhardts für Typen, Gott und belebte Dinge war oben bereits am Rande die Rede; eine Untersuchung seiner Cartoons kann nur Aufgabe einer eigenen Untersuchung sein.

Nach dem Verfahren des vorangegangenen Kapitels, wo auf die literaturwissenschaftliche Definition der Satire die des Nonsens folgte, wird im Folgenden der Nonsens aus Gernhardts Sicht dargelegt.

Nonsens

„Sehr viel weniger Mühe – und viel mehr Spaß [als Satiren zu schreiben, T.G.] machte es, Nonsens unter das Volk zu bringen“¹²⁰⁰, kommentiert Gernhardt seine Vorliebe für Nonsens in den siebziger Jahren. Für Gernhardt, den Schöpfer der „Schnuffi“-Comics und Mitautoren der legendären „WimS“¹²⁰¹, ist Nonsens „nicht etwa jener hausbackene Unsinn, der ungeregelt in launigen Lautgedichten, krausen Collagen und absurden Verbalautomatismen wuchert, sondern konsequent, also regelmäßig, verweigerter Sinn“¹²⁰². Nonsens richtet sich an der Regel und der Erwartung des Rezipienten aus: „Ich brauchte die Regel, solange ich eindeutig auf Komik oder Nonsens aus war“¹²⁰³. Wie bei der Komik unterläuft der Nonsens sein eigenes System. Deutlicher und ausführlicher äußert sich Robert Gernhardt in einem Gespräch mit Dieter E. Zimmer: „Nonsens ist eben kein bloßes Witzeln. [...] Er braucht mehr Raum. Er ist eine Haltung, und zwar eine, für die der Witz zu kurz ist. Er braucht ein System, ein Denksystem oder ein Reimsystem, das Sinn produzieren möchte und dem der Sinn verweigert wird. Der Leser oder Zuschauer muß erst einmal in eine ihm sinnvoll erscheinende Struktur hineingelockt werden, und dann muß sich ihm der Sinn entziehen.“¹²⁰⁴

¹¹⁹⁹ Lichtenberg, S. 30-45. Hier: S. 30 und 34. Gernhardt veröffentlichte neben seinen „Sudelblättern“ zu Lichtenbergs „Sudelsprüchen“ (zuerst ab 1992 im FAZ-Magazin) auch ein Buch mit Aphorismen des Göttinger Satirikers, Naturforschers, Philosophen und Dichters, vgl. *Unsere Erde und Lichtenberg für Zeitgenossen*.

¹²⁰⁰ Zwischenspiel: 404. Die Gründe für Gernhardts Satire-Abstinenz lagen im Ende der Tätigkeit für ‚pardon‘ und einem „Korsett“, in das zu steigen für die herkömmlichen, „beengten“ Satire-Seiten notwendig gewesen wäre. Gernhardt aber „scheute diese Anstrengung.“ Vgl. Zwischenspiel: 404.

¹²⁰¹ Schnuffis und WimS. Zu einer Interpretation von „Schnuffi“ vgl. Dierks: Oh!, Bernstein: Schnuffi und Paschek: Gernhardt. S. 69f., zu Gernhardts Selbstkommentierung vgl. Gernhardt, Robert: *Der Zeichner hat das Wort*. In: Schnuffi: 143-155.

¹²⁰² Gedanken: 27. Vgl. Zimmer: *Olymp*. S. 83f.

¹²⁰³ Gedanken: 27.

¹²⁰⁴ Zimmer: *Olymp*. S. 83f.

Gernhardt nimmt hier wieder auf das Moment der Verführung und der Lust des Rezipienten sowie auf den Regel-Begriff aus seiner Poetik Bezug, welche auch seiner Komiktheorie eigen sind. Der Sinn des Nonsens ist nur ein vorgeblicher. Das Anspielen auf ein System weckt Erwartungen, die durch den nachfolgenden Sinnentzug enttäuscht werden. Aus dem Bruch der Denkgewohnheiten und der Logik entsteht dann die Komik des Nonsens. Ein solches System existiert beim Blödeln nicht, weshalb Gernhardt es vom Nonsens scharf abgrenzt:

„Das ist eben das Mißverständnis: Wir stellen uns alle mal ganz dumm, und dann wird schon irgendetwas Unsinniges und das meint dann Komisches herauskommen. In der Regel tut es das dann nicht, eben weil die Strenge des Systematischen fehlt. Blödeln gibt's und soll es geben. Aber man soll das Wort doch bitte nicht auf Texte und Szenen anwenden, denen eine erkennbare Denk- und Witzarbeitsarbeit eigen ist.“¹²⁰⁵

Gernhardt hat seine Nonsens-Definition in einem seiner letzten großen Interviews nochmal wiederholt: „Der Begriff ‚Nonsens‘ meint nicht Blödsinn oder Schwachsinn. Nonsens ist regelmäßig verweigerter Sinn. Wer Nonsens macht, muss den Betrachter erst in ein scheinbar stabiles Sinngebäude hineinlocken, um ihn dann vor die Wand fahren zu lassen. Dazu braucht es durchaus Intelligenz.“¹²⁰⁶

Es lohnt sich, auf den Nonsens der „WimS“ näher einzugehen, der von Gernhardt jahrelang mitgeprägt wurde und der in aller Regel eben kein Blödeln ist, um an ihm weitere Kennzeichen der Gattung festzumachen.¹²⁰⁷ Zur Quelle und Intention des WimS-Nonsens schreibt Gernhardt:

„Er [...] lebte und regenerierte sich stets vom Widerspruch gegen all den Unfug, der täglich in Wort und Bild sich breitmachen durfte [...]. Und WimS war wohl auch der Versuch, [...] den Unfug zur Kenntlichkeit zu entstellen und so in Komik zu überführen. Wir waren also mit dem, was auf uns einteufelte, nicht einverstanden. Glaubten jedoch nicht daran, durch Argumente oder Widerlegungen etwas ändern zu können.“¹²⁰⁸

Aus einer Protesthaltung heraus stellt Nonsens Teile der Realität bloß. Wird an eine tendenziös-satirische Form mitunter noch die Hoffnung auf Wirkung geknüpft, so verhält sich das beim Nonsens anders. Er ist sowohl tendenz- als auch wirkungsfrei. Die

¹²⁰⁵ Gernhardt zitiert nach Zimmer: Olymp. S. 83f. Vgl. auch Bedeutung: 107.

¹²⁰⁶ Gernhardt, Robert in: Interview mit Robert Gernhardt. Mein Sechser im Lotto war Otto. In: Karriere 02/2006. S. 15.

¹²⁰⁷ Vgl. WimS. Einige WimS-Gedichte wurden außerdem in die Gesamtausgabe von Gernhardts Gedichten aufgenommen, vgl. Gedichte: 59-70. Viele der Gedichte aus „Die Wahrheit über Arnold Hau“ (1974) und „Bestennte Ernte“ (1976) gehören ebenfalls zum Nonsens (vgl. ebd. 13-22 und 23-28).

¹²⁰⁸ Gernhardts Brief an Köhler vom 3.3.198. Briefe, in: Köhler: Nonsens. S. 150.

Wahl von Nonsens als Ausdrucksmittel geschieht für Gernhardt im Bewusstsein der Machtlosigkeit des Komikers gegenüber der Realität. Er greift die Wirklichkeit nicht mehr an, sondern spielt mit ihr und transkribiert sie in die neue Nonsens-Welt. Deren Sinnlosigkeit kann implizit auch als Urteil des Nonsensdichters über die Realität betrachtet werden. Nonsens ist die Folge eines „bösen Blicks, welcher zugleich an den Widersprüchen leidet und sich ihrer auf verantwortungslose Weise freut, ohne daß dem Ergebnis eine Botschaft, ein Ziel, ein Trost zu entnehmen wäre.“¹²⁰⁹

Diese Wahrnehmung von Realität teilt der Nonsenspoet mit seinen Rezipienten, so Gernhardt. Er attestiert dem Nonsens, sehr „zeitgemäß“ zu sein, denn er lebt „ja gerade von verwesendem Kultur- und Sprachgut, je mehr und je schneller ausrangiert wird, desto günstiger [ist] sein Nährboden.“¹²¹⁰

Gernhardt stellt korrekterweise fest, dass in der Gegenwart die Frequenz der Information höher und ihre Menge immer größer wird. Möglicherweise, so Gernhardts Hypothese, ist gerade das Empfinden der Leser, die freie Art des Nonsens spiegele die Realität wider, der Grund für die Beliebtheit der Gattung seit den sechziger Jahren. Deren Herausgeber wollen natürlich ausschließlich reine Nonsens-Texte in ihre Anthologien aufnehmen. Wie schwierig sich aber die Grenzziehung realiter gestaltet, wird an gegensätzlichen Einschätzungen von Nonsens deutlich. So weigern sich einige Autoren bzw. ihre Nachkommen, ihre Gedichte in einer Nonsens-Anthologie veröffentlichen zu lassen, weil sie sie nicht unter dieser Gattung versammelt wissen wollen.¹²¹¹ Andererseits, bemängelt Gernhardt, finden auch Gedichte keine Aufnahme in die Anthologien, die im Bemühen um getragene Ernsthaftigkeit dennoch Nonsens produzieren. Solche „Sinn-Impllosionen, die teils unfreiwillig, teils beabsichtigt Komik freisetzen“, dürften eigentlich „in keiner Anthologie deutscher Unsinnsdichtung fehlen“. Sie würden „von den zuständigen Stellen jedoch hartnäckig dem literarischen Tiefsinn zugerechnet und dementsprechend interpretiert, hofiert und glorifiziert“¹²¹². Beispielhaft nennt er die unfreiwillig komischen Gedichte von Platen („Es liegt an eines Menschen Schmerz...“¹²¹³ mit seinem achtfachen Reim auf „Wunde nichts“) und Brentano („Wenn

¹²⁰⁹ Gernhardts Brief an Köhler vom 2.10.1982, Briefe, in: Köhler: Nonsens. S. 154.

¹²¹⁰ Gernhardts Brief an Köhler vom 3.11.1983, Briefe, in: Köhler: Nonsens. S. 98. In dem Teilabdruck des Briefes (ebd. 155f.) ist die Passage nicht enthalten.

¹²¹¹ Vgl. Dencker: Unsinnspoese. S. 16.

¹²¹² Gedanken: 24.

¹²¹³ Vgl. Platen, August Graf von: Es liegt an eines Menschen Schmerz... Ghaselen XXV. In: ders.: Werke in zwei Bänden. Hrsg. von Kurt Wölfel und Jürgen Link. Band 1: Lyrik. Nach der Ausgabe letzter Hand und der historisch-kritischen Ausgabe mit Anmerkungen, Bibliographie und einem Nachwort herausgegeben von Jürgen Link. Zeittafel von Kurt Wölfel. München 1982. S. 217f. Gernhardt zitiert hier V. 1f. und 7f. des Gedichts.

der lahme Weber träumt, er webe¹²¹⁴ in seiner bemühten Tiefsinnigkeit).¹²¹⁵ Dass diese Gedichte von *übereifrigen* Interpreten mit Sinn angefüllt werden können, liegt laut Gernhardt daran, dass die Grenzen, „die Sinn und Unsinn scheiden“, „derart undeutliche Markierungen [haben], daß auch der gewitzteste Kartograph nicht weiterhelfen kann: Immer wieder finden sich Gedichte, die keinem der Bereiche eindeutig zuzuordnen sind; Gebilde, in welchen der Sinn langsam, fast unmerklich in Nichtsinn oder Unsinn übergeht.“¹²¹⁶

Ein Beispiel zur Illustration der fließenden Grenzen erfindet Gernhardt aus dem Reimlexikon „Steputat“: „Denker, Henker, Lenker und Schenker“ stehen dort hintereinander. Gernhardt mutmaßt, dass ein „aufgewecktes“ Kind sie vielleicht folgendermaßen zusammenfügen würde: „Ein Denker / traf mal einen Henker / und sagte: Gib mir deinen Lenker, / dann bist du ein prima Schenker“. Das wäre insofern „ehrlich“, weil spielerisch Nonsens gedichtet worden wäre. Unehrllich machten es erst die Erwachsenen, die mit „unstillbare[m] Sinnbedarf“ wohl folgendermaßen reimten: „Einst Land der Dichter und der Denker, / Dann Land der Richter und der Henker, / Heut’ Land der Schlichter und der Lenker –: / Wann Land der Lichter? Wann der Schenker?“ Womit hier laut Gernhardt Sinn suggeriert wird, sind „simple rhetorische Reimtricks“ wie „Endreim, Binnenreim, Anfangsreim (Dann-Wann) und Stabreim (Land der Lichter)“. Damit lassen „sich selbst relativ wache Köpfe einlullen“¹²¹⁷. Für Gernhardt ist es vor allem eine Frage des Arrangements und der Herangehensweise, welcher Seite von Sinn und Unsinn der Rezipient die Gedichte zuschlägt. Durch eine gelungene Form, das machen die Beispiele deutlich, kann leicht Sinn vorgetäuscht oder erzeugt werden – denn im Gegensatz zu Gernhardts Meinung kann das Gedicht des „aufgeweckten“ Kindes durchaus Sinn nicht nur vorgaukeln, sondern tatsächlich herstellen.

Obwohl Gernhardt es in diesem Zusammenhang nicht erwähnt, kann aufgrund der Analyse seiner Komik-Theorie und ihrer Betonung des Subjekts und seiner Rezeptionshaltung geschlossen werden, dass die intuitive Einschätzung z. B. eines Gedichts von Clemens von Brentano als literarischer Tiefsinn auch in der

¹²¹⁴ Vgl. Brentano, Clemens von: Gedichte und Erzählungen. Eingeleitet und herausgegeben von Hans-Georg Werner. Darmstadt 1986. S. 389.

¹²¹⁵ Gedanken: 19-24. Aus anderen Kontexten ließen sich weitere Gedichte ergänzen, so z. B. Benns „Einsamer nie“, das Gernhardt im wörtlichen Sinne bebildert und dabei Absurdität entlarvt (vgl. Wörtersee: 131-137).

¹²¹⁶ Gedanken: 24. Ein Beispiel, wie eine solche Sinn-Impllosion plötzlich und bewusst herbeigeführt werden kann, ist Gernhardts „Deutung eines allegorischen Gemäldes“ (Gedichte: 118f., vgl. auch Kap. II).

¹²¹⁷ Gedanken: 21. Hier deutet sich im übrigen schon die große Bedeutung an, die Reim und Klang in Gernhardts Gedichttheorie haben. Vgl. das folgende Kapitel VI.

Rezeptionsgewohnheit der meisten Menschen begründet liegt, die einem Klassiker und seinen nach allen Regeln der Dichtkunst geformten Werken – sicher auch im Sinne dessen eigener Produktionshaltung – a priori Ernst und Tiefsinn unterstellen, anstatt die gegebenenfalls darin verborgene Komik zu erkennen. Gernhardts eigene, komische Weltsicht entdeckt diesen verdeckten Unsinn in solchen Fällen leichter bzw. macht ihn den Leser seiner Ausführungen erst sichtbar, indem er dessen Rezeptionshaltung in seine eigenen Bahnen lenkt. Im konkreten Fall erzeugt er damit erst die Komik im Rezipienten und lässt zudem abstrakt an der „totalen Komik“ als Weltsicht teilhaben, für die auch die Klassiker nicht sakrosankt und unfehlbar sind. Im einem solchen Fall hat der Nonsens für Gernhardt dann wieder Sinn:

„Nonsens kann als Sinnverweigerung Sinn haben, wenn eben der Unsinn anderer zur Kenntlichkeit entstellt wird.“¹²¹⁸ Nur in diesem speziellen Sinne wäre dieser Art des Nonsens dann doch wieder ein aufklärerischer Impetus und damit eine Tendenz zuzuschreiben.

Wie schon bei Parodie und Satire zu beobachten war, äußert sich Gernhardt auch jahrzehntelang nicht zu konkreten Techniken und Methoden, die den Nonsens ausmachen. Erst in einem seiner letzten Texte, einem Nachwort zu Günter Nehms Band „Verspektiven“, dem ersten Band einer Reihe mit komischen Gedichten¹²¹⁹, geht Gernhardt anhand von Beispielen aus Nehms Dichtung genauer auf einige der Techniken ein, die für den Nonsens geeignet sind.¹²²⁰ Zur Kategorisierung und Definition von verschiedenen Reimarten wie Allreim, Schüttelreim, Wechselreim, Zwillingsreim, rührender, gleichlautender und endschallender Reim bezieht er sich auf Lieder „Dichtung als Spiel“¹²²¹ und macht ferner die Buchstaben- und Wortspiele Abecedarius, Pentavokalismus, Anagramm, Palindrom, Akrostichon und Wortverschmelzung in Nehms Werk aus. Auch in diesem Zusammenhang wiederholt Gernhardt seine Überzeugung: „Ordnung muß sein, zumal in der Unsinn- bzw.

¹²¹⁸ Hoffmann-Monderkamp, S. 225.

¹²¹⁹ Hell und schnell – Die Sammlung komischer Gedichte. Herausgegeben von Robert Gernhardt und Klaus Cäsar Zehrer. Bd. 1: Günter Nehm: Verspektiven. Frankfurt a. M. 2006. Weitere fünf Bände sind im Fischer Taschenbuch Verlag erschienen: Kurt Tucholsky, Alexander Moszkowski, „Bilden Sie mal einen Satz mit“ (rund 200 Autoren), F.W. Bernstein und Michael Schönen. Die „Sammlung Hell und Schnell“ ist mit dem Erscheinen des sechsten Bandes im Mai 2007 eingestellt worden.

¹²²⁰ Gernhardt, Robert: Das nehm' wir! In: Nehm, Günter: Verspektiven. Ausgewählt von Robert Gernhardt. Frankfurt a. M. 2006. S. 103-111. [= Hell und Schnell. Die Sammlung komischer Gedichte. Hrsg. von Robert Gernhardt und Klaus Cäsar Zehrer. Bd. 1.]

¹²²¹ Vgl. Kapitel I.3.b.

Nonsensdichtung.“¹²²² Er zitiert im Anschluss – weil es „wirklich nicht häufig genug gesagt werden“ kann – seine 16 Jahre alte Definition aus „Gedanken zum Gedicht“, wonach Nonsens „nicht jener hausbackene Unsinn [...] sondern konsequent, also regelmäßig verweigerter Sinn“ ist.¹²²³

Insbesondere dem Reim schreibt Gernhardt eine Inspirationskraft für den Nonsens zu, denn oft „sorgt der reimgesteuerte Selbstlauf der Sprache für verdichtete Sinnferne und somit für verschärfte Komik“¹²²⁴. Er gibt einige jener nonsens-affinen Regeln vor, die der Nonsens-Dichter mit (vermeintlichem) Sinn zu füllen hat. Gernhardt erweist sich in diesem Nachwort als profunder Kenner einiger Techniken des Nonsens wie der Dichttheorie überhaupt – was angesichts der Variabilität seines eigenen Werkes in diesem Bereich kaum überrascht. Seine theoretische Beschäftigung mit der Gattung und gleichfalls mit Parodie und Satire erlebt damit seinen Abschluss.

Vermutlich ist diese Auseinandersetzung mit dem Werk eines Nonsens-Dichters und der Theorie im Übrigen nicht ohne Folgen für seine dichterische Praxis geblieben: Der letzte Band „Später Spagat“, zum Teil zeitgleich mit der Arbeit am Nehm-Band entstanden, enthält anteilig so viele Nonsens-Gedichte, wie sie ähnlich stark zuletzt im „Wörtersee“-Band von 1981 vertreten waren. Viele von ihnen zeichnen sich durch Wort- und Reimspiele aus, darunter Zwillingssreime, Buchstabenvertauschungen, Akrostichon-Sonette, die es im Kapitel II.4. über die Nonsens-Gedichte mit zu untersuchen gilt.

¹²²² Das nehm' wir: 108.

¹²²³ Gernhardt zitiert hier ohne Angaben aus Gedanken: 27.

¹²²⁴ Das nehm' wir: 107.

I.3.d. Zusammenfassung

Auf den ersten Blick ist vor allem ein qualitativer Unterschied zwischen Gernhardts Begrifflichkeiten und den literaturwissenschaftlichen Definitionen auszumachen: Der Schriftsteller äußert – ähnlich wie in seiner Gedicht- und Komik-Theorie – nur subjektive Umschreibungen der basalen Begriffe Parodie, Satire, Nonsens, wohingegen die Literaturwissenschaft mit Techniken, Spezifikationen und Typologien aufwarten kann. Angesichts der Präsentation der Gedicht- und Komik-Theorie überrascht es nicht, dass Gernhardt auch seine Ansichten zu Parodie, Satire und Nonsens unterhaltsam und essayistisch und vielfach in öffentlichen auktorialen Epitexten wie Gesprächen und Interviews offenbart.

Die Parodie bezieht sich immer auf eine Vorlage, die in Teilen imitiert und in anderen variiert wird. Durch die Diskrepanz zwischen Vorlage und Nachahmung entsteht eine komische Wirkung, die sich beispielsweise als Herabsetzung und / oder Kritik gegen das gesamte Original oder lediglich gegen Teile desselben kehrt. Konstitutiv für die Parodie sind also Intertextualität und Komik,¹²²⁵ die sich aus mannigfaltigen Veränderungstechniken entwickeln und die Diskrepanz von Original und Parodie ausmachen. Wenn in einer Parodie die Form völlig substituiert und mit anderen Inhalten gefüllt wird, liegt eine Travestie vor. Umgekehrt macht das primäre Merkmal der gleichen Struktur, also einer Nicht-Substitution der Form, die Kontrafaktur aus. In einem Pastiche wird eine Vorlage durch Isolierung des typischen Stils imitiert. Übertreibungen können dabei Komik erzeugen. Die reine Neuformierung unveränderter Zitate ohne Ergänzungen kennzeichnet den Cento.

Zu diesen vier Unterformen literarischer Komik existieren keine theoretischen Äußerungen Gernhardts. Dennoch verwendet Gernhardt sie in seinen Texten, wie anhand der Textbeispiele schon gezeigt wurde. Wie genau er sie benutzt, wird sich im Verlauf des Kapitels II über den Lyriker Gernhardt erweisen.

Im Kern ist der Begriff Parodie bei Gernhardt identisch mit dem der Literaturwissenschaft, da beide von einer Nachahmung eines Originals ausgehen, zu deren primären Merkmalen Kritik nicht gehört. Gernhardt allerdings beschränkt sich auf die Legitimation der Parodie als dichterisches Übungsmittel und „Dialog“ mit der Tradition. Er sieht damit die Parodie implizit mehr im Sinne eines parodistischen

¹²²⁵ Eine ernstgemeinte Nachahmung des Originals heißt Imitation oder „Pastiche involuntaire“ und ist ein Zeichen von Epigonalität, vgl. Kap. I.3.b.

Pastiche volontaire, also einer durch deutliche Kommunikativität geprägten Stilübung oder Weiterdichtung mit komischer Intention, aber ohne satirische Tendenz. Außerdem verwahrt er sich („In eigener Sache“) gegen die angebliche Herabsetzung des parodistischen Genres und die angeblichen Vorwürfe an Parodisten, sie seien uninspirierte Schmarotzer am geistigen Eigentum anderer. Er postuliert statt dessen die anregende Funktion von Parodien, die immer auf das Original hinweisen und zu dessen Lektüre anregen. Gernhardts Befund, dass beim Leser, zumal beim „Massenpublikum“, immer weniger Kenntnis der literarischen Klassiker zu erwarten ist, ist wohl eine korrekte Feststellung und ein Gemeinplatz. Es bleibt bis zur Analyse seiner Texte offen, wie Gernhardt darauf reagiert und ob er z. B. durch erhöhte Kommunikativität diesen Mangel zu umgehen weiß.

Wie schon in „Gedanken zum Gedicht“ und im zweiten Teil der Poetik-Vorlesung¹²²⁶ rechtfertigt Gernhardt das komische bzw. parodistische Genre unter anderem damit, dass es für Dichter die Funktion eines Reservats und Übungsraums bedeutet, um darin Handwerk und Techniken zu erproben und dabei eine individuelle Ausdrucksweise und *Stimme* zu entwickeln. Dieser *natürliche* Entwicklungsweg – Gernhardts eigener! – bedeutet eo ipso die Ablehnung des Bildes eines Dichters als Originalgenie. Er zeigt wiederum Gernhardts technisch-handwerklichen Zugang zum Dichten, den seine Poetik offenbarte.

Eine Bedingung muss erfüllt sein, um einen Text als Satire zu klassifizieren: Er muss sich gegen etwas richten. Komik verbessert oft die Wirkung des Angriffs, ist aber kein notwendiger Bestandteil der Definition. Wenn sich der Angriff gegen Literatur und deren Konzepte richtet, spricht man von Literatursatire. Es liegt satirische Lyrik vor, wenn die Tendenz in Form eines Gedichts vorgetragen wird. Mit der Satire entfernt verwandt und sie wohl überlagernd setzt sich das Grotteske aus Lächerlichkeit und Grauen zusammen. Eine große Nähe verbindet Satire mit ihrer Unterart Karikatur, die mit ihr den Angriff teilt und dazu insbesondere das technische Mittel der Isolierung bzw. Übertreibung gebraucht. Angriff, Tendenz, Dagegensein – der Satiriker will etwas verändern und setzt dafür meist Komik als Mittel ein.

Gernhardt setzt sich mit der Gattung ausführlich auseinander und kommt zunächst zu dem gleichen Ergebnis wie die Literaturwissenschaft, dass Kritik gattungskonstitutiv ist. Gernhardts Beschreibung stellt aber gleichberechtigt das uneigentliche Sprechen

¹²²⁶ Vgl. Kapitel I.1.b.

insbesondere in Form von Übertreibungen, also auch die Komik, daneben. Dies stünde nur im Widerspruch zur Gattungsgeschichte, die auch ironie-freie Texte umfasst, wenn man Gernhardts Aussage als Definition begriffe, und nicht richtigerweise im Sinne einer Typologie. Gernhardt will weniger die Satire definieren, sondern vielmehr die tendenziöse Gattung nach eigener Auffassung typologisch beschreiben. Zu *seiner* Auffassung von Satire gehört die Komik notwendigerweise dazu.

Unschärf bleibt die Beschreibung ferner durch die Vermischung verschiedener Ebenen, der der Sprechhaltung (Ironie) mit der einer untergeordneten stilistischen Technik (Übertreibung). Von letzterer existieren bekanntlich Dutzende, und es verwundert, warum Gernhardt in keinem seiner Epitexte auf sie zu sprechen kommt, die bereits in den hier angeführten Beispielen anklingen. Die Übertreibung verweist auf eine Unterart der Satire, die Karikatur, die sich der Techniken Isolierung und Übertreibung bedient, um ihre Intention, den Angriff, zu vollziehen. Zu ihr äußert sich Gernhardt allerdings nicht weiter.

Während die Literaturwissenschaft über die individuelle, psychologische und historische Wirkung von Satire keine Auskünfte gibt, ist Satire als „instrumentalisierte Komik“ für Gernhardt in der Gegenwart schlichtweg veraltet, fast immer wirkungslos und überlebt lediglich in Reservaten wie Kabarett und „Titanic“. Daher läutet Gernhardt 1988 auch in einem „Fazit“¹²²⁷ das vorgebliche Ende der Gattung (zumindest für sich persönlich) ein, in der er jahrzehntelang publiziert hatte. Dass er sich dafür selbst satirischer Angriffe bedient, verweist auf die Doppelbödigkeit seiner Aussagen, die – siehe Gedicht- und Komik-Theorie – einfache Aussagen in komplexen Diskursen nicht gelten lassen und dies in ihrer Form widerspiegeln.

Auf den ersten Blick mag man Gernhardts Ausstieg aus der Satire im Kontext des Niedergangs der Gattung als zeittypisches Phänomen sehen. Der ehemalige Satiriker Gernhardt trüge demnach zum allgemeinen Rückgang an satirischen Texten bei. Ob sein theoretisch begründeter Bruch mit der Gattung in der Prosa endgültig ist, muss für seine Lyrik gesondert betrachtet werden. Immerhin ließ er sich mit seiner impliziten Forderung nach Innovation als Voraussetzung für jedwede satirische Texte die Möglichkeit offen, nach diesen eigenen Maßstäben in der Gattung weiter zu schreiben.

Interessant dürfte die Beobachtung sein, zu welcher Zeit sich wieviele von Gernhardts satirischen Texten in die verschiedenen Formen und Unterarten einteilen lassen und was die bevorzugten Ziele seiner satirischen Angriffe sind. Möglicherweise lässt sich dabei

¹²²⁷ Fazit: Warum ich nicht gern Satiriker bin und mich nur ungern als solchen bezeichnet sehe. Keine Satire. In: Letzte Ölung: 438-451.

auch eine quantitative Verschiebung von Prosa zu satirischer Lyrik oder umgekehrt oder eine qualitative in Richtung Grotteske beobachten. Zur Grotteske existieren keine theoretischen Aussagen Gernhardts. Ferner besteht die Möglichkeit, dass in seinen Texten seit 1988 vermehrt jene „pure“ oder „totale“ Komik zu finden ist, die außerhalb des angenommenen Reservatdaseins der Satire jeden Anlass komisiert und nach Gernhardt dadurch umso „gefährlicher“ ist. Konsequenterweise schlosse diese Haltung und Entwicklung dann aber auch ein, über gesellschaftliche Tabugrenzen hinwegzugehen.

Nonsens ist nicht „blanker Unsinn“, sondern bewusste Sinnverweigerung. Der Rezipient sieht sich im Nonsens mit ungewohnten Strukturen konfrontiert, die ihre Legitimation aus sich selbst heraus beziehen. Nonsens ist intentionslos und frei von Zwängen der Realität und der Regel. Eine so demonstrierte Unbändigkeit und Freiheit wirkt in aller Regel komisch. Die erwähnte Bandbreite des Nonsens resultiert aus der Vielzahl der referierten Techniken und Methoden. Den Spielarten des Nonsens mit Zeit, Raum, Kausalität und Logik und Beziehungen stehen die vier Techniken Verselbstständigung, Vermenschlichung, Erfindung, Identitätsspiel zur Verfügung sowie das Spiel mit der Sprache mit Wörtlichnehmen, Stilbrüchen, Wortspielen etc. Wollte man den Nonsens auf wenige Eigenschaften reduzieren, wäre neben Freiheit und Komik sicherlich der Begriff Innovation eine gute Wahl. Der moderne Nonsens setzt gegenüber dem klassischen mehr auf Aktualität und Verbildlichung seiner Quellen und ironisiert sich selbst.

Im Kern sind die Nonsens-Definitionen Gernhardts und der Literaturwissenschaft identisch. Letztere analysiert aber präziser als der Dichter (man denke etwa an Petzolds Stilmittel und Köhlers Techniken und Verfahrensweisen). Nonsens ist auch für Gernhardt komisch, tendenz- und wirkungsfrei und entzieht und verweigert Sinn. Davon unterscheidet er ebenfalls das systemlose Chaos des Blödelns. Gernhardt hat dabei in Morgenstern einen prominenten Gewährsmann, der sich in einem „Brief an einen Kritiker“ das Etikett „Unsinn“ für seine Werke verbittet – was Gernhardt verschiedentlich zitiert.¹²²⁸ Literaturwissenschaft und Gernhardt stellen einmütig die aktuelle Popularität des Nonsens fest, an der Gernhardt teil hat.¹²²⁹

¹²²⁸ Zu Morgensterns „Brief an einen Kritiker“ vgl. Morgenstern, Christian: Über die Galgenlieder. Berlin 1921. S. 12 bzw. vgl. WimS: 323, und Hell und Schnell: 7. Vgl. auch Bedeutung: 107, und Kap. I.1.c.

¹²²⁹ Vgl. die Aufnahme in die einschlägigen Anthologien wie z. B. „Das Nonsens-Buch“. Die Aussage über die Popularität des Nonsens gilt für die Zeit der einschlägigen Untersuchungen, z. B. Köhler:

Unterschiede ergeben sich bei der Einschätzung des Nonsens in Relation zur Realität: Gernhardt geht davon aus, dass im Nonsens sinnlos-chaotische Teile einer unveränderbaren Welt gespiegelt werden. Einige Literaturwissenschaftler wie Köhler sehen darüber hinaus eine destabilisierende Wirkung des Nonsens auf die Ordnung.¹²³⁰ Ferner verlaufen die Grenzziehungen zum Sinn verschieden. Die Nonsens-Theorie geht von einem intendierten Nonsens aus, der von den Autoren bewusst verfasst wurde. Gernhardts Bestimmung des Nonsens greift an dieser Stelle weiter.¹²³¹ Er zählt auch jene Texte dazu, die, mit ernsthafter Intention geschrieben, dennoch unfreiwillig sinnlos sind (z. B. Brentanos „Wenn der lahme Weber träumt, er webe...“). Für sie besitzt Gernhardt ein ausgeprägtes Gespür und lässt die Leser seiner Epitexte mit komischem Genuss, der meist aus der Fallhöhe zwischen getragenen Ton oder angestrebter Regelerfüllung und unsinnigem, nonsenshaftem Inhalt entspringt, an seinen Funden teilhaben.

Auf der anderen Seite klammert er Texte aus, die von der Literaturwissenschaft zum Nonsens gerechnet werden: Lautgedichte, Limericks und Würfelttexte sind Beispiele für Konstrukte, deren Zusammenhang sich auf ganz anderen, text- und sinnfernen Ebenen erschließt, weil sie ein System meist nicht einmal andeuten. Gernhardts Einschätzung der „launigen“, „krausen“ und „absurden“ Texte ist mitnichten negativ: „Blödeln gibt's und soll es geben.“¹²³² Er zählt sie lediglich nicht zum Nonsens.

Gernhardt wählt Nonsens als Ausdrucksmittel im Bewusstsein der Machtlosigkeit des Komikers gegenüber der Realität, dementsprechend liegt jedwede satirische Tendenz dieser Form von Komik fern. Er greift die Wirklichkeit nicht mehr an, sondern spielt mit ihr und transkribiert sie in die neue Nonsens-Welt. Deren Sinnlosigkeit kann implizit auch als Urteil des Nonsensdichters über die Realität betrachtet werden. Zehrer hat dies die „totale Komik“ genannt und darin die Tendenz gesehen.¹²³³

Die zahlreichen Beispiele, die für die Techniken des Nonsens aus der „WimS“ angeführt wurden, deuten bereits darauf hin, dass der Nonsensverfasser Gernhardt über komischen Erfindungsreichtum verfügt. Davon ausgehend stellt sich für die folgende Untersuchung die Frage, ob Gernhardt als Nonsens-Schreiber im Rahmen der beobachteten

Nonsens von 1989. Ob sie in der Gegenwart noch zutrifft, ist eine interessante Frage, der hier nicht weiter nachgegangen werden kann.

¹²³⁰ Vgl. Köhler: Nachwort. S. 350f.

¹²³¹ Eine Ausnahme macht hier lediglich Dencker, der von einem ähnlich weiten Begriff wie Gernhardt ausgeht, und in seine Sammlung auch „jene Texte, die unfreiwillig Unsinn produzieren [und] zum Lachen reizen“, aufnehmen wollte. Dencker: Unsinnspoesie. S. 11.

¹²³² Zimmer: Olymp. S. 84.

¹²³³ Vgl. Kap. I.2.

Entwicklungen der Gattung bleibt (Wegfall der Verselbstständigung usw.) und innovativ die klassischen Techniken um eigene erweitert hat.

Im bisherigen Verlauf der Arbeit wurde der Theoretiker Gernhardt ausführlich untersucht, seine Ansichten zu Poetik und Komik und seine Begrifflichkeiten dargestellt, kontextualisiert und analysiert. Kapitel III bietet eine Zusammenfassung der umfangreichen Ergebnisse über den Theoretiker Gernhardt. Viele poetologische und komiktheoretische Ansichten Gernhardts müssten mit seiner Lyrik korrespondieren. Bei der bisherigen Untersuchung wurde neben vielem anderem festgestellt, dass die praxisorientierte Theorie Gernhardts viele Beispiele aus seiner eigenen dichterischen Praxis enthält. Zahlreiche weitere Exempel aus Lyrik und Prosa wurden außerdem zur Untersuchung und Illustration seiner Thesen angeführt. So konnten am Rande bereits erste Eindrücke vom Dichter Gernhardt gesammelt werden, die im Folgenden verfestigt werden sollen. Auch die zahlreichen aufgeworfenen Fragen zum Lyriker Gernhardt werden Kapitel II beantwortet.

II. Der Lyriker

Dieser Arbeit liegt ein weiter Lyrikbegriff zugrunde, wie ihn etwa Conrady beschrieben hat: „Zur Lyrik gehören alle Gedichte, und Gedichte sind sprachliche Äußerungen in einer speziellen Schreibweise. Sie unterscheiden sich durch die besondere Anordnung der Schriftzeichen von anderen Schreibweisen, und zwar durch die Abteilung in Verse“¹.

Alle engeren Definitionsversuche zum Beispiel nach Poetizität oder Formalia würden Teile von Gernhardts lyrischem Werk, das sich durch eine große Variabilität auszeichnet, ausblenden und sich daher als untauglich erweisen.

Die Gedichte werden aus der Ausgabe „Gesammelte Gedichte. 1954-2004“ (Frankfurt a. M. 2005) zitiert, weil sie die letzte von Gernhardt selbst redigierte und überwachte Ausgabe seiner Lyrik und damit Ausgabe letzter Hand ist. Einige Gedichte sind darin im Vergleich zu früheren Fassungen und Ausgaben in punkto Logik, Rechtschreibung und Stil überarbeitet worden.² Der Anhang bietet außerdem mehrere erläuternde Peritexte von Gernhardt, auf die, wo sinnvoll, hingewiesen wird. Lediglich die Gedichte aus dem letzten Band, „Später Spagat“, sind nicht darin enthalten und werden nach der Erstausgabe (Frankfurt a. M. 2006) zitiert. Alle Siglen, so auch die der Erstausgaben, die gelegentlich zum Vergleich herangezogen werden, werden im Literaturverzeichnis in Kap. VI aufgeführt.

Wenn im Folgenden in den einzelnen Kapiteln II.1., II.2., II.3. und II.4. von komischen, parodistischen, satirischen und Nonsens-Gedichten die Rede ist, so liegen diesen Einteilungen stets die Begriffe aus dem vorangegangenen Kapitel I über den Theoretiker Gernhardt zugrunde. Insbesondere die darin dargestellten Erkenntnisse der (Literatur-) Wissenschaft werden auf die Gedichte angewandt. Zugleich werden Bezüge zu Gernhardts eigenen Theorien über Poetik, Komik und ihre literarischen Formen aufgezeigt.

¹ Conrady, Karl Otto: Vorwort. In: ders. Gedichtbuch (2000). S. 7-27. Hier: S. 13f.

² Vgl. z. B. im Gedicht „Bodenseereiter“ die Ortsangabe in V. 18 (Lichte Gedichte: 107f. und Gedichte: 505f. sowie der erläuternde Peritext ebd.: 971-973); die Korrektur von „Vollmerswerther-Straße-Blues“ und „Sylvester“ (zwei Mal) (Im Glück: 63, 102, 169) zu „Volmerswerther-Straße-Blues“ und „Silvester“ (Gedichte: 724, 754 und 797) sowie „Der Künstler fällt im freien Fall“ (Lichte Gedichte: 87, V. 5) zu „Der Künstler stürzt im freien Fall“ (Gedichte: 492, vgl. auch Gespräch I, Kap. VII).

Die Parodie, die Satire und der Nonsens sind als literarische Ausprägungen der Komik ausführlich beschrieben worden. Gernhardt und die Wissenschaft haben unisono darauf hingewiesen, dass diese Kategorien keine absoluten sind, sondern häufig Überschneidungen aufweisen. Man begegnet dementsprechend bei Gernhardt einigen Gedichten, die *Grenzgänger* zwischen den komischen Gattungen und Schreibarten sind, und solchen, die die unsichtbare Grenze zur komik-freien, ergo ernsten Lyrik berühren. An diesen *Grenzgängern* lässt sich gut ableiten, wie Gernhardt Komik generiert und wofür er sie mit welchen Akzenten bevorzugt einsetzt.

Jedes der Gedichte wird in dem Bereich untersucht, wo es seine stärkste Ausprägung aufweist. Daraus folgt auch, dass die zuerst untersuchten komischen Gedichte *vor allem* komische Gedichte sind, im Einzelfall aber durchaus parodistische, satirische oder Nonsens-Elemente enthalten können – sobald diese nachweisbar überwiegen, werden die Poeme im entsprechenden eigenen Kapitel analysiert. Umgekehrt enthalten alle parodistischen, satirischen und Nonsens-Gedichte qua definitionem ein Mindestmaß an Komik. Komik ist somit zugleich der übergeordnete Begriff wie auch das durchgängige Merkmal aller hier untersuchten Gedichte.³

Aufgrund ihrer großen Anzahl können nicht alle Gedichte Gernhardts und nichtmals alle komischen Gedichte untersucht werden. Eine vollständige Analyse aller insgesamt rund 1.200 veröffentlichten Gedichte wird daher ausdrücklich nicht angestrebt.⁴ Bei der zu treffenden Auswahl wurde vor allem größtmöglicher Wert auf die Repräsentativität der einzelnen Gedichte im lyrischen Gesamtwerk gelegt. Ferner sind thematische und formale Linien und Schwerpunkte im Werk von Bedeutung, nach denen die Auswahl der Gedichte erfolgte. Dabei lassen sich zahlreiche Bezüge zwischen den Gedichten erkennen. Zugleich werden in dieser Untersuchung immer wieder spezielle, singuläre Gedichtformen und -inhalte Beachtung finden, wenn sie der Erhellung eines besonderen Phänomens (zum Beispiel der Originalität) oder einem Bezug (etwa zur Theorie) dienlich sind. Eine schlichte, ausschließlich chronologische Vorgehensweise würde dem nicht gerecht.

³ Auf die relativ wenigen komik-freien, sprich ernsten Gedichte von Gernhardt wird in Kap. III.2.d. eingegangen.

⁴ Abgesehen von den rund 1.200 Gedichten in der Ausgabe „Gesammelte Gedichte“, kämen im Übrigen die Gedichte aus Gemeinschaftsproduktionen, die Bildgedichte und jene hinzu, die unter einem der Pseudonyme bzw. lediglich in Zeitschriften usw. veröffentlicht wurden. Außerdem enthalten die noch nicht veröffentlichten „Brunnen“-Hefte Gernhardts (Skizzen- und Notizhefte) eine unbekannt Zahl an bislang unbekannt Gedichten.

Daher wurden der jeweiligen Komik-Form der Gedichte angepasste Zugänge gewählt: Für einen ersten, fundierten Überblick über die komischen Gedichte werden die einzelnen Gedichtbände anhand einer bestimmten Thematik untersucht. Die Gedichtbände Gernhardts, „Die Wahrheit über Arnold Hau“ (1966), „Besternte Ernte“ (1976), „Wörtersee“ (1981), „Körper in Cafés“ (1986), „Weiche Ziele“ (1994), „Lichte Gedichte“ (1997), „Klappaltar“ (1998), „Berliner Zehner“ (2001), „Im Glück und anderswo“ (2002), „K-Gedichte“ (2004) und „Später Spagat“ (2006) geben in ihrer Chronologie zugleich die Ordnung in den Kapiteln vor (II.1.a. bis II.1.i.).

Es ist ein schwieriges Unterfangen, thematische Gemeinsamkeiten in den Gedichten Gernhardts zu filtern, ohne hoffnungslos zu reduzieren. Viele lassen sich dennoch in einen dieser großen Themenkreise einordnen: Liebe / Partnerschaft, Natur / Tier, Kunst / Ästhetik, Gott / Teufel / Religion, Schönheit / Kunst / Dichtung sowie Körper / Altern / Krankheit / Tod.⁵

Als eines von mehreren prägenden und durchgängig bedichteten Themen in Gernhardts Œuvre bietet sich für das Vorhaben an erster Stelle der Komplex Körper / Altern / Krankheit / Tod an, da es mehr als wahrscheinlich ist, dass die Auseinandersetzung Gernhardts mit diesem Thema vom ersten Gedicht des Schülers von 1954 bis zum letzten Band 2006 stärkeren Veränderungen unterworfen ist. Dieser thematische Zugang im Kapitel II.1. bringt mit sich, dass die einzelnen Bände in den einzelnen Kapiteln dieser Arbeit unterschiedlich viel Gewicht erhalten. So wird beispielsweise der Band „Klappaltar“ mangels Gedichten zu diesem Thema in Kapitel II.1. nur kurz erwähnt, weil seine Pastiches im Kapitel II.2. über Gernhardts parodistische Gedichte untersucht werden.

Eine chronologische Darstellung mit dieser thematischen Orientierung und ihren zu vermutenden Veränderungen dürfte sich aller Voraussicht nach als ergiebig für die Ableitung von ersten Indizien für die Entwicklung Gernhardts herausstellen. Diese Hinweise werden zusammen mit den Beobachtungen über die lyrische Parodie, Satire und Nonsense bei Gernhardt aus den nachfolgenden Kapiteln II.2., II.3. und II.4. schließlich im Kapitel III in Gänze erfasst. Dieses Kapitel III – so viel sei schon vorweggenommen – wird zusätzlich all jene Aspekte umfassen, die für die Beurteilung von Gernhardts Lyrik von Bedeutung sind, aber in diesem vorliegenden Kapitel II

⁵ Vgl. auch Gernhardts eigene Aussagen in Poetik-Vorlesung V, und Busch-CD2: 1. Vgl. zur Religion auch Kerschbaumer: 117: „Ich liebe die großen Themen und die großen Worte: Gott und Engel, Tod und Teufel. Das ist poetisches Personal, das auch außerhalb religiöser Zusammenhänge auftauchen kann und es auch tut. Denken Sie an Hölderlin oder Rilke – warum nicht auch bei mir?“

aufgrund seiner Anlage nur am Rande erwähnt werden können. Dazu zählt beispielsweise unter anderem die Reimverwendung und besondere Ordnungsformen, die Kapitel-Einteilung und die Anteile der jeweiligen Gedichtformen in den Gedichtbänden, die Entwicklung von Komik und Ernst, die ernstesten Gedichte und schließlich Gernhardts eigene *Stimme*.

Zur Erklärung der überwiegend komischen Wirkung der Gedichte werden bei der Analyse die Ergebnisse aus dem vorangegangenen Kapitel über die Komiktheorien von Platon (Unverstand), Aristoteles (Harmlosigkeit), Cicero (harmlose Herabsetzung), Jonson (Übermaß), Hobbes (intersubjektive Überlegenheit), Kant (Erwartung und Überraschung), Schopenhauer (Subsumtion und Inkongruenz), Bergson (Mechanik), Freud (Affektersparnis), Ritter (Ausgeschlossenheit), Rommel (Überlegenheit und Person), Plessner (Unvereinbarkeit und Subjekt) und Horn (Subjektivität und Kreativität) herangezogen. Wo immer es möglich ist, ohne der Synthese in Kapitel III zu sehr vorzugreifen, werden Querverweise zu Gernhardts eigener Komiktheorie und Poetik gegeben.

Bei der Untersuchung der parodistischen Gedichte verspricht eine andere Vorgehensweise den größten Erkenntnisgewinn: Die lyrischen Parodien Gernhardts werden nach Müller⁶ in textungebundene Parodien, also Textsorten- und Tonfallparodien (II.2.a.), sowie Einzeltextparodien (II.2.b.) eingeteilt. In die einzelnen Analysen fließen die bereits beschriebenen Kriterien der Intertextualität, Referentialität, Kommunikativität, Autoreflexivität, Strukturalität, Selektivität und Dialogizität ebenso ein wie die acht Veränderungstechniken nach Wünsch⁷, mit denen das Original verändert wird: Substitution, Adjektion, Isolierung, Übertreibung, Detraktion, Raffung, Dehnung und Transmutation und ihre jeweilige Bedeutung für die Konstitution der Untergattungen Travestie, Pastiche, Kontrafaktur und Cento. Selbstverständlich müssen auch hier die Komiktheorien im Blick behalten werden. Hinzu kommen Gernhardts Ansichten aus öffentlich auktorialen Epitexten über die Parodie und ihre Untergattungen.

Bei den satirischen Gedichten bietet sich eine Ordnung nach den *Zielen* der Angriffe an. Diese lassen sich in drei Gruppen aufteilen, die auch die Kapitel begründen: Satirische Attacken in den Bereichen Literatur (II.3.a.), Ästhetik (II.3.b.) und Personen und ihre

⁶ Müller: Intertextualität. Vgl. Kap. I.3.

⁷ Wünsch: Parodie. Vgl. Kap. I.3.

politischen Ziele (II.3.c.). Im ersten Fall handelt es sich selbstredend um Literatursatiren. Ob und inwiefern die beiden anderen Untergattungen der Satire – Grotteske und Karikatur – bei Gernhardt eine Rolle spielen, wird sich im Laufe der Betrachtung zeigen.

Die zahlreichen Nonsens-Gedichte Gernhardts werden nach Köhlers Arbeit über den Nonsens⁸ in der Einteilung nach den Spielarten mit Zeit, Raum, Kausalität und Logik, Beziehungen, Erwartung durch Namen und Sprache untersucht (II.4.a. bis g.). Die einzelnen Spielarten weisen – wie dargelegt – noch weitere Differenzierungen auf, deren Verwendung durch Gernhardt im Einzelnen nachgegangen wird: Zum Spiel mit dem Raum gehört das Spiel *im* und *am* Text, zum Spiel mit Kausalität und Logik die Umkehr von Logik, die Sinnfügung und der Sinnentzug sowie widersinnige Vergleiche. Zu dem wichtigen Spiel mit der Sprache gehören Wörtlichnehmen, Stilbrüche, Wortspiele (Klangspiel und Grammatikspiel), Verschachtelung von Wörtern, Wortdeformation aufgrund von Reimzwang, Lautdoppelung, -variation und -malerei und die Entwicklung einer eigenen Sprache.

Einer Besonderheit Gernhardts, dem Spiel mit der Erwartung durch Namen, ist ein eigener, zusätzlicher Abschnitt gewidmet (II.4.e.). Hinzu kommen in einem weiteren Abschnitt die verschiedenen Techniken zur Verfremdung der Realität und zur Erzeugung von Nonsens, die Technik der Verselbstständigung (z. B. von Teilen eines Ganzen) , der Vermenschlichung (von Dingen, Tieren und Abstrakta), der Erfindung neuer Gegenstände und des Spiels mit der Identität (II.4.f.).

Kurze Zusammenfassungen runden die vier Kapitel jeweils ab, Kapitel II.1.j. für die komischen, II.2.c. für die parodistischen, II.3.d. für die satirischen und II.4.h. für die Nonsens-Gedichte.

⁸ Köhler: Nonsens. Vgl. Kap. I.3.

II.1. Gernhardts komische Gedichte

JA, UND WAS LEHRT UNS DIES GEDICHT?
UNTERSCHÄTZT GEDICHTE NICHT!⁹

Aus Gernhardts expliziter Poetik und Gedichttheorie stammt die Ansicht, dass alle gereimten Gedichte immanent komisch sind.¹⁰ Nach diesem Verständnis müssten hier also alle gereimten Gedichte Gernhardts zur Diskussion stehen und zusätzlich noch jene, welche auch ohne Reim Komik enthalten. Nach den in Kapitel I.3.b. erläuterten Kriterien der Literaturwissenschaft ergibt eine vorsichtige Schätzung im Band „Gedichte 1954-2004“, dass mindestens vier Fünftel aller Gedichte Gernhardts in irgendeiner Form Komik enthalten. Warum Vollständigkeit hier insgesamt nicht angestrebt werden kann, wurde ebenso wie die inhaltlichen Auswahlkriterien für die komischen Gedichte bereits erläutert.

Der Themenkomplex Körper / Altern / Krankheit / Tod in Gernhardts komischen Gedichten wird in diesem Kapitel in seinen Kontinuitäten und Veränderungen verfolgt und analysiert. Möglichst viele dieser Gedichte aus dem Verlauf von Jahrzehnten und aus elf Gedichtbänden werden im Folgenden untersucht.

Zuvor sei jedoch nochmals explizit darauf hingewiesen, dass literarische Komik wie jedes Phänomen der Ästhetik in letzter Konsequenz nach subjektiven Kriterien beurteilt wird. Komiktheoretiker wie Horn und Gernhardt selbst haben dies immer wieder betont. Wenn also in den folgenden Abschnitten komische Gedichte analysiert werden, kann damit nur eine Komik, wie sie in *dieser* Arbeit dargelegt wurde und verstanden wird, gemeint sein. Keineswegs ist es eine Absicht dieser Arbeit, für ein Komik-Konzept missionarisch tätig zu sein. Der geneigte Leser mag die ausgewählten Gedichte in seiner eigenen Rezeptionshaltung auch schlicht nicht komisch finden – die Gründe für diese Wahrnehmungsdiskrepanzen wurden im Kapitel I eingehend erklärt. Der komische Effekt bei der folgenden Untersuchung wird sich (wie meistens, wenn Komik erklärt wird) für den Leser wahrscheinlich in Grenzen halten.

⁹ „An alle Arthurs dieser Welt“ in Gedichte: 258f.

¹⁰ Vgl. Kap. I.2.c.

II.1.a. Schülergedicht (1954), Die Wahrheit über Arnold Hau (1966) und Besternte Ernte (1976)

Im seinem ersten veröffentlichten Gedicht¹¹, das Gernhardt 1954 als Schüler schrieb, sind bereits Grundzüge seiner späteren komischen Gedichte erkennbar. „Auf den Lateinlehrer Otto Kampe“¹² beschreibt den Lehrer mit acht positiven Eigenschaften des Geistes, die jeweils durch den Vergleich mit einem Römer festgemacht werden. Das Loblied auf den Lehrer endet mit den Versen: „Wie Seneca sucht er das Wahre. / Er hat wie Cato keine Fehler / und so wie Caesar keine Haare.“ (V. 10-12)

Das letzte, äußerliche Attribut verlässt das vorherige Gedankengebäude, wirkt als ironische Pointe und setzt Komik in Form der Inkongruenz frei. Zudem wird eine Glatze oft negativ attribuiert und bricht auch daher mit dem vorherigen Loblied auf den Lehrer. Das unpassende Element negiert die zuvor getroffenen Aussagen nicht, fügt ihnen aber am Schluss das sprichwörtliche Augenzwinkern hinzu.

Gernhardt beschäftigt sich schon in seinen frühen Gedichten mit dem menschlichen Körper. Ausnahme sind die Gedichte in der fiktiven Werkbiografie „Die Wahrheit über Arnold Hau“ (1966), die dieses Thema nicht behandeln.

In der „Besternten Ernte“ (1976, zusammen mit F. W. Bernstein) drückt ein artikuliertes Ich¹³ in „Kleines Lied“¹⁴ seine paradoxe Freude über die eigene Unzulänglichkeit und Vergänglichkeit in lauter einsilbigen Wörtern aus. Es handelt sich bei dem Gedicht um

¹¹ Vgl. Göttingen: 28-36 und 37-40 („Wie ich Dichter wurde“ (EV) und „Gedichte aus Schülerzeiten“), worin Gernhardt mehrere unveröffentlichte Schülergedichte erwähnt, sowie Gernhardts Anmerkungen ebd. S. 39.

¹² Gedichte: 11. Kampe war Latein-Lehrer des Gymnasiasten Gernhardt in der Oberstufe, vgl. Göttingen: 21. Auch der hin und wieder zitierte „Studienrat Kraus“ (vgl. Lobrede: 12f., Booklet der Reim und Zeit-CD: 10f., „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. III Zögern“ in Gedichte: 620 sowie „Mein ist die Rache“ in Denken wir uns: 61) hat ein reales Vorbild (vgl. Göttingen: 19, 21f., 28 und 39 sowie Hand aufs Herz. In: NFS: 569 (dort als „deutsch-national gesonnener Ex-Corpsstudent“ bezeichnet)). Vgl. auch die Interpretation in der Frankfurter Anthologie, Wöhrle, Georg: ... und so wie Cäsar keine Haare. In: Frankfurter Anthologie 30. S. 201-204.

¹³ Der Begriff „artikuliertes Ich“ lehnt sich an die Definition Burdorfs an. Damit ist ein analytisches Konstrukt gemeint, das – analog zur erzählten Figur der Erzähltextanalyse – vom empirischen Autor weder losgelöst noch mit ihm gleichzusetzen ist. In einer Reihe folgt auf den empirischen Autor (Gernhardt) der abstrakte, der sein „Platzhalter“ im Text ist (den Burdorf das „Textsubjekt“ nennt), in der Ebene darunter der fiktive Autor oder Erzähler und schließlich die Figurenebene mit dem artikulierten Ich. Dem gegenüber steht der reale Leser, der intendierte Leser, der fiktive Zuhörer und schließlich der Adressat des artikulierten Ichs, z. B. ein angeredetes Du. Vgl. Burdorf: Einführung. S. 194-210. Zur Gliederung für Prosatexte vgl. Kahrmann: Erzähltextanalyse. S. 42-53.

¹⁴ Gedichte: 27.

das erste einer ganzen Reihe von monosyllabischen Gedichten, die im weiteren Verlauf der Untersuchung bei passender Gelegenheit noch näher thematisiert werden.¹⁵

Der Aspekt Altern tritt zum ersten Mal in dem Couplet „Doch da ist noch ein Falter. Ein Couplet“¹⁶ auf. Die vier Strophen à acht Verse sind untereinander durch Anaphern und Reime fest verbunden.¹⁷ Trotz der geringen Variation der Form, die das Gedicht mit dem „Falter“-Refrain sangbar macht, gelingt die Darstellung eines Lebenslaufs von der Geburt bis zum Tod. Das Du des Gedichts will verschiedentlich „Schluß“ machen, entdeckt aber immer wieder einen „Falter“, der „schön bunt“ ist, und hinter dem herzulaufen sich kurzfristig lohnt. Das Symbol ist mit letzter Sicherheit nicht zu entschlüsseln. Der bzw. die Falter symbolisieren im Lebenslauf des Mannes ein lohnendes Ziel. Weil der Mann in seinen Lebensphasen beschrieben wird, in der zweiten Strophe von unerfüllter Liebe die Rede ist und die Gattung Couplet eine solche Thematik nahelegt, ist der Falter mit großer Wahrscheinlichkeit als Symbol für reizvolle Frauen lesbar. Der Mann versteigt sich immer wieder aufs Neue, ihnen hinterher zu krabbeln, zu rennen und zu laufen. Die Verben sind wie ein *pars pro toto* für die jeweiligen Strophen, denn jede schildert den Mann in einem neuen Lebensabschnitt. Als Jugendlicher betrübt ihn eine unglückliche Liebe (zweite Strophe), als Mann ist er oft traurig und wird religiös (dritte Strophe) und als alter Mann folgt er in der vierten Strophe dem Falter „mit verstummendem Mund“ (V. 31). Der Abschluss mit „und...“ (V. 32) ermöglicht es, das Couplet wieder von vorne zu singen, sodass ein Kreislauf mit ewiger Gültigkeit entsteht.¹⁸ Neben der Saloppheit der Sprache („Und da wurste geborn“ V. 1) wirken die Bildlichkeit des bunten Falters, die mechanische Reaktion des Mannes auf den optischen Reiz und die mögliche Verallgemeinerbarkeit des Ablaufs komisch. Das Lied stellt das Leben des Mannes als ein vergebliches Bemühen um das „schöne“ Geschlecht dar. Mit dem körperlichen Alterungsprozess stellt sich keine Erkenntnis über die kurzzeitigen Verlockungen ein, sodass die Illusion bis zum Tod anhält, in einem

¹⁵ Vgl. „Indianergedicht“, „Zuviel verlangt“, „Nachdem er durch Rom gegangen war“, „Man oh man“, „Gelungener Abend“, „Unperson“, „Ich und er, einsilbig“, „Ich und er, einsilbig zum Zweiten“ in Gedichte: 158, 191, 230, 277, 304 und 461 sowie Spagat: 79 und 80.

¹⁶ Gedichte: 72f. Vgl. die Lesung auf Reim und Zeit-CD 2: 11.

¹⁷ Vers eins ist eine Waise und wird gefolgt von einem Paarreim, der sich jede Strophe neu formt. Vers vier und fünf bilden stets den Paarreim mit dem titelgebenden Falter. Der sechste Vers steht in den Strophen jeweils alleine, wird aber durch die vier Strophen hinweg mit Variation des Verbs wiederholt. Mit dem letzten Reimpaar (/unt/) endet jede Strophe und leitet mit dem anaphorischen „und“ zur nächsten über. Damit ergibt sich das Reimschema *xaabbcdd xeebbcdd xffbbcdd xggbccdd* (x=Waise).

¹⁸ Das Prinzip der Iteration hatte auch Enzensberger in seinen „Wasserzeichen der Poesie“ beschrieben, vgl. Thalmayr: Wasserzeichen. S.146-149.

„Falter“ das Glück zu finden.¹⁹ Diese ernüchternde Einsicht wird in dem Couplet nicht klagend oder larmoyant, sondern heiter und humorvoll vorgetragen.

II.1.b. Wörtersee (1981)

Das erste Gedicht der Abteilung „Spaßmacher und Ernstmacher“ im „Wörtersee“ heißt „Als er mit vierzig in den Spiegel sah“²⁰. Es ist die Bestandsaufnahme eines Alterungsprozesses. Nach einer Fülle von deprimierenden Beschreibungen des artikulierten Ich über seine breiten Wangen, sein stumpfes Haar und totes Fleisch (V. 1 und 12) stellt es verwundert über die Augen fest, dass sie noch „unverändert“ (V. 14) seien: Sie „leuchten wie zwei Edelsteine – / sind das überhaupt noch meine?“ Die Augen bilden den einzigen Kontrast im alternden Gesicht. Die rhetorische Frage lässt die körperliche Einheit des Menschen vor dem Spiegel scheinbar nicht gelten. Das ist natürlich eine paradoxe Unterstellung. Sie spitzt aber die Beobachtung zu, dass in dem erschlaffenden Körper ein wacher Geist lebt und komisiert auf diesem Wege das Altern. Anschließend folgt in „Einmal hin und zurück“²¹ die Erkundung eines fremden Körpers in sechs vierzeiligen Versen. Die Perspektive des Ich wandert hastig wie durch unbekanntes Terrain von Kopf über Hals, Brust, Bauch, Bein zum Fuß hinunter. Komisch wird die Entdeckungstour an den entsprechenden Stellen („...wärmer, heiß – / Na, wer sagt’s denn“ V. 15) und im Dialog des Ich mit den Körperteilen in der Pointe: „Fuß / du darfst weiter ruhn / ich hab oben noch zu tun: / Hallo, Haare.“ Der Weg „hin“ endet unten, sodass nun gemäß Titel der „Rückweg“ (V. 4) folgt. Die zweite Pointe liegt darin, dass der Leser nun gehalten ist, diesen selber zu unternehmen und den Verlauf bis zu den „Haaren“ weiterzudenken.

Jede Zeile im Gedicht „Alltag“²² besteht nur aus einem Satz, der mit „Ich“ beginnt und fast immer mit „mich“ endet. Der extrem parataktische Stil hat seine Ursache in der Aneinanderreihung von 22 verschiedenen Verben mit ihren Reflexivpronomina: „Ich erhebe mich. / Ich kratze mich. / Ich wasche mich. / Ich ziehe mich an. / Ich stärke mich.“, lauten die ersten fünf Zeilen für den Morgen. Die folgenden zehn sind der Arbeit gewidmet, danach kommen vier über eine Zeit im Lokal („Ich amüsiere mich etwas.“ V. 19) und wieder fünf für zu Hause. Anapher und Epipher wiederholen sich so häufig, dass die Monotonie des Alltags beinahe fühlbar wird. Der Ablauf ist recht

¹⁹ Zu Illusionen im Leben vgl. auch „Wer von den fünf bist du?“ in Gedichte: 150.

²⁰ Gedichte: 126.

²¹ Gedichte: 129.

²² Gedichte: 169.

körperbetont. Die letzten drei Zeilen lauten: „Ich lege mich schnell hin: // Was soll aus mir mal werden, / wenn ich mal nicht mehr bin?“ Plötzlich reflektiert das Ich über sein Dasein und seine Endlichkeit. Das wirkt in mehrerlei Hinsicht komisch. Der erste explizite Denkprozess des Tages gilt gleich einer solch schweren Frage. Zweitens ist der Alltag des Ichs der Inbegriff von unreflektierter Langeweile, wodurch sich die Diskrepanz zum Tiefsinn vergrößert. Für den dritten Grund muss noch einmal kurz auf die Struktur des Gedichts zurückgegriffen werden. Das Gedicht setzt sich aus insgesamt 26 Zeilen zusammen, von denen 24 den Tagesablauf beschreiben – übrigens recht genau in der üblichen Verteilung eines Werktätigen unter Ausblendung der Schlafphasen. Die letzten beiden Zeilen mit der Frage sind damit übertragen auf den Kalendertag zu viel und als überflüssig konnotiert. Außerdem scheint ihr Inhalt fragwürdig, weil sie implizit von einer wie auch immer beschaffenen Aufteilung des „ich“ nach dem Tod ausgeht, weil ja aus dem „mir“ etwas werden soll. Man mag das als Glaube an den Fortbestand einer Seele lesen oder als Paradoxon – komisch wirkt es allemal. Die letzte Frage hebt außerdem hervor, wie ichbezogen der „Alltag“ erlebt wird. In dieser Egozentrik wirkt auch die Komik des Übermaßes.

Es handelt sich um die früheste, noch ausschließlich komisch präsentierte Erwähnung einer existenziellen Frage im lyrischen Werk Gernhardts. Gerade in diesem Zusammenhang kann davon ausgegangen werden, dass sich im weiteren Verlauf des Werks noch starke Veränderungen ergeben werden.

Der erste Auftritt des Todes in personam in einem Gedicht Gernhardts erfolgt in „Die Nacht, das Glück, der Tod“²³. In der letzten von drei Strophen in einem Nonsens-Gedicht, die jeweils von Zitaten ausgehen²⁴ und in denen die Personifikationen von Nacht, Glück und Tod mit dem Ich absurde Geschehnisse erleben, hat das Ich „den Tod gesehn“ (V. 20) in seiner knöchernen Gestalt, weshalb es meint, dass es ihm „gar nicht gut“ ging: Sein Kopf war „ganz aus Knochen, denkt! / Da hab ich ihm fünf Mark geschenkt.“ (V. 26f.).

Das Mitleid des Ich mit dem Tod und die Umkehr des Topos vom gnädigen Tod, die Komik des Unverständnisses und die Unpassenheit des Geldgeschenks, dazu noch das

²³ Gedichte: 112. Bereits im voranstehenden Gedicht, „Deutung eines allegorischen Gemäldes“, wird der Tod erwähnt, jedoch in gänzlich anderem Zusammenhang. Vgl. Kapitel I.1.j. dieser Arbeit. In „Ich über mich. Was ich...“ wird der Tod des artikulierten Ich nonsenshaft und spielerisch für die Konstruktion der Pointe genutzt, vgl. Gedichte: 52.

²⁴ Die Strophen beginnen mit Variationen von 1. Eduard Mörikes „Um Mitternacht“ („Gelassen stieg die Nacht an’s Land“, V. 1), 2. Annette von Droste-Hülshoffs „Im Moose“ („Und endlich trat die Gegenwart hervor“, V. 23) und 3. Anna Ritters Gedicht „Denkt Euch, ich habe das Christkind gesehen“. Das jeweilige Zitat dient lediglich als Ausgangspunkt, aber nicht als weitergehender Bezugshorizont für die einzelnen Strophen.

Überleben der eigentlich letzten Begegnung, evident durch den Bericht an ein unbestimmtes Kollektiv, ergeben ein ebenso komisches wie unbeschwertes, gar nonsens-leichtes Bild vom Tod. Auch hier sind fundamentale Änderungen zu erwarten.

II.1.c. Körper in Cafés (1987)

Im „Wörtersee“ deutete sich eine erste Entfremdung vom Körper an, die in „Körper in Cafés“ von 1987, dem bis dato komik-ärmsten Gedichtband Gernhardts, weitergedacht wird. Das titelgebende Gedicht in der ersten Abteilung „Körper“ beschreibt demonstrative Lässigkeit in der Öffentlichkeit.²⁵ Durch ihren Jargon demonstriert die angesagte Szene („cool“, „quasi null“ V. 3 und 6) ihre Abgeklärtheit. Bei Umarmungen geht es nur „ganz easy“ um die Geste. Wenn die „zur Schau gestellten Gesten humanen Teilnehmungsgefühls ins Objekthafte umschlagen, ihres Sinns völlig entleert sind“²⁶, fällt das im öffentlichen Raum nicht auf. Im Privaten jedoch bricht die Hilflosigkeit aus:
 „Aber dann in den vier Wänden / müssen Körper Flagge zeigen. /

Voll hängt er in ihren Sielen / und die Hölle voller Geigen.“

Welche Mühe der Akt die beiden kostet, wird im Bild deutlich, wenn der Mann wie ein Ochse ins Geschirr gespannt wird. Daher können die beiden im Schlussvers auch kein Glücksgefühl empfinden und die sprichwörtliche Himmelsmusik ertönen lassen. Die Umkehr des elliptischen Himmelsgeigen-Bildes komisiert sogar noch die Qual des Paares beim *Liebesakt*. Das Ich durchschaut die Oberflächlichkeit der „Körper in Cafés“ und ihre Folgen und findet dennoch humorvolle Worte dafür.

Die vierte Abteilung des Bandes, „Ich“, widmet sich eingangs dem Körper. „Revision im Spiegel“²⁷ bedeutet hier vor allem ein prüfender Blick in die eigenen Augen, um Aussagen über sich selbst machen zu können. Die zwei folgenden Gedichte handeln vom Dualismus zwischen Körper und Geist. „Siebenmal mein Körper“ und „Noch

²⁵ „Körper in Cafés“ (1987) in Gedichte: 192-296, Abteilung „Körper“ ebd. 194-211, hier: 201.

²⁶ Rudloff: Gefühlsevidenzen. S. 260. Es ist im Übrigen in keinster Weise nachvollziehbar, wo Rudloff hier grotesken Humor ausmacht, und warum er ihn für konstitutiv für den Band „Körper in Cafés“ hält. Vgl. ebd. S. 260f., und vgl. Kap. I.2.b. und II dieser Arbeit.

²⁷ Gedichte: 222. Den Augen kommt wie im obigen Gedicht („Als er mit vierzig...“) die Bedeutung des *Seelenspiegels* zu.

einmal: Mein Körper²⁸ spielen mit dem Gedanken, wie das Bewusstsein auf einen von ihm losgelösten Leib reagiert.

„Mein Körper ist ein schutzlos Ding, / ein Glück, daß er mich hat. / Ich hülle ihn in Tuch und Garn / und mach' ihn täglich satt. // Mein Körper hat es gut bei mir, / ich geb' ihm Brot und Wein. / Er kriegt von beidem nie genug, / und nachher muß er spein.“

Der Aufbau eines Dualismus von Geist und Körper ist charakteristisch für das gesamte Gedicht in vier- und dreihebigen Jamben (V. 1+3 bzw. 2+4 jeder Strophe). Die Aussagen des Ich über den Körper kontrastieren die Selbstbekenntnisse und halten sich mit ihnen in etwa die Waage.²⁹ Diese legen nahe, dass es sich bei dem artikulierten Ich um das Bewusstsein handelt. Es macht dem Körper Vorwürfe, weil er nur macht, „was er will“, „Schmutz, Schweiß, Haar und Horn“ produziert, „gierig, faul und geil“ ist und schließlich über beider Ende entscheidet (V. 13f., 18 und 28). In der letzten Strophe wird der pointierte Vorwurf an den Körper formuliert:

„Mein Körper ist so unsozial. / Ich rede, er bleibt stumm. / Ich leb' ein Leben lang für ihn. / Er bringt mich langsam um.“

Umgekehrt macht der Leib in „Noch einmal: Mein Körper“ dem Ich Vorhaltungen:

„Mein Körper rät mir: / Ruh dich aus! / Ich sage: Mach' ich, / altes Haus! // Denk' aber: Ach, der / sieht's ja nicht! / Und schreibe heimlich / dies Gedicht.“

Nach einer Warnung des Körpers fragt sich das Bewusstsein:

„Die Frage scheint recht / schlicht zu sein, / doch ihre Schlichtheit / ist nur Schein. // Sie läßt mir seither / keine Ruh: / Wie weiß *mein* Körper was *ich* tu?“³⁰

²⁸ Gedichte: 222-224. Zu „Siebenmal mein Körper“ vgl. auch Rotzoll: Kostgänger, zu „Noch einmal: Mein Körper“ vgl. Anz: Körper.

²⁹ Vgl. z. B. Strophe drei: „Mein Körper hält sich nicht an mich, / er tut, was ich nicht darf. / Ich wärme mich an Bild, Wort, Klang, / ihn machen Körper scharf.“ Zeile eins und drei sind Erklärungen des Ich zu sich selbst und seiner Situation, Zeile zwei und vier beschreiben den Körper.

³⁰ In der Vertonung auf der Wörtersee-CD löst Gernhardt die schriftliche Zusammenstellung auf und stellt vier Gedichte unter der Überschrift „Ich und mein Körper“ neu zusammen. Über die einleitende „Selbstkritik“, die „Selbstbefragung“ und die „Selbstfindung“ (aus „Ich selbst“ in Gedichte: 134f.) bestimmt er sich in erster Näherung ironisch als Schriftsteller. „Siebenmal mein Körper“ und „Noch einmal: Mein Körper“ zeigen Gernhardt auch als pointierten Rezipienten seiner Gedichte, der durch nuancierte Betonung die Gegensätze zwischen Körper und Ich hervorhebt. Am Ende der Abteilung spricht er das Gedicht „Immer“ (Gedichte: 426-428), worin ein neidvolles Ich durch komische Sprachvergleiche für das angeredete „du“ zu dem Ergebnis kommt, dass „immer einer noch behender“, „begabter“, „berühmter“, „betuchter“, „beliebter“ und „besser“ ist. Das „er“ kann überpersönlich aufgefasst werden, d. h. als Projektionsfläche des Neides des artikulierten Ich. Die Eifersucht macht Gernhardt in der Lesung von „Immer“ durch eine gepresst wirkende Artikulation deutlich hörbar. Vgl. auch In gemeinsamer Sache-CD: 39.

Das Ich des Gedichts besitzt die eigentümliche Wahrnehmung von seinem Körper, dass dieser von ihm beobachtet und benutzt werden könne, ohne dass jener auch das Bewusstsein beeinflusst. Aus einer solchen Aufspaltung wird nach Bergson Komik gewonnen. Hinter der abschließenden Pointe verbirgt sich jedoch eine zweite: Das Ich hat schließlich doch seinen Willen durchgesetzt und das Gedicht verfasst (q.e.d.).

Wie der Körper die Kontrolle über das Bewusstsein übernimmt, stellt der nachfolgende Zwölfzeiler dar. Im „Tischtuchgedicht“ betrachtet das Ich Lichtflecken, die ein Weißweinglas im Lampenschein auf die Tischdecke wirft.

„Auf dem Tischtuch helle Kringel – / kommen die vom Sonnenlicht? / ‚Mann, sag’s nicht!’ // Nein, die sind vom weißen Wein, / denn den scheint die Lampe an. / ‚Laß es, Mann!’ // Wacker wackeln die Reflexe, / sind so jesumäßig hell. / ‚Mann, mach schnell!’ // Gleißeln freilich nicht mehr lange. / Da! Ich setz den Becher an – / ‚Endlich, Mann!’“³¹

Jede dritte Zeile in den vier Strophen spricht ein ungeduldiges und unfreundliches Subjekt. Es handelt sich wohl um die Einwürfe des Körpers bzw. seiner personifizierten Triebe, die durch Paarreime mit den vorangegangenen zwei Zeilen verbunden sind. Dafür spricht der Perspektivenwechsel in der letzten Strophe, wenn sich das Ich in seiner Überraschung selbst von außen beobachtet („Da! Ich setz...“), während es das Bedürfnis des anderen nach Alkohol befriedigt. Die Trennung der organischen Einheit des Menschen wird zwar nicht räumlich vollzogen, aber so empfunden. Die ungewohnte Perspektive des Ich, aus einem Körper heraus über ihn wie von einem anderen zu sprechen, macht einen großen Teil der Komik der Gedichte aus.

„[Die Trennung] ist deswegen komisch, weil es so nicht geht, weil jedenfalls für ihn und uns, die wir hier lachen, der Mensch nicht weiter teilbar ist, nicht mehr ein Körper, der zerfällt, und eine Seele, die den Körper überdauert. Nicht mehr.“³²

Dem Körper werden alle Bedürfnisse und schlechten Eigenschaften zugeschrieben („Siebenmal...“). Sein Alter bremst den jugendlichen Enthusiasmus des Ich („Noch einmal“), und seine Wünsche übernehmen im dritten Gedicht sogar die Handlungskontrolle („Tischtuchgedicht“). In allen vier Gedichten funktioniert das perspektivische Spiel durch eine künstliche Aufhebung der realen Einheit des

³¹ Gedichte: 224. Die Zusammensetzung „wacker wackeln“ überrascht notabene wegen ihrer klanglich naheliegenden, aber semantisch inkohärenten Zusammensetzung.

³² Rotzoll: Kostgänger. S. 261.

menschlichen Organismus. Bergson hat diese Beobachtung der „losgelösten Seele“ unter die Komik des Mechanischen gefasst (vgl. Kap. I.2.b.).

Den Betrachter seines „Doppelgängers“³³ lässt der Anblick zu überraschender Erkenntnis kommen. Erst von nahem entdeckt er, dass es sich bei dem anderen um sein „Ebenbild“ (V. 12) handelt: „Sehr Schwein, sehr Mensch, / sehr Fleisch, sehr Fisch“. Die veränderte Perspektive erlaubt einen ernüchternden Blick von außen mit ambivalentem Ergebnis.

Zwei verschiedene Körper begegnen sich in „Doppelte Begegnung am Strand von Sperlonga“³⁴. Das Treffen spielt sich zwischen einem Ich beim Strandspaziergang und dem angeredeten Du samt ihren Schatten ab. „Sehr schön und ziemlich nackt“ (V. 9) läuft ein Mensch am anderen vorbei. Weil die Sonne tief steht, decken sich die Schatten der beiden für einen kurzen Augenblick.

„Wir sahn euch lange nach. / Ihr drehtet euch nicht um. / Ihr lieft, du und dein Schatten, stumm, / von uns sprach einer. Ach.“ (V. 13-16).

Interessanterweise ist die jeweils dritte Zeile jeder Strophe, in der stets vom Schatten die Rede ist, vier- anstatt dreihebig, sodass der Eindruck von Beschleunigung und anschließender Verlangsamung entsteht. Die scheinbar eindeutige Situation verleitet den Interpreten Ross dazu, sich auf eine Begegnung zwischen Frau (du) und Mann (ich) festzulegen.³⁵ Dafür gibt es im Gedicht keine eindeutigen Hinweise, und die verführerische Ableitung der Frau-Mann-Begegnung aus vielen anderen Gedichten Gernhardts ist unzulässig. Das Zusammentreffen am Strand des Tyrrhenischen Meeres löst nur das Begehren des einen Strandgängers aus. Doch „eine dichterische Phantasie kann in der Verschmelzung der beiden Schatten mehr sehen als optischen Zufall.“³⁶ In dem lakonischen „Ach“³⁷ liegen Verzückung und Melancholie untrennbar beieinander. In die Begeisterung über die ästhetische Erscheinung mischt sich der Wehmut über ihre Unerreichbarkeit. Diese Ambivalenz der Wahrnehmung und Gefühle korrespondiert mit dem berühmten „Ach“-Zitat aus Kleists „Amphitryon“ am Schluss der vierten Strophe.

³³ „Der Doppelgänger“ in Gedichte: 270. Vgl. auch weitere Doppelgänger in „Diese Doppelgänger“ und „Idiotische Fragen“ (Gedichte: 430 und 455).

³⁴ Gedichte: 234f.

³⁵ Ross: Ach. S. 214. Vgl. auch Leben im Labor: 17f.

³⁶ Ross: Ach. S. 215.

³⁷ Zu weiteren Verwendungsweisen dieses Ausrufs vgl. u. a. „Folgen der Trunksucht“, „Wer bin ich“, „Fragen eines lesenden Bankdirektors“, „Der Tag, an dem das verschwand“, „Vater, mein Vater!“, „Noch einmal: Mein Körper“, „Weheklage“, „Lesung“, „Ach“, „Was und wer alles ihm am 13. Dezember 2000 durch den Kopf ging“, „Die Vögel“ und „Der Tag des Herrn Dichter oder Erinnerung an bessere Tage“ (Gedichte: 73f., 90, 94, 165, 175f., 223f., 241, 426, 578f., 797-801, 812 und 892) sowie „Nicht eigentlich“ und „Hund bei Nacht“ (Spagat: 34 und 84).

Ross meint berechtigterweise, dass Gernhardt hier das „Bildungsgut [...] spitzbübisch versteckt“³⁸ habe. Die schwach markierte Intertextualität lässt nämlich eine erweiterte Lesart der „Doppelten Begegnung“ zu: Der letzte Seufzer der Alkmene drückt die Ambivalenz aus, die sie als Mensch im Angesicht des göttlichen Jupiter empfindet. Dieses Gefühl wird am Ende für das Ich des Gedichts herbeizitiert. Übertragen hat also der Strandspaziergänger das Göttliche in Form vollendeter Schönheit gesehen. Es streift ihn durch die Deckung der Schatten. Der fremde Körper löst zugleich Schwermut und Entzücken aus.

In der Abteilung „Körper“ findet sich in dem Gedicht „Einer sucht den Dialog zwischen den Generationen“³⁹ die erste Erwähnung der eigenen Sterblichkeit eines artikulierten Ich: „So viel Zukunft / in diesen Geschöpfen“ (V. 1f.) beginnt ein unbestimmter „Einer“ seine Ausführungen über die Geschöpfe, die noch „Zukunft“ „Hoffnung“ und „Weite“ (V. 1, 5 und 9) haben, um nach einigen Versen voller Verbitterung und Härte ihnen gegenüber („Man sollte sie allesamt köpfen“, ... „pfählen“, ... „hängen“, V. 3f., 8 und 12) und ihrem komischen Bruch durch eine andere, offensichtlich egoistisch motivierte *Sanktion* („Man sollte sie allesamt beschlafen.“, V. 11f.) zu dem Schluss zu kommen: „So viele Nymphen. / So viel Epheben. / Sie werden mich allesamt / überleben.“

Die letzten beiden Verse (V. 15f.) sind keine Pointe im eigentlichen, komischen Sinn, wie sie wohlmöglich aufgrund der vorangegangenen Verse mit ihrer vermeintlichen, ironisch gebrochenen Grausamkeit zu erwarten gewesen wäre. Das Ich macht stattdessen angesichts der jungen Menschen eine ernsthafte Feststellung über die eigene Sterblichkeit. Diese Erkenntnis könnte in der Retrospektive auch die Motivation für die vorherigen Ausbrüche gegen die „Geschöpfe“ erklären, die noch „[s]o viel Zukunft“ (V. 1) haben: Es liegt nahe, dass es sich um den Neid und Frust des Älteren auf die Jüngeren handelt. Der Dialog zwischen den Generationen kann so nicht gelingen. Das komische Gedicht hat einen bitteren, zugleich ironischen Kern: Die Komik der ersten vier Strophen wird mit einer ernüchternden Feststellung über die eigene, ablaufende Lebenszeit in der fünften beendet.

Diesem Prinzip, ein komisches Gedicht unkomisch zu beenden – und *nicht* etwa, eine Pointe durch eine wiederum komische Anti-Pointe zu verweigern –, begegnen wir in Gernhardts Gedichten im Laufe der Zeit in zunehmendem Maße.

³⁸ Ross: Ach. S. 216.

³⁹ Gedichte: 196.

II.1.d. Weiche Ziele (1994)

Eine ähnlich distanzierte Betrachtung der Jugend durch einen Älteren wie in „Einer sucht den Dialog zwischen den Generationen“ zeigt auch das Gedicht „Jugendtreff in Kaiserslautern“⁴⁰ aus dem Band „Weiche Ziele“ von 1994. Als Beobachter in einem Treffpunkt fühlt sich das Ich zunächst den jungen Menschen an Lebenserfahrung und Wissen überlegen und unterstellt ihnen die Unkenntnis der wahren Bedeutung von tiefen Empfindungen wie „Lüsten“, „Verlangen“ und „Versinken“: „Die Welt des jungen Menschen ist geheimnislos und flach“ (V. 9). Doch angesichts eines junges Mädchens, das „schön und so furchtbar lebendig“ ist, keimen Selbstzweifel auf, die in der Frage münden: „Doch was weiß ich schon vom Leben?“ (V. 15f.).

Exkurs: Sexualität in Gernhardts Gedichten

Bevor näher auf die weiteren Gedichte der „Weichen Ziele“ zum Thema Körper / Altern / Krankheit / Tod eingegangen wird, soll in einem kurzen Exkurs eine besondere Form der Körperlichkeit untersucht werden, die Sexualität.

„Ich sage das so grob wie platt, / ich habe alle Feinheit satt“, heißt es im Gedicht „Im Operncafé (4.4.1985)“⁴¹. Es könnte auch als Motto für den ausgesprochen unverkrampften Umgang von Gernhardts Gedichten mit Sexualität gelten. Sie bedienen sich gerne der Inkongruenz von Vulgarismen im poetischen Umfeld. Ob der „Pimmel an der Wand“ als „Obszöne Zeichnung“ das „Volksbildungsheim“ ziert oder er vom „Spieler“ zurechtgerückt wird; ob im „Fleischgang“ ein „fester Hintern“ reizt, Mädchen im „Stadtsommer“ „sehr schwer an ihren Brüsten“ tragen, in der „Stadtnacht“ „vom Vögeln kommen“, man sich gegenseitig „mal toll durchzieht“ oder Paare noch „eine Nummer“ „schieben“; ob die „schiere Schönheit“⁴² in der „Metzgerei Illing“ den „pure[n] Wahnsinn“ auslöst, „In Mantua“ vor allem überdacht wird, wie „scharf“ „diese scharfe Frau“ im Bett ist, und das „Kleinanzeigengedicht“ die eindeutigen Abkürzungen der „Perversen“ aneinanderreicht – das Geschlechtliche wird in vielen Gedichten unverblümt ausgesprochen.⁴³

⁴⁰ Gedichte: 314 (aus „Zu Paaren“ in „Weiche Ziele“).

⁴¹ Gedichte: 204f., V. 25f. Aus einem Interview stammt der Einwurf, „Diese herrliche Plumpheit!“, über das Plump-Komische aus dem Sexualbereich. Vgl. WimS: 333.

⁴² „Schier“ hier in der Bedeutung von „vollends (vollendet)“, „glänzend“ oder „nichts als“, vgl. Grimm: Wörterbuch. Bd. 15. Sp. 19-27.

⁴³ „Obszöne Zeichnung am Volksbildungsheim“, „Der Spieler“, „Fleischgang“, „Stadtsommer (9.8.95)“, „Stadtnacht“, „Frage und Antwort“ „Schweigen und Freude“, „Amour fou in der Metzgerei Illing“, „In

Bis in den letzten Gedichtband hinein zieht sich auch diese thematische Linie in Gernhardts lyrischem Werk.⁴⁴ In erster Linie überrascht dabei der Gegensatz zwischen poetischer Sprache und vulgären Ausdrücken aus dem Bereich der Sexualität. Dem Gefälle bei diesem plötzlichen Zusammenprall zweier Sprachformen wohnt Komik inne. Nicht minder komisch sind die Zweideutigkeiten: Es ist angeblich „Lang her“⁴⁵, dass das Ich ein Gedicht schrieb, in dem der „Hammer auffährt“, um die „Schöne“ „zu nageln“. Dem Bild ist eine zeitliche Brechung als „Pufferzone“ vorangestellt,⁴⁶ die Distanz zum Inhalt erzeugen soll. Das sprachliche Tabu wird nicht respektlos gebrochen, sondern gleichsam respektvoll umgangen. Die Leichtigkeit des Umgangs mit sozial Ausgeschlossenem setzt ebenfalls Komik frei. Freilich ist das Spiel mit der Relativierung vor allem Koketterie. Das Gedicht kann so entweder als Jugendsünde des Dichters oder als ein Gedicht über Jugendsünden und -triebe gelesen werden. Der Einsatz des Sexuellen bei Gernhardt geht meistens über die Funktion hinaus, Komik zu produzieren. Der gezeichnete „Pimmel an der Wand“ führt beispielsweise zu einer komischen Umkehr des Abhängigkeitsverhältnisses:

„Pimmel an der Wand meint nicht / meinen oder deinen. / War nie unser, wird's nie sein, / denn wir sind die seinen.“⁴⁷

Die betonte Häufung des „Vögeln“ in „Stadtnacht“ zeigt amüsant am Bild von Reh und Bock die sprachliche Umkehr des Geschlechterverhältnisses. Vor allem, um mit Selbstironie über die eigenen Triebe zu berichten, nutzen „Fleischgang“, „Amour fou in der Metzgerei Illing“ und „In Mantua“ die Deutlichkeiten. Sie lassen ein düpiertes und willensschwaches Ich zurück, weil der „Fleischgang“ im doppelten Sinne ausfällt: Im Bild des scharfgemachten „Pfefferstreuers“ (V. 11) als Hauptgericht und als körperliche Vereinigung. Die „schiere Schönheit“ in der Metzgerei lässt das Ich nach dem „[H]insehn“ „hinsein“ und willenlos ein „Eisbein“ kaufen (V. 5, 10 und 15). Die Grübeleien in Mantua schließen mit der Selbsterkenntnis ab, dass die Beschwichtigungen vom angeredeten Du nur zu gern geglaubt wurden, weil die „scharfe

Mantua“ und „Kontaktanzeigen“ in Gedichte: 206f., 264f., 401f., 450f., 307, 195, 304f., 430f., 314f. und 378-380.

⁴⁴ Vgl. „Warnung“, „Michaela am heißesten Tag des Jahres“, „Vom Hunger“ und „Dir gesagt“ (Spagat: 45, 46f., 49 und 50) und Kapitel II.1.i. dieser Arbeit.

⁴⁵ Gedichte: 312.

⁴⁶ Stephan: Visite 4. S. 160. „Lang her“ beginnt so: „Vor Jahren schrieb ich ein Gedicht, / das versteh ich heute nicht.“

⁴⁷ Gedichte: 206f., V. 23-26. Zur Willenlosigkeit des Mannes vgl. auch „Fatum“ (Gedichte: 308).

Frau“ ohnehin unerreichbar ist.⁴⁸ Alle Gedichte bedienen sich des von Ritter und Rommel beschriebenen Spiels mit dem Ausgeschlossenen. Der bewusste und lustvolle Tabubruch wirkt als norm-überlegenes Spiel des Dichters komisch.

Die Verteilung der Gedichte im Werk Gernhardts rechtfertigt ihre Beleuchtung in diesem Kapitel. Der größte Teil von ihnen stammt aus den „Weichen Zielen“ und dort besonders aus dem Kapitel „Zu Paaren“. Das sexuelle Element findet sich allerdings auch schon in „Körper in Cafés“, bezieht sich dort aber meist auf Tiere. In den „Lichten Gedichten“ tritt die Komik des Ausgeschlossenen bis auf wenige Ausnahmen zurück⁴⁹ und taucht ab da nur noch in wenigen Gedichten vor allem in „Im Glück und anderswo“ auf.⁵⁰

Wie schon das „Falter“-Couplet thematisiert das Gedicht „Lauf der Dinge“ aus „Weiche Ziele“ den Alterungsprozess von Männern. Die „Ballade von den alternden Männern in diesen bewegten Zeiten“⁵¹ besteht aus vier anaphorisch verbundenen Vierzeilern, zwischen die drei paargereimte Sechszeler eingeschoben sind. In ihnen wird der Sinneswandel der „alternden Männer“ skizziert. Ausgebrannt flüchten sie sich in den Alkohol, werden ruhiger, entdecken ihre Liebe zur beschaulichen Natur und beginnen, über den Tod zu rasonieren. „Erst werden sie ernst. Dann werden sie mild. / Und schließlich werden sie weise“ (V. 23f.). Die vorletzte Strophe setzt sich aus *weisen*, transzendentalen Phrasen zusammen: „Niemand kommt jemals ans Ziel / Wer ‚Weg‘ sagt, sagt bereits viel –“ (V. 29f.). Dann jedoch kommentiert das Ich abschließend: „Der führt sie dann knapp bis zur jüngeren Frau. / Das schaffen sie grade grade. / Dann machen sie rasch auch noch die zur Sau. / Und das ist eigentlich traurig.“ (V. 31-34).

⁴⁸ Dieses Du kann als sich selbst distanziert betrachtendes Ich verstanden werden. Vgl. auch Gernhardts Kommentierung der Leserzuschriften auf die Publikation dieses Gedichts in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung am 2.7.1994 in Gedichte: 966-968.

⁴⁹ Genannt wurde bereits „Stadtssommer“. Ansonsten vgl. Anzüglichkeiten in „Knabberwix. Merkvers“, „Der gar nicht so arme BB“, in „Gastlichkeit in Recklinghausen. Ein Hotelzimmer“ und – *kokettierend* – in „Köln – F/M“ in Gedichte: 516, 520, 545 und 532.

Der Gedichttitel „Knabberwix“ spielt auf die Salzgebäck-Mischungen mit dem Namen „Knabbermix“ an (vgl. Versucht: 65) und dient Gernhardt zwei Mal als anschaulicher Titel für eine Sammlung unzusammenhängender kurzer Gedichtformen ähnlicher Machart, vgl. Gedichte: 514-523 (Kapitel „läßlich“ in „Lichte Gedichte“) und Spagat: 85-91.

⁵⁰ „Sorge dich nicht, borge“ („Und dann hat sie’s mir tierisch besorgt“, V. 39), „Casanovas Berufung“ („Ziehen in den Eiern“, V. 1, 6, 11), „Ich bin, wie ich bin“ („Schatz, leg schon mal die Möpfe –“ V. 16), und „Sein Schutzengel meldet sich zwei mal im Restaurant ‚Museum‘“ („Ja, sie haben himmlisch schöne Brüste“ V. 18; in Verbindung mit dem Thema Altern) in Gedichte: 749f., vgl. auch Reim und Zeit-CD 2: 28, 859, 861 und 862f.

⁵¹ „Lauf der Dinge oder Ballade von den alternden Männern in diesen bewegten Zeiten“ in Gedichte: 377f.

Der Einbruch des Realen in die höheren Sphären der alternden Männer enthüllt den Sinneswandel als oberflächlich und unecht. Sie wählen den profanen Weg zur „jüngeren Frau“ und richten sie wie die erste zugrunde. Das ist nicht nur schade, wie der verweigte Schlussreim betont, sondern „traurig“. Der neutrale bis mitfühlende Tonfall wechselt erst in der mehrfach pointierten Schlussstrophe ins Sarkastische. Das Stereotyp einer profunden Midlife-crisis wird im und als „Lauf der Dinge“ persifliert.⁵²

Die „Männer“ in der Ballade sind als Kollektiv unpersönlich. In „Fototermin“ und „Lesung“⁵³ ist dagegen mehrfach von der Person „Gernhardt“ die Rede. Den Fotografen überkommt bei der Belichtung von „Gernhardts“ Bildern „nie gekannter Jammer“ (V. 6). Der Grund dafür kann nur vermutet werden, denn „schon seit Jahren / hütet der die Zunge und das Haus“ (V. 9f.). Möglicherweise waren die Abzüge dermaßen schrecklich, dass der Fotograf auch die (personifizierten) Negative auf ihr vermeintliches Rufen hin nicht mehr aus dem Schrank holt. Dass es ihn beim Gedanken daran „schüttelt“ (V. 12), zeigt, wie grotesk die Situation des anfangs normalen „Fototermins“ wurde. Die Ursache muss in den Bildern liegen, denn nach dem Schluchzen des Fotografen nähert sich das Gedicht beinahe dem Nonsens. Gernhardt setzt seinen Namen hier als Ich ein, und diese selten so deutlich markierte Nähe zwischen Ich und empirischem Autor kann als Zeichen von Selbstironie gewertet werden. Schließlich behauptet Gernhardt so von sich selbst, dass seine Fotos erschütternde Wirkung haben können.

Im zweiten Gedicht, „Lesung“, beobachten Menschen den „Gernhardt“. Drei fast parallele, paargereimte Strophen⁵⁴ kontrastieren komisch die veränderte vierte: „Die Menschen schauen sich an: / Der wird auch nicht jünger!“ Im abschließenden Allgemeinplatz unterbleibt der Paarreim zur Betonung, dass auch „der Gernhardt“ altert. In „Lesung“ legt das Textsubjekt den Außenstehenden die Feststellungen über das Altern „Gernhardts“ in den Mund.

Im Kapitel „Am Leben“ stehen zwischen „Fototermin“ und „Lesung“ die Gedichte „Portrait“ und „Unverzeihlich“⁵⁵, die ebenfalls körperliche Verfallsprozesse behandeln. Ersteres basiert auf dem Wörtlichnehmen der Phrase „...vom Leben (bzw. Tod) gezeichnet“.

⁵² Auch im Gedicht „Der Deutsche“ geht es um die männliche Midlife-crisis (vgl. Gedichte: 268f.).

⁵³ Gedichte: 424f. und 426.

⁵⁴ „Menschen schauen mich an: / Da kommt der Gernhardt, Mann! // Menschen schauen mir zu: / Das ist der Gernhardt, du! // Menschen schauen mir nach: / Das war der Gernhardt, ach!“ (V. 1-6).

⁵⁵ Gedichte: 425 und 425f.

„Das Leben zeichnet mich: / Da hast du dein Gesicht! / Laß stecken, sage ich, / dein Werk gefällt mir nicht!“

Das Ich beschwert sich u. a. über fahle Haut und dünne Haare, worauf das „Leben schreit: [...] Willst du ab jetzt vielleicht / vom Tod gezeichnet werden?“⁵⁶

Auch in „Unverzeihlich“ manifestiert sich Unzufriedenheit über den eigenen Körper. Das männliche Ich würde es einer Frau „nie verzeihen“, wenn „die so aussehen würde, wie ich ausseh“ (V. 2). Innere Werte könne man nicht „anfassen“, das „Fett“ dagegen sehr wohl (V. 8f. und 3f.). Sein Äußeres sei „nicht so sehr lustig. / Gesegnet die Frauen, die anders denken, / sofern sie auch deutlich anders aussehen.“ (V. 10-12).

Beide Gedichte eint die Frustration über den Körper. In „Portrait“ sind es Züge des Gesichts und in „Unverzeihlich“ die Korpulenz, die die Klage begründen. Das Leid des Mannes wird im zweiten Gedicht von Frauen gemildert, die ihre Prämissen in punkto Beziehung anders setzen als das Ich und trotzdem seinen äußerlichen Wünschen entsprechen. Dieser reflektierte, doch unaufgelöste Widerspruch komisiert den Mann.

II.1.e. Lichte Gedichte (1997)

In der darauffolgenden Gedichtsammlung „Lichte Gedichte“ von 1997⁵⁷ widmet sich Gernhardt intensiv dem Thema Körper / Altern / Krankheit / Tod. Das „Gottesurteil“⁵⁸ setzt sich komisch damit auseinander. Frauen, die das werbende Ich des Gedichtes einst verschmähten, werden aus „der Gottheit Mund verflucht“ (V. 8). Das Ich stellt es so dar, als alterten die Frauen nur, weil sie es einst ablehnten. Ob die strafende „Gottheit“ für das Ich handelt oder es sich mit ihr gleichsetzt, bleibt für die abzuleistende „Buße“ gleich: Sie besteht – weitergedacht – darin, das Ich nicht mehr abzuweisen. Der Schluss erscheint dem Ich logisch, weil es unter Annahme einer falschen Kausalität Altern als Strafe für die Abweisung ansieht. Sein mangelnder Realitätssinn und die Folgen sind komisch und zeigen eine gewisse Nähe zur Komik des Nonsens.⁵⁹

⁵⁶ V. 1-4 sowie 9 und 11f. des zwölfzeiligen Gedichts in drei kreuzgereimten Strophen.

⁵⁷ Das Cover ist von Gernhardt gezeichnet und zeigt ein hellbraunes Herz (aus Holz oder Stein?) mit zwei Längsrillen, das einen Schatten nach rechts wirft, vor hellgelbem Hintergrund. Darüber steht der Name, darunter der Titel des Bandes. Auf der Rückseite ist das Gedicht „Gut und lieb“ abgedruckt. Im verlegerischen Peritext des Schutzumschlages wird Gernhardts Gedichten zugeschrieben, sowohl „Erdenschwere“ als auch „Helligkeit und Schnelligkeit“ zu besitzen. Zum letzten Begriffspaar vgl. Kap. I.1.c.

⁵⁸ Gedichte: 452.

⁵⁹ Mit einer ähnlich verqueren Logik spricht das Ich in „Dichtermann macht eine Frau an“ (Gedichte: 844) zu einer Frau und beschwört sie, den „Heine unsrer Tage“ zu erhören und für ihn und ihren dadurch entstehenden Ruhm „die Beine breit“ (V. 15) zu machen. Vgl. auch Kap. II.4.c. dieser Arbeit.

Im zweiten Abschnitt des Bandes, „Persönlich“, mehren sich die Körper-Gedichte. „Im Spiegel“⁶⁰ nimmt Perspektive, Bildlichkeit und Thema vorangegangener Gedichte variierend auf. Die Betonung liegt hier mehr auf den seelischen Veränderungen als auf den körperlichen, weil das Ich seinen Umgang mit unwürdigen Situationen überdenkt. Es habe zuerst „Langmut“ bedurft, sich danach noch „in die Augen sehen“ zu können (V. 1-4). „Kleinmut“ war oft die Folge, bis es „einsah, daß ich / auch dann mit mir leben muß, / wenn ich mir nicht in die Augen sehn kann“ (V. 9-11). Die Wendung „in die Augen sehen können“ steht für den Erhalt der Selbstachtung in und nach entwürdigenden Umständen. Die Bildlichkeit des Spiegels nimmt den Ausdruck wörtlich im Sinne einer ehrlichen Selbstanalyse. In der letzten der fünf Strophen wird zu zwei Deutungen hingeführt.

„Lieber sing ich vom In-die-Augen-Sehn. / Mir jedenfalls tut der Gesang gut, / unterlegt vom Dreischritt – Dreiklang? – / der Reife? – des Lebens? –: / Von Kleinmut, Großmut und Langmut.“

Handelte es sich um einen „Dreiklang“, existierten alle Eigenschaften unveränderlich und zeitgleich nebeneinander. Unter der Annahme eines Dreischritts durchliefe der Mensch eine charakterliche Entwicklung von der Angst zur Milde. Weil mit dem „Kleinmut“ aber wegen des „Langmuts“ „Schluß“ ist, wird im Text die zweite Idee vorgeführt. Übertragen bedeutet das, dass sich im Laufe der „Reife“ die Geduld des Menschen mit sich selber über die Angst und Mutlosigkeit hinweggesetzt hat. Selbstbetrachtung wurde mit Selbstbewusstsein und einer gewissen (Alters)Milde sich selbst gegenüber wieder möglich.

Weit entfernt von Selbstzufriedenheit ist ein älterer Mann in „Rückgabe-Antrag“⁶¹. Er möchte Körper, Gehirn und Seele „des Knaben“ „wiederhaben“ (V. 1f., 9f. und 18f.). Dem Zweizeiler antwortet ausführlich eine ominöse Stimme in Langversen. Sie macht Vorwürfe über den bisherigen Lebensstil des Bittstellers und bringt Einwände gegen die Rückgabe des alten Körpers hervor. Ihre Herkunft bleibt unklar, zumal sie das Ich „Lustgreis“ und „Süffel“ schimpft (V. 8 und 17) und dennoch die distanzierte Anredeform „Sie“ benutzt. Die letzte Bitte um die „Seele“ des Knaben schlägt sie am Ende mit folgender Frage ab (V. 21f.):

„Sie machen mir Spaß, Sie: Wieso wollen Sie denn etwas wiederhaben, / was Ihnen zeit Ihres Lebens niemals genommen worden ist, Sie Purzelchen?“

⁶⁰ Gedichte: 465f.

⁶¹ Gedichte: 468f.

Das Ich scheint diesen Umstand verdrängt zu haben. Daher erhält das Gespräch noch eine Wendung ins Positive. Körper und Gehirn bleiben die eines alten Mannes, dem aber die Fähigkeit, „die Welt [...] mit Kinderaugen“ (V. 20f.) zu sehen, erhalten blieb. Ein wesentlicher Komikfaktor sind die launigen Beschimpfungen und Zurechtweisungen, die eine eigene Sprachkomik entfalten. Zwischen den Partnern des Dialogs breitet sich ein komischer Kontrast aus.

Die Kommunikation in „Ein Gast“⁶² wird aus gutem Grund einseitig verweigert. Dem Ich gelingt es, einen Ungebetenen vor der Tür abzuwehren. Das „Alter“ begehrt in dialektaler Färbung Einlass. Die grammatikalisch falsche Entgegnung lässt es unverrichteter Dinge abziehen. Umso mehr irritiert der nachfolgende Wechsel ins gehobene Deutsch. Ein Dritter kommentiert das mit dem doppeldeutigen „Ey, Alter!“⁶³, das einmal als Ausdruck aus der Jugendsprache bescheidenes Deutsch ist und gleichzeitig auf das Lebensalter des Ich anspielt. Mit verquerer, komischer Unlogik lässt sich die Personifikation des Alters von einem kontextfernen Einwand abwehren. Sprachwechsel und Grammatikfehler erhöhen zudem die Komik des Gesprächs. In den Sechszeler finden auch Techniken des Nonsens Eingang,⁶⁴ ein Nonsens-Gedicht ist es indes nicht. Die eingängige Bildlichkeit überwiegt, in der die Abwehr des Alterns als einfacher Erfolg suggeriert wird.

Ein Genießer sieht sich im „Diät-Lied (mit Ohrfeigen-Begleitung)“⁶⁵ schweren Versuchungen leiblicher Genüsse ausgesetzt. Immer wieder schallen die Ohrfeigen an den Stellen, wo lustvoll das Essen der kalorienreichen Speisen geplant wird. Der lange Kampf mit „dieser wonnevoll peinigenden Diät“⁶⁶ endet mit dem Nachgeben und der trotzigen Niederlage: „und sollt ich dran krepieren / dann hab ich meine letzte Nacht / zumindest lustvoll [...] zugebracht.“

Ebenfalls für seinen Genuss meint sich ein „alt geworden[er]“ Dichter (V. 9) in „Er sieht einen jungen Dichter vorbeigehen oder eine glänzend geglückte Gegendarstellung“⁶⁷ rechtfertigen zu müssen. Dabei verwendet er sein Alter als argumentative Waffe gegen die Schmähung eines jungen Dichters: „und werde du erst mal / so alt wie ich, dann

⁶² Gedichte: 470: „Das Alter klopft an meine Tür: / ‚Du bist da drin, ick spüre dir.‘ // Ich mach nicht auf und flüstre schwach: / ‚Lern du zuerst mal deutscher Sprach.‘ // Worauf der Gast zu gehn geruht. / – Ey, Alter! Das ging noch mal gut.“ Vgl. auch die Interpretation von Zehrer (Zehrer: Jungbrunnen), in der auf die Parallelität zu einem Gelegenheitsgedicht Goethes hingewiesen wird.

⁶³ V. 6. Der Spiegelstrich zeigt bei Gernhardt in dialogischen Gedichten i. d. R. einen Sprecherwechsel an. Vgl. z. B. die Verwendung im „Rückgabe-Antrag“, Gedichte: 468f.

⁶⁴ Der Sinnentzug, die Vermenschlichung von Abstrakta und das Spiel mit der Sprache, vgl. Kapitel I.3.b.

⁶⁵ Gedichte: 461-464. Lesung von Gernhardt auf der Herz-CD, Abteilung 6.

⁶⁶ Stephan: Visite 6. S. 161. Ähnliche Enthalttsamkeit redet sich ein Ich im „Nichttrinklied“ ein, fällt aber doch allen Beteuerungen zum Hohn über „Bier“, „Gin“, „Wein“ und „Korn“ her (Gedichte: 431).

⁶⁷ Gedichte: 466f.

reden wir weiter: / Rotzlöffel!“ (V. 31-33). Nur in diesem Gedicht kann vom Alter – im übrigen selbstironisch – Gebrauch gemacht werden.

In aller Regel kehrt es sich sonst gegen die Menschen, so auch in „Die Alten“⁶⁸. „Ein tristes Kapitel, die Alten.“, beginnt das Gedicht, in dessen Verlauf sich viermal die Reflexionen eines Ich über alte Leute mit einem Dialog abwechseln, den ein alter Mensch und sein Helfer führen. In den Überlegungen ist jeder Strophe ein Kerngedanke zugeordnet. In der ersten wird gefragt, warum die Alten „so alt werden“ mussten, dass sie „nichts merken, nichts halten“ können. Strophe zwei fragt nach dem Nutzen der hilflosen Alten, Strophe drei hält die Betagten für „Kletten, die jammern“ und „sich ans Leben klammern“ (V. 20f.). In der vierten Strophe stehen die Alten den Jungen als Warnung vor Augen: „Mögt ihr euch noch so gut halten – / eines Tages seid ihr die Alten.“ (V. 34f.). Sprachlich davon verschieden sind die Dialoge, die den vorherigen Inhalt mit Beispielen illustrieren. Im ersten muss ein Helfer einen alten Menschen stützen. Zwei ständig klagende Frauen sind Thema in der zweiten dialogischen Versgruppe. Die dritte zitiert das amerikanische „vegetable“ als „treffendes Wort“ für den Zustand, wenn „Denken, fühlen, handeln [...] stillgelegt“ sind.⁶⁹ Auch die greise Mutter des alten Menschen ist „bewußtlos, gefühllos, seelenlos“, „nur noch ein Durchgang“ (V. 29).⁷⁰ Eine überraschende Wendung in Bezug auf die Relation zwischen Strophen und Versgruppen bzw. Reflexionen und Dialogen birgt die letzte Konversation. Darin fordert der Pfleger den Alten auf, „brav mit dem Dichten“ aufzuhören und sich wieder hinzulegen. Die ausgesprochen negative Sicht des Altseins hatte suggeriert, dass in „Die Alten“ verschiedene Sprecher zu Wort kämen. Erst in den letzten Versen wird klar, dass der Reflektierende und der Dialogpartner des Pflegers ein- und dieselbe Person ist. Sie ist selbst gebrechlich, nimmt aber das eigene Alter kaum wahr, wenn sie z. B. über den Nutzfaktor der Alten spricht und das verächtliche „vegetable“ zitiert. Die Worte des Pflegers gegenüber dem Ich sind durch formale Höflichkeit und intentionale Herablassung gekennzeichnet. Das stets verwendete „wir“ ist entwürdigend. Besonders im letzten Dialog bevormundet der Pfleger das Ich und verfällt in eine Sprache wie mit kleinen Kindern („So, jetzt hören wir brav...“ V. 36): „Um den Schluß [des Gedichts] brauchen wir uns doch keine Sorgen zu machen! / Der

⁶⁸ Gedichte: 542f.

⁶⁹ Vgl. V. 24-26. Der Ausdruck „to be just a vegetable“ lässt sich ins Deutsche am ehesten mit „nur noch vor sich hinvegetieren“ übersetzen.

⁷⁰ Ohne biografische Parallelen überstrapazieren zu wollen, sei darauf hingewiesen, dass Gernhardts Mutter 1997 bereits hochbetagt war (geboren 1904, vgl. Meer: 13). Vgl. auch „Unserer Mutter, am 1. August 2004“ und „Am Totenbett“ (Spagat: 37, 38).

findet sich! Der findet sich schon von ganz, ganz alleine, der Schluß!“ In dem Gedicht behält der Pfleger das letzte Wort: „Schluß!“. Wie er über den alten Dichter bestimmt, ist ein Negativ-Beispiel für wohlmeinende Bevormundung und Entmündigung. Unter Rückbezug auf die vierte Strophe kann dies als Warnung gelesen werden, denn die „Alten lehren die Jungen: / So wird mal mit euch umgesprungen.“ (V. 32f.). Das deprimierende Bild des Altseins entwirft das Ich, ohne es in Bezug zum eigenen Dasein zu bringen. Aus der Ignoranz des eigenen Alters erwächst die subtil komische Aura des alten Dichters. Der Eindruck wird aber überlagert von dem stark negativen Bild von alten Menschen. Altsein bedeutet in diesem Gedicht, körperlichem und geistigem Verfall ausgeliefert zu sein. Der geistige Abbau ist ein neuer Aspekt in den Gedichten Gernhardts. Und es handelt sich auch um das erste Körper-Gedicht, indem die Komik spürbar geringer ist als der Ernst. Die Altersbeschreibungen bauen das vernichtende Stereotyp von Gebrechlichkeit, Abhängigkeit und Sinnlosigkeit auf. Darin werden implizit Denkanstöße transportiert, weil die jungen Menschen das entwürdigende Altern und die Behandlung ihrer Helfer laut altem Dichter selbst eines Tages kennenlernen werden.

Vergänglichkeit des Lebens ist das Thema im letzten Kapitel der „Lichten Gedichte“, das treffenderweise mit „endlich“ betitelt ist. In „Wir sind wir“ altert ein Stammtisch über Jahre und glaubt dennoch unverändert zu sein, obwohl einige Mitglieder gegen „Herz, Krebs, Aids, oder wie die Burschen heißen“, verlieren; ein Reisender glaubt einen verstorbenen Freund „aus dem ICE aussteigen zu sehen“, und eine Tote plagt ihren Mann in Alpträumen.⁷¹ Auch die Erinnerung an „die Nachbarin, die hüstelnd die Treppe fegt“, will nicht vergehen.⁷² Den Gedichten ist eine unpathetische Sprache gemein, in der beispielsweise nüchtern an den Krebstod der Nachbarin erinnert wird. Erst ab dem mittleren Teil des Kapitels „Endlich“ dringt langsam wieder Komik in die Gedichte ein. „Es, es, es und es“⁷³ thematisiert in vier Zweizeilern Enttäuschung und Trost des Alterns:

„Es ist nicht schön, wenn man begreift: / Du bist nur gealtert, du bist gereift. // [...] Es baut etwas auf, wenn man bedenkt: Mit dem Tod bekamst du das Leben geschenkt.“

⁷¹ „Wir sind wir“ (Gedichte: 566f., Zitat: V. 13, vgl. auch Reim und Zeit-CD 2: 32); „Der Baldy oder ein verwirrender Moment auf dem Stuttgarter Hauptbahnhof“ (Gedichte: 568, Zitat: V. 1) und „Traum im Amazone-Village“ (Gedichte: 569f.).

⁷² „Die Nachbarin“ in Gedichte: 568f. Vgl. auch Hinck: Vernunft. S. 193f.

⁷³ Gedichte: 571f.

Die Pointe dreht die Sentenz des Volksmundes humorvoll um. Hier gehört nun das Leben zum Tod und nicht umgekehrt. Wenn auch Altern nicht Reifung, sondern nur Schwächung bedeutet, so hat die humorige Sicht etwas Versöhnliches, weil sie wenigstens Freude über das vorangegangene Leben auszudrücken vermag. „Es, es, es und es“ steht der „Dreiakter“⁷⁴ gegenüber, in dem das Leben mit einem Fenster und einem Theaterauftritt verglichen wird (V. 1-6):

„Das Leben ist ein Fenster, / in dem du kurz erscheinst. // Mit deinem Auftritt öffnet sich / das Fenster jenen Augenblick, / der deiner Rolle zgedacht, dann wird es wieder zugemacht.“

Jeder hat in diesem Bild seine begrenzte Zeit auf der Bühne des Lebens. Die Länge des Auftritts setzt „der Pfortner“ fest: „nach Plan, nicht nach Verdienst: // Dein Leben war dies Fenster, / in dem du kurz erschien.“ (V. 22-25). So endet das Gedicht mit einer Variation des ersten Zweizeilers. Viermal wiederholt sich darin die Fenster-Metapher; dazwischen führen drei Fünfzeiler die Bühnen-Metapher aus.⁷⁵ Der Pfortner (Gott?) waltet nicht nach höheren Kriterien, sondern nach undurchsichtigem „Plan“.

Im achtzeiligen Gedicht „Enttarnt“⁷⁶ „lockerte sich“ der „Schneidezahn“ des Ich durch „einen Fehler im Weltenplan“. Es entdeckt daraufhin, dass es „nicht unsterblich“ ist, sondern „ein endliches Wesen“ (V. 4 und 6): „Da war ich schlagartig gewarnt: / So habe ich Gott als Mörder enttarnt.“ Der Irrtum des Ich geht ihm wegen eines kleinen körperlichen Defekts auf. Diese Komik wird noch gesteigert durch die Hybris des Ich, sich für unsterblich zu halten und Gott in Kenntnis seiner Endlichkeit einen „Mörder“ zu schelten. Auch wie Verantwortlichkeit für das Altern gesucht und gefunden wird, ist komisch – als die ostentative Nicht-Akzeptanz eines natürlichen Prozesses.

Wie auch aus übertriebener Erwartung des Todes komisches Potenzial gewonnen werden kann, demonstriert das Gedicht „So“⁷⁷. „So, an die Wand gestellt des Lebens, / wartest du auf den Fangschuß des Todes. / Tag für Tag hoffend, der werde nie fallen.“ (V. 1-3), bittet das angeredete Du durch den Lauf der Monate und Jahreszeiten mit immer neuen Begründungen um Aufschub. Während der Beschwörung des Todes schwindet „die Wand des Lebens / Tag für Tag“:

⁷⁴ Gedichte: 570f.

⁷⁵ Sie erinnert an das Zitat, das in Shakespeares Lustspiel „As you like it“ bekannt wurde: „All the world’s a stage, / And all the men and women merely players. / They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages.“ Vgl. Shakespeare: Works. S. 218.

⁷⁶ Gedichte: 575.

⁷⁷ Gedichte: 575f.

„Dahinter der Abgrund / läßt dich nicht schaudern. Du hast ja nur Augen / für den, der nun abwinkt: ‚Gut, laßt ihn laufen!‘ / Erleichtert wendest du dich zum Gehen.“ (V. 23-28).

Der personifizierte Tod trachtet dem Ich nach dem Leben, gewährt dann aber Aufschub. Das Ich wähnt sich in Sicherheit und dreht sich zum Abgrund um. Hier bricht der Text ab und kann allenfalls den Hinweisen folgend weitergedacht werden: So wird die Vorstellung evoziert, das Ich stürze *nach* dem letzten Vers plötzlich und „erleichtert“ in den Abgrund. Ob das als Bild für die Überraschung des Menschen angesichts des Todes oder vielleicht als Bild für seine Heimtücke verstanden werden muss, kann nicht endgültig aufgelöst werden.

Die Fixierung des Menschen auf seinen Gegenspieler, diese Komik des Übermaßes, wandelt sich in „Ritter, Tod und Teufel“⁷⁸ zu einem lockeren Plausch mit „Schnitter“ und „Teufel“. Auch die letzten beiden Gedichte des Kapitels „Endlich“ zeigen ruhige Erwartung bzw. entspannte Redseligkeit der Menschen beim Eintreten des Todes.

„Der letzte Gast“⁷⁹ wird vom Ich im „Schatten“ der selbstgepflanzten Pinien (V. 1-3) in seinem „betagten Garten“ erwartet. Derweil klagt dieses Ich über sein leidvolles Leben. Weil es „so glücklich unter [s]einen Bäumen“ schien, wollte der Tod eigentlich wieder gehen und es weiterleben lassen. Nun entschließt der Tod sich anders: „Dein Jammern riß mich jäh aus meinen Träumen. / Nun sollst du das Ersterben kennenlernen.“ (V. 13f.). Das Geschehen wird in rhythmisch vollendeten, fünfhebigen Jamben abgefasst, die in zwei Quartetten und zwei Terzetten im Blockreim zusammengefügt sind. Das ungewöhnliche Reimschema verbindet die beiden Terzette auf Engste und erhöht die Erwartung auf die Einlösung des umarmenden Reims: abba cbbc deffed. Das Sonett strahlt durch seine Sprache und die beschriebene Szenerie eine Dignität aus, die erst im letzten Vers subtiler Komik weicht. Weil das Ich anscheinend zufrieden sein könnte, sein „Erleben“ aber als „Erleiden“ darstellt, lehrt man es „das Ersterben“ (V. 8 und 14). Die Vermenschlichung nimmt dem Tod seinen Schrecken. Das Ich ist auf den „letzten Gast“ vorbereitet und des Lebens müde (vgl. V. 5f.). Mit der Rücknahme seiner Generosität handelt der Tod im Sinne des Unzufriedenen.

⁷⁸ Gedichte: 576f. In der zweiten Strophe (V. 7-12) wird das Lied „Die Partei hat immer recht“ von Louis Fünberg aus dem Jahr 1949 parodiert, indem statt der Partei der Tod „immer recht“ hat, vgl. Lammell, Inge (Hrsg.): Mit Gesang wird gekämpft. Lieder der Arbeiterbewegung. Berlin 1967. S. 13-15.

⁷⁹ Gedichte: 578f. Zur Deutung durch den „Dichter“ und biografischen Bezügen vgl. die Erzählung „Verbrannte Erde“ in Denken wir uns: 173-199, hier: 184f.

In „Ach“⁸⁰ imaginiert das Ich die Ankunft des Todes. Seine Vorstellung des personifizierten Todes mit Sanduhr und Sense (V. 9 und 11) entspringt den Totentänzen des ausgehenden Mittelalters und Barock. Das Ich redet geschwätzig auf den Sensenmann ein. Es fragt höchst interessiert nach seinen Utensilien und ihrer Käuflichkeit (V. 18f.). Dabei fallen Floskeln wie „wir werd’n das Kind schon schaukeln“, und „na, das wäre ja gelacht!“ (V. 7f.). Der Tod hingegen schweigt und gebietet es am Ende des Gedichts auch dem Ich. Nach der Geschwätzigkeit des Menschen schließt das Gedicht mit der greifbaren Stille eines verweigerten Reims. Dort, wohin der Tod den Menschen führt und Orientierung nicht mehr funktioniert,⁸¹ kann nur geschwiegen werden. Es ist ein Gedicht, das in den vierhebigen Jamben leichtfüßig von den letzten Dingen spricht, als sei es „mit Buntstift auf einen sehr schwarzen Grund geschrieben.“⁸²

Es ist auch das Schlussgedicht vor dem letzten Kapitel „herzlich“. Gernhardt schreibt in dem Zyklus „Herz in Not“ – gewidmet einem verstorbenen Freund, Wolf D. Rogosky⁸³ – das „Tagebuch eines Eingriffes in einhundert Eintragungen“. Gernhardts Körper präsentierte ihm „die Rechnung / für knapp sechzig Jahre / gut Essen, schön Trinken / stramm Schaffen, träg Sitzen, / hoch Fliegen, tief Sumpfen“,⁸⁴ sodass er sich im Juni 1996 einer Bypassoperation unterziehen musste. Einhundert siebenzeilige, reimlose Gedichte aus sechs zweihebigen Versen und einem drei- bzw. vierhebigen Schlussvers bedichten chronologisch geordnet die Zeit „Prä-OP“ und „Post-OP“.⁸⁵ Die Kürze der Verse hat etwas Epigrammatisches. Sie behandeln unter anderem das Interieur des

⁸⁰ Gedichte: 579f., und Drei Frisöre-CD: 46.

⁸¹ Vgl. Strophe vier (V. 13-15) mit der doppeldeutigen Formulierung am Ende: „Wohin soll ich mich jetzt wenden? / Links? Von Ihnen aus gesehn? / Ach, von mir aus!“

⁸² Schulz: Held. S. 212.

⁸³ Wolf Dieter Rogosky, Jg. 1940, Jungliterat, Lektor, Werbetexter und Grafiker, 1964 Teilnehmer an Höllers Dichterschule, dem Literarischen Colloquium Berlin, dann Cheflektor des Verlags „Bärmeier und Nickel“ (vgl. Kap. IV.2.), gründete zusammen mit Paul Gredinger die Agentur GGK, eine der kreativ einflussreichsten Werbeagenturen der siebziger und achtziger Jahre (u. a. Jägermeister-Kampagne), gehörte zum weiteren Umfeld der Neuen Frankfurter Schule, gestorben am 31.5.1996 an Herzversagen. Zur GGK vgl. auch Baginski: Kind. S. 425-431.

⁸⁴ „Vorgeschichte: Stummer Infarkt“ in Gedichte: 583.

⁸⁵ Gedichte: 581-611, darin „I. Prä-OP“ ebd. 583-602 und „II. Post-OP“ ebd. 603-611. Vgl. auch Anm. Gernhardts ebd. 973. Gernhardt liest Teile des Zyklus auf der Herz-CD, „Abteilung“ 6. Der gesamte Zyklus ist 1998 im Haffmans-Verlag auch als eigenständiges Buch mit dem Titel „Herz in Not. Tagebuch eines Eingriffes in einhundert Eintragungen“ erschienen. Gernhardt bemerkt an anderer Stelle, dass er die einhundert Gedichte aus insgesamt 130 ausgewählt habe, vgl. Kunst als Küchenmeister. S. 997. Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle ein kurzer Überblick über den Verlauf von Gernhardts Herz- und Krebserkrankung gegeben: 15.5.1996: Routine-EKG, 10.6.1996: Bypass-OP, Entlassung 26.6.1996; Juli 2002: Diagnose Darmkrebs, August 2002: Erste OP an Darm und Leber in Frankfurter Universitätsklinik, Ende 2002: Zweite OP, März 2003: Beginn der Chemotherapie in Frankfurt, Fortsetzung in Valdarno, Toskana, mit einigen Monaten Unterbrechungen wegen Befundfreiheit bis zum Tode am 30.6.2006.

Krankenhauses, die Patienten, Ärzte- und Pflegerschaft, Hoffnung und den „letzten Gang“, Medizinisches wie die „hot list“, den „Pigtail-Katheter“, „Beta-Blocker“ und „Rohypnol“ und Beiläufiges wie den Krankenhauschor und „HR3“⁸⁶ – und das alles in einem lockeren, fast beiläufigen Tonfall.⁸⁷

Das letzte Gedicht des Zyklus, „Vorläufiges Fazit“, soll die Untersuchung der Körper-Gedichte abschließen:

„Das Leben hat mir / die Instrumente gezeigt. / Ich habe genickt, / zum Zeichen, daß ich begriffen habe. / Seither sinne ich, / wie ich das Leben austricksen kann. / Beifällig nickt dazu Gevatter Tod.“

Die Warnung des Körpers hat das Ich erreicht und ihm dennoch seinen Humor nicht nehmen können. Aus der Erfahrung der Todesnähe entspringt Lebensmut.

„So erweist sich das komische Gedicht als dem Ernst der Lage angemessener denn alles Pathos.“⁸⁸

Heiteres Verlachen des Todes und Respekt vor dem Schicksal finden in ihm gleichermaßen ihren Ausdruck. Gernhardt hat seine persönliche Grenzsituation und das dichterische Neuland mit seinen poetischen Instrumenten in komisch-humoriger Weise verarbeitet.⁸⁹

II.1.f. Klappaltar (1998) und Berliner Zehner (2001)

Der Band „Klappaltar“ (1998) enthält ausschließlich parodistische Gedichte, die in Kapitel II.2. untersucht werden.

Im Band „Berliner Zehner“ (2001)⁹⁰ handelt nur eines von zehn Gedichten vom Thema Körper / Altern / Krankheit / Tod. Ums Altern geht es in „Berlin zum dritten. Oktober

⁸⁶ Vgl. u. a. „Wandschmuck im Zimmer C 513 des Krankenhauses Sachsenhausen, F/M“; die drei „Beschwichtigungen“, „Er hört dem beleibten Arzt zu“, „Woran ich glaube“; „Vorzeichen“, „Vorabend: Bei Betrachtung des OP-Hemdes“; „Glück gehabt“, „Er studiert die ‚Herzkatheter-Sachkostenaufstellung‘“, „Vorfall zum zweiten: Der Oberarzt erklärt“, „Vorabend: Volles Programm“, „2.6. Sonntagmorgenandacht“ und „Er hört HR3“ in Gedichte: 584, 587, 585, 596, 584f., 601, 586, 588, 604, 602, 593 und 596.

⁸⁷ Davon gibt es einige Ausnahmen ernsthafter Ergriffenheit wie z. B. in „Tote Freunde“ und „Das auch“ (Gedichte: 592f. und 607).

⁸⁸ Stephan: Visite 6. S. 165.

⁸⁹ Vgl. auch Kerschbaumer, S. 122, und Kreuzinger: S. 814, für Gernhardts Kommentierung der persönlichen Situation.

⁹⁰ Das Umschlags-Cover ist von Gernhardt gezeichnet und zeigt einen lachenden und winkenden Berliner Bären, der den Hals eines lächelnden Mannes mit einem Blatt Papier in der Hand (einen Dichter?) umkrallt, und im Hintergrund die Silhouette des Fernsehturms am Alexanderplatz. Es handelt sich um die letzte Publikation Gernhardts im Haffmans Verlag, vgl. Kapitel IV.

1999“⁹¹. Darin spiegelt das artikulierte Ich des Gedichts den eigenen Alterungsprozess an der Entwicklung der Stadt Berlin und tritt in einen Dialog mit ihr: Nach Jahren der Abwesenheit – die ersten beiden Berlin-Besuche datieren „bevor die Mauer war“ und „nachdem die Mauer stand“ (V. 16 und 18) – kehrt das Ich Ende der Neunziger Jahre in die Hauptstadt zurück und reflektiert das eigene Altern anhand der Veränderungen der Metropole: „Man baut schon ab, / da baut die Stadt sich auf: // – Ick bin Balin. / Wie war *Ihr* werter Name?“ (V. 9-12). Das „Aufbauen“ der Stadt ist doppelsinnig sowohl als Personifikation als auch als Anspielung auf den damaligen Bauboom zu verstehen.⁹² Die Rückkehr als alter Mensch („gebeugt“ V. 21) steht im Kontrast zur Stadt, die nun „obenauf“ ist. Ob das freilich auch so bleibt, lassen die Schlusszeilen offen: „Du bist Berlin? / Mal sehen, wie du dich machst.“ (V. 24).

Das Gedicht ist insofern typisch für einen Teil der Gedichte im späten Werk Gernhardts, als es zwar – wie insgesamt drei von zehn der „Berliner Zehner“-Gedichte – auf den Endreim verzichtet, aber dennoch fest gefügt ist. Anaphern (V. 1, 3, 5, 7; 15, 17, 19, 21), Parallelismen (V. 6, 8, 10; 9f.; 16, 18) und die wiederholte Verwendung des Gegensatzpaares „alt / jung“ (V. 5f., 7f.) und seiner Variationen („auf- und abbauen“, „gebeugt“, V. 9f., 21) verbinden die zwölf Mal zwei Zeilen des Gedichts zu einer festen Form. Auch fällt die Pointe moderat und nachdenklich aus, wenn in ihr die Entwicklung der Metropole eher zurückhaltend skeptisch betrachtet wird – mit einer weiteren, denkbaren Pointe auf zweiter Ebene, dass das ältere, gebeugte Ich des Gedichts diese langfristige Evolution vermutlich nicht mehr miterleben wird.

⁹¹ Gedichte: 673. In der Erstausgabe (vgl. Berliner Zehner: 7-10) mit drei Zeichnungen Gernhardts, die das Brandenburger Tor im Laufe der im Gedicht beschriebenen Jahre zeigen, zunächst mit Wachsoldaten, dann mit Maueranlage und schließlich offen mit einem hindurchfahrenden Omnibus und seitlicher Bebauung.

⁹² Der biografische Bezug liegt in Gernhardts erstem Berlin-Aufenthalt als Student von 1961 bis 1964 (er wohnte in dieser Zeit u. a. mit seinem Bruder Per und F. W. Bernstein in einer Wohngemeinschaft in der Habsburgerstr. 7 in Berlin-Schöneberg, vgl. Bedeutung: 104), einem zeitlich unbestimmten Besuch in den siebziger oder achtziger Jahren sowie seiner Zeit als ‚poet in residence‘ am Wissenschaftskolleg zu Berlin von Oktober 1999 bis Juli 2000, vgl. Berliner Zehner: 62f.

Weitere Gedichte mit direktem Berlin-Bezug vgl. die zehn Gedichte in Berliner Zehner (Gedichte: 671-684) sowie „U-Bahn Thielplatz – Hallesches Tor“, „Balin, Balin“, „Einer schreibt der Berliner Republik etwas ins Stammbuch“, „11. Januar 1998 – er fährt an der Berliner Reichstagsbaustelle vorbei“, „Flug Augsburg – Berlin“, „An der Strecke Berlin – Weimar“ und „Berliner Birke am 10. November“ in Gedichte: 13, 245, 554, 722, 767f., 768 und 793.

II.1.g. Im Glück und anderswo (2002)

Die Gedichte zu den Themen Körper / Altern / Krankheit / Tod nehmen im Band „Im Glück und anderswo“⁹³ (2004) breiten Raum ein und durchziehen den Gedichtband wie keinen seiner Vorgänger. Der Band ist in folgende Kapitel eingeteilt: I Im Glück, II Im Licht, III Im Bild, IV Im Lied, V In Fahrt, VI Im Fall, VII Im Leid, VIII Im Wort, IX Im Ernst. In den meisten Kapiteln finden sich mehrere Gedichte zum Thema, vor allem in den Kapiteln „Im Fall“, „Im Leid“ und „Im Ernst“.

Das „Selbstportrait zum Vierten. 7. Juni“, das fünfte der neun sehr unterschiedlichen „Montaieser Mittagsgedichte“⁹⁴ aus dem Kapitel „Im Licht“, zeigt das Ich mit dem Altern versöhnt: Zwar ist das Ich „ein schwerer, alter Herr“, doch ist sein Herz „leicht und jung“ (V. 1f.). Die Erinnerung an die Zeiten, in denen das „schon einmal umgekehrt“ war (V. 3), durchzieht das Gedicht aus sieben vierzeiligen Strophen, die im zweiten und vierten Vers kreuzgereimt sind. Darin verbildlicht eine Situation in der Erinnerung, in der das Ich aufgrund seines wunden, schweren und müden Herzens⁹⁵ an einen Sprung „von der Mauer“ (V. 11) dachte, einen in jungen Jahren angedachten Suizid. Mit zunehmendem Alter wird die metaphorische Schwere des jugendlichen Herzens durch die reale Schwere des Körpers („Das arme Herz genas“, „Er fraß und fraß“ V. 18, 23) abgelöst, die Konsequenz der Freude am Leben und am Essen ist.

In der Gegenwart wird dem Ich bzw. seinem Körper „ums Herz so leicht“. Die Schlussverse bringen die dialektische Pointe und Verallgemeinerung: „Mir ist, als ob ich fliegen könnt! / Wohl dem, der *das* erreicht!“ (V. 27f.). In Umkehr der Situation aus der Jugend (Körper leicht, Herz schwer) stellt sich im Alter Zufriedenheit beim Ich ein.

Das Gedicht entwickelt sich in einem Dialog zwischen Ich und Erinnerung, wobei dem Ich die ersten und die letzten beiden Verse vorbehalten bleiben, wohingegen die personifizierte Erinnerung die restlichen Zeilen zum Ich spricht. Wie schon in früheren

⁹³ Das Umschlags-Cover von Gernhardt zeigt ein Strichmännchen, das vor dem Beige des Hintergrunds über eine grüne Wiese mit bunten Blüten auf einen Abgrund zuspringt. Darüber scheint eine große gelbe Sonne, in die Autor und Titel gedruckt sind.

⁹⁴ Gedichte: 696-703, hier: 699f. So handelt es sich teilweise um komische Nonsens-Gedichte („Von Linde zu Linde. 8. Juni“, Gedichte: 700f.), teilweise um ernste, autopoetische Gedichte („Stimmen im Kopf. 1. Juni“, Gedichte: 698). Der Titelzusatz „Zum Vierten“ ist nicht erklärlich, schließlich hat Gernhardt Selbstbetrachtungen im Dutzend geschrieben. Vergleichbare Gedichttitel sind „Ich selbst. Selbstaussage, Selbstkritik, Selbstbefragung, Selbstfindung, Selbstbewusstsein, Selbstverteidigung“ aus „Wörtersee“ (Gedichte: 134f.) und „Portrait“ aus „Weiche Ziele“ (Gedichte: 425).

⁹⁵ „Dein Herz war wund. Dein Herz war schwer. / Es sehnte sich nach Ruh.“ V. 9f.

Gedichten zu beobachten war, werden Körper und Geist (hier: Erinnerung) geteilt und personifiziert und treten in einen Dialog miteinander (hier: über Herz und Körper).

Diese künstliche Dichotomie mit einem Ich und einem Du oder Er im Zwiegespräch findet sich in vielen Gedichten und ist typisch für Gernhardts Umgang mit dem Themenkomplex Körper, Altern, Krankheit und Tod.

Wenig versöhnlich hingegen fällt der Blick auf das Altern in „Tempi passati“⁹⁶ aus dem Kapitel „Im Fall“ aus: Hier trauert das Ich der „Blütenfrohe[n] Jugendzeit“ nach, „golden, doch unrettbar“, als sein „Bauch noch ein Brett war“⁹⁷. Seit dieser Fett ansetzte, seufzt das Ich „der Verlorenen“ nach und offenbart damit geradewegs das Gegenteil der Versöhntheit mit dem eigenen Körper wie im vorangegangenen Gedicht.

Ähnliches gilt für das Gedicht „Schlimmer Finger“⁹⁸. Bei der Betrachtung seines Zeigefingers fallen dem Ich zwei Auswüchse auf. Verwunderung und Unbehagen (vgl. V. 6 und 11f.) sind die vorherrschenden Gefühle, die in der abschließenden rhetorischen Frage kulminieren: „Was wird aus mir, wenn mit der Zeit / Deformation zur Norm wird?“ (V. 19f.).

Ebenfalls fatalistisch fällt die „Prognose“⁹⁹ aus: „Ich werde mal an etwas sterben“ (V. 1). Zwar ist es noch „nicht soweit“, doch „[d]ies Einmal wird kein Keimal“ (V. 7, 10) sein – was die bekannte Redewendung aufgreift und mit einer Pointe das Gegenteil beweist.

Konkrete Vorstellungen vom Tod äußert ein Sprecher im „Gespräch über den Tod“¹⁰⁰, einem Gedicht mit vier Strophen à vier Versen und nur zwei umklammernden Reimen (V. 4 und 12, V. 8 und 16). Einem zunächst schweigenden Gegenüber erklärt er eine Wunschvorstellung, in der Licht, weiche Farben und Schwerelosigkeit ein sanftes Bild vom Tod zeichnen. Über 15 Zeilen währt die Vorstellung von der Überwindung der Erdschwere und vom friedlichen Übergang in die „Erleuchtung“ (V. 15), die erst mit dem letzten Vers zunichte gemacht wird: „So gehts nicht in den Tod“ (V. 16), konstatiert das Gegenüber lakonisch. Unklar bleibt, wer der Sprecher dieses letzten Verses ist, ein menschlicher Gesprächspartner oder – bei Gernhardt auch denkbar – der

⁹⁶ Gedichte: 789.

⁹⁷ V. 1, 7f., 4. V. 2, 4, 6 und 8 verbindet ein Endreim („ein Brett war“, „nicht Fett war“, „grade nett war“ und „unrettbar“), die ungeraden Verse sind Waisen.

⁹⁸ Gedichte: 790.

⁹⁹ Gedichte: 802.

¹⁰⁰ Gedichte: 802f. Vgl. auch die Erwähnung als Beispiel für ein verborgenes Reimschema in *Leben im Labor*: 16f.

personifizierte Tod. In jedem Fall macht die abschließende Feststellung die vorangegangenen Illusionen mit einem Schlag zunichte.

Eine Vorstellung vom Lebensende ex negativo dazu zeigt das Stimmungsgedicht „Fahrt ins Dunkel“¹⁰¹. Die Abenddämmerung wirkt „furchtbar grau“, „dunkel“ und „blau“ (V. 2-4), sodass das Ich daraufhin weiter assoziiert: „So schwarz der schwarze Horizont / So licht das letzte Licht / So, endlich, geht’s dem Ende zu / So, nichtig, hoffst du: nicht.“ (V. 5-8).

Abgesehen von den anaphorischen Versanfängen, Parallelismen und einem Kreuzreim in beiden Strophen (V. 2 und 4, 6 und 8) prägt eine *Figura etymologica* jeden einzelnen Vers. Dadurch werden die dunklen Farben der Abenddämmerung betont und intensiviert, die das Ich auf seiner Fahrt ins Dunkel wahrnimmt. Ausgehend von einer düsteren Abendstimmung assoziiert das Ich eine Vorstellung vom Tod in Dunkelheit und hegt die Hoffnung, nicht so aus dem Leben zu scheiden. Dabei sind die in Parenthese gestellten Worte in den Schlussversen, „endlich“ und „nichtig“, jeweils auf zweierlei Art und Weise lesbar. Im „endlich“ können sowohl Vorahnung als auch Vergänglichkeit ausgedrückt sein; das „nichtig“ kann sich auf die Todesvorstellung beziehen oder auch – als Einschub verstanden – als Kommentar des Textsubjekts zum angeredeten Du und damit als Hinweis auf die Vergeblichkeit der Hoffnung eines anderen, *helleren* Endes. Mit Gewissheit kann dies nicht aufgelöst werden.

Es kann an dieser Stelle bereits festgehalten werden, dass es typisch für das (späte) lyrische Werk Gernhardts ist, auf diese Art und Weise mit dem wörtlichen und metaphorischen Sinn eines Wortes zu spielen und unter anderem auch so multiple Lesarten zuzulassen. Dabei fällt hier – nicht zum ersten Mal – die beinahe gänzliche Abwesenheit jedweder Form von Komik in einigen Gedichten über die Themen Körper / Altern / Krankheit / Tod auf.

Auch die „Standortbestimmung Ende 1998“¹⁰² kreist um ähnliche Gedanken: Es ist die resignative Beschreibung des aktuellen Zustandes eines Ichs anhand von Symbolen, das sich einst als „Pfeil“ „durch die Zeit“ und „Gefunkel“ empfand, doch in der Gegenwart

¹⁰¹ Gedichte: 779f., aus dem Kapitel „In Fahrt“. Vgl. auch die Gedichte „Fahrt in die Nacht des Landes der Kindheit“ und „Fortsetzung der Nachtfahrt“ in Gedichte: 777f. und 779f. Gernhardt verfasste zahlreiche Gedichte während Zugfahrten, von denen einige in diesem Kapitel versammelt sind („Rheinfahrt im Winter“, „Aufklärung hinter Pinneberg“, „Vom Zug aus“, „Schöner Schiefer“, „Hinter Darmstadt“, „Germania“, „An der Strecke Berlin – Weimar“, „Hannover – Bremen. Eine Winterreise-Trilogie“ in Gedichte: 759f., 761, 762, 762f., 765, 766f., 768f., 778f.) Die häufigen Reisen des Dichters (meist im Intercity-Express, vgl. z. B. „Intercity“, „Der ICE passiert Günzburg“ und „ICE Kassel – Fulda“, Gedichte: 331-335, 526 und 833) sind häufig Lesereisen geschuldet.

¹⁰² Gedichte: 796.

nur noch als „ein Ball / Nicht mehr im Flug / Noch nicht im Fall / Ins Dunkel“ (V. 1, 2, 5, 7-10) wahrnimmt. Die Gegenwart wird als Zwischenphase des Stillstands (vgl. V. 6) zwischen früherer Schnelligkeit und Helligkeit (um Morgensterns und Gernhardts Worte zu verwenden) und der kommenden Abwärtsbewegung empfunden.¹⁰³ Allerdings lässt die Symbolik mit Pfeil und Ball offen, ob damit der körperliche und bzw. oder der geistige Zustand gemeint ist und ob der „Fall ins Dunkel“ als drohender Tod zu lesen ist. Eine Häufung von vergleichbar negativen Aussichten, z. B. auch in „Zeitenwende“¹⁰⁴, worin sich beim Ich plötzlich „Schrecken“ über die „Zukunft“ (V. 6 und 8) einstellt, lässt den Schluss zu, dass diese Gedichte durchaus in Zusammenhang mit dem Alter und (Gesundheits)Zustand des realen Autors Gernhardt gesehen werden können.

Zwei weitere Gedichte aus dem Kapitel „Im Fall“ kreisen ebenfalls um das Thema Altern und Tod: In „Alles Verlierer“¹⁰⁵ resigniert das Ich angesichts der Erfahrungen der vergangenen Jahre: „Habe erlebt, wohin das Älterwerden führt: / Hab sie alle verloren, die Alten.“ (V. 11f.); in „My Generation“¹⁰⁶ wird über die Generation, zu der sich das Textsubjekt zählt, negativ geurteilt, weil sie „nur böser“, „nicht weiser“, „älter und lauter“ wird (V. 2, 6, 7): „Uns eint eins: Ein Sterben. / Das ist unverzeihlich.“ (V. 11f.).

Am Beginn des Kapitels „Im Leid“ stehen mehrere Gedichte über verstorbene Freunde und Angehörige, „Frieder“¹⁰⁷, „Kurt“¹⁰⁸ und „Die Vögel“¹⁰⁹. Gemeinsam ist den Gedichten, dass das Ich aufgrund eines äußeren Anstoßes der Toten gedenkt, seien es ein Eisregen, die Pediküre oder die Wildvögel in Florida.

Bevor weiter auf die Gedichte dieses Kapitels und Bandes eingegangen wird, bietet sich angesichts der Häufung der Gedichte zur Thematik „Tod“ ein kurzer Exkurs an. Denn diese – wenn man so will – Gedenk-Gedichte reihen sich in eine thematische Linie ein, die mit dem Band „Weiche Ziele“ von 1994 beginnt und in „Im Glück und anderswo“ ihren (vorläufigen) Höhepunkt erreicht. Verstorbene Freunde und Angehörige sind

¹⁰³ Der erste Vers eines anderen Gedichts, „Fortsetzung der Nachtfahrt“ (Gedichte: 778), beschreibt diesen Zustand präzise: „Dem Leben nicht und nicht dem Tode nah“ (V. 1).

¹⁰⁴ Gedichte: 803.

¹⁰⁵ Gedichte: 789f.

¹⁰⁶ Gedichte: 791. Song von Pete Townshend und gleichzeitig Titel des ersten Albums der einflussreichen britischen Rockgruppe „The Who“ aus dem Jahr 1965.

¹⁰⁷ Gedichte: 806f.

¹⁰⁸ Gedichte: 807f.

¹⁰⁹ Gedichte: 812.

häufig Thema in Gernhardts Gedichten, wie mit Blick auf die jüngeren Gedichtbände Gernhardts zu sehen ist.

Exkurs: Der Tod in Gernhardts Gedichten

Das gesamte Kapitel „In Trauer“ in „Weiche Ziele“ ist dem Thema Tod gewidmet. Es beginnt mit einer Beschreibung über das Wesen der „Trauer“¹¹⁰ im gleichnamigen Gedicht, die „schrecklich“ und „wirklich“ ist, zugleich aber auch „endlich“ (V. 1, 9, 17). In dem geläufigen Bild vom „Wettlauf“¹¹¹ zwischen Hase und Igel wird an die Parteinahme für den Hasen appelliert, schließlich seien die Lebenden vom Tod gehetzt und die sicheren „Verlierer“ dieses Rennens (V. 19). Die Toten warten nämlich mit großer „Geduld“¹¹² auf das Kommen der Lebenden, sogar wenn die Lebenden sie nicht an ihrem Grab besuchen. Vom schlechten Gewissen, sogar am Todestag nicht zum Friedhof zu gehen, handeln die Gedichte „Trotz“¹¹³ und „Jahrestag“¹¹⁴. Auch der „Geburtstag“¹¹⁵ der Toten bietet Anlass zu einer Rückbesinnung und Aufrechnung der Kosten für Feiern zum 50. Geburtstag im Vergleich zu den Chrysanthenen für das Grab.

In „Prozess“¹¹⁶ wird die Zeit am Kranken- und Sterbebett einer Frau in einem Monolog mit wenigen Einwüfen eines anderen erinnert. In einer Art Litanei betet sich das Ich zunächst die Gründe für ein gutes Gewissen vor, „praktisch dauernd bei ihr“ (V. 1) gewesen zu sein und sich aufopferungsvoll um die Kranke gekümmert zu haben. Im sechsten Vers jeder der fünf Strophen à sieben Versen wendet eine unbekannte Instanz, möglicherweise das personifizierte schlechte Gewissen, ein: „Du weißt, daß das nicht reicht.“ Im Laufe des Gedichts nehmen auch von Seiten des Ich die Selbstvorwürfe zu („Ich habe mein eigenes Leben gelebt / Ich hielt mich anderswo auf, wenn die Anfälle kamen“, V. 23f.), bis schlussendlich der besagte Einwand sprachlich eng gefügt dreifach mit den Worten „Ich weiß“ (V. 35) anerkannt wird.

¹¹⁰ Gedichte: 392.

¹¹¹ Gedichte: 393. V. 1f. lautet: „Da ist eine tot, / und da ist einer lebendig.“ Die Geschlechternennung kann als Bezugnahme auf den Tod von Gernhardts erster Ehefrau gelesen werden.

Gernhardt verwendet das Bild vom Wettrennen zwischen Hase und Igel auch in anderem Zusammenhang, vgl. Gedichte: 849f.

¹¹² Gedichte: 394.

¹¹³ Gedichte: 393f.

¹¹⁴ Gedichte: 396f.

¹¹⁵ Gedichte: 394f.

¹¹⁶ Gedichte: 395f.

In einem Traum muss sich das Ich in „Traum im Amazone-Village“¹¹⁷ mit den Vorwürfen der verstorbenen Frau auseinandersetzen, eine heimliche Geliebte gehabt zu haben. Obwohl der Traum als „Mist“ (V. 2) empfunden wird, wacht der „Überlebende“ „[a]ufweinend“ (V. 22f.) auf.

Beim Spaziergang durch eine herbstliche Landschaft erinnert sich das Ich in „Wiederholung“¹¹⁸ an einen Spaziergang vier Jahre zuvor mit einer weiblichen Begleitung, deren „letzter Herbst“ (V. 1) dies war. Die Stimmung damals wie heute lässt beim Ich den Wunsch aufkeimen, „so bald wie möglich wiederzukommen“ (V. 12). Mit einer direkten gedanklichen Verknüpfung zwischen Landschaft und Erinnerung beginnt das Gedicht „Pratomagno“¹¹⁹: „Seh ich den Berg, / seh ich auch sie, / die diesen Berg gemalt hat“ (V. 1-3), der damals in warmes Licht getaucht und „schön entrückt“ (V. 5) war.

Es liegt sehr nahe, dass es sich bei allen Gedichten, die von einer Verstorbenen handeln, um biografisch inspirierte Situationen im Zusammenhang mit Almut Gernhardt¹²⁰ und ihrem Tod handelt: „Als du starbst, weißt du, / war so tolles Wetter, / Sonne von Schweden bis Sizilien. / Auf halber Strecke du, der die Luft wegblieb / und der das Herz brach, / unter dem wolkenlosen Himmel, / der Europa überspannte.“¹²¹

Gernhardts erste Ehefrau litt viele Jahre unter Asthma bronchiale und starb am 19. März 1989 im Beisein ihres Mannes in Alberese, Italien. Auch dies hat Gernhardt offensichtlich im zitierten Gedicht „Jahrestag“ verarbeitet.

Anhand solcher Orte, Ereignisse und Jahrestage erinnert sich das Textsubjekt in Gernhardts Gedichten immer wieder an verstorbene Angehörige und Freunde. Seinen Freund „Wolf“ etwa vermisst das Ich in „Montaieser Mittagsgedichte. Erinnerung an Wolf. 31. Mai“¹²², der drei Jahren zuvor starb: „Er fehlt / und fehl'n wird er hier immer.“ (V. 19f.). Vom „Abgang“ dieses Wolf, „Freund und Werber“ (V. 2 und 1), handelt das Gedicht „31.5. Sudden death in Forte dei Marmi“¹²³ aus dem „Herz in Not“-Zyklus. Der

¹¹⁷ Gedichte: 569, aus dem Kapitel „endlich“ in „Lichte Gedichte“.

¹¹⁸ Gedichte: 397f.

¹¹⁹ Gedichte: 398.

¹²⁰ Almut Gernhardt, geb. Ullrich, Grafikerin und Malerin (*21.10.1940, †19.3.1989), seit dem 5.8.1965 mit Robert Gernhardt verheiratet, veröffentlichte zahlreiche, zum Teil preisgekrönte Kinderbücher mit Robert Gernhardt im Insel Verlag: „Ich höre was, was du nicht siehst“ (1975), „Mit dir sind wir vier“ (1976), „Ein gutes Schwein bleibt nicht allein“ (1980), „Der Weg durch die Wand“ (1982), „Katzenpost“ (1983), „Feder Franz sucht Feder Frieda“ (1985).

Gernhardt heiratete am 6.12.1990 die Architektin Almut Gehebe.

¹²¹ „Jahrestag“ (Gedichte: 396f.), V. 1-7.

¹²² Gedichte: 697, aus dem Kapitel „Im Licht“ in „Im Glück und anderswo“.

¹²³ Gedichte: 592.

sei „derart schlüssig / wie nur irgendein Auftritt / in einer deiner legendären Kampagnen“ gewesen. Tränen fließen im gleichen Zyklus im Gedicht „Das auch“¹²⁴ aufgrund eines Fotos des toten Freundes. Der gesamte „Herz in Not“-Zyklus ist „In memoriam Wolf D. Rogosky“ gewidmet.¹²⁵

Im Gedicht „Tote Freunde“ werden neben Wolf Rogosky auch Kurt Halbritter und Alfred Edel betrauert.¹²⁶ Die drei Freunde werden als „Gefällte, / mitten im Leben“ (V. 1f.) bezeichnet. In „Gedenken“ besuchen zwei Freunde (das Ich und „Pit“), „den sterbenden Fritz“, was den letzten Besuch Gernhardts und Pit Knorrs am Sterbebett von Friedrich Karl Waechter im Jahr 2005 zum Hintergrund hat.¹²⁷

Darüber hinaus sind scheinbare Begegnungen mit verstorbenen Freunden, die sich als Verwechslung herausstellten, Anlass für ein Gedicht: In „Der Baldy oder ein verwirrender Moment auf dem Stuttgarter Hauptbahnhof“¹²⁸ erinnert sich das Ich erst nach einer Weile daran, dass der anscheinend Gesichtete „gar nicht mehr unter den Lebenden weilte, weil es doch Baldy als ersten der Klasse geschrägt hatte“ (V. 8-10). Über den Tod dieses Klassenkameraden wird auch in „Herz in Not. 29.5. Eine Woche auf der ‚Hot list‘“¹²⁹ gesprochen.

Zwei weiteren verstorbenen Freunden, „Frieder“¹³⁰ und „Kurt“¹³¹ (d. i. Kurt Halbritter), werden wie bereits erwähnt eigene Gedichte gewidmet.

Anhand von Anmerkungen Gernhardts als wahrscheinlich anzunehmen ist, dass das Gedicht „Drei Freunde oder XYZ. Freund Z oder Beerdigung im Juni“¹³² vom Tod des

¹²⁴ Gedichte: 607.

¹²⁵ Gedichte: 581. Zu Wolf Dieter Rogosky vgl. oben.

¹²⁶ Gedichte: 592f.

Kurt Halbritter, Jg. 1924, gestorben am 21.5.1978 in Irland, Karikaturist, satirischer Zeichner, Cartoonist, Illustrator, Autor u. a. für den Verlag Bärmeier und Nickel (vgl. Kap. IV.2.), arbeitete u. a. (seit 1964 zusammen mit Gernhardt) für die „pardon“ und die FAZ. Gernhardt verband mit Halbritter eine „herzliche Freundschaft“. Er wird zudem als „besonderer Freund“ der Neuen Frankfurter Schule im WimS-Band aufgeführt, vgl. WimS: 11, und Mann unter Strom: 207, außerdem schrieb Gernhardt u. a. die Texte zu Halbritters Zeichnungen in „Halbritters Buch der Entdeckungen“ (Sigle: Halbritter) sowie einen Aufsatz über ihn, „Mann unter Strom – Zu Kurt Halbritter“ in: Letzte Zeichner: 207-218.

Alfred Edel (*12.3.1932, †17.6.1993 in Frankfurt a. M. an den Folgen eines Herzinfarktes, Schauspieler aus Frankfurt, Darsteller des Neuen Deutschen Films, arbeitete u. a. mit Werner Herzog und Christoph Schlingensief, spielte die Hauptrolle im Film der Neuen Frankfurter Schule, „Das Casanova-Projekt“, an dem auch Gernhardt mitgeschrieben und -gespielt hat (vgl. auch Schmitt: Kritiker. S. 244-247). Edel wird als „besonderer Freund“ der Neuen Frankfurter Schule bereits im WimS-Band aufgeführt, vgl. WimS: 11, vgl. auch Eilert, Bernd und Eckhard Henscheid: Herr Zeitgeist persönlich. In: NFS: 313-317, und ... bis ins hohe Alter! In: NFS: 318-321.

¹²⁷ Vgl. Spagat: 36, Zitat V. 1.

Friedrich Karl Waechter, geb. 3.11.1937 in Danzig, Zeichner, Karikaturist, Cartoonist, Autor von Kinderbüchern und Theaterstücken, starb am 16.11.2005 in Frankfurt a. M. an Lungenkrebs.

¹²⁸ Gedichte: 568, aus dem Kapitel „endlich“ in Lichte Gedichte“. „Baldy“ war ein Klassenkamerad Gernhardts in Göttingen, vgl. auch Göttingen: 32.

¹²⁹ Gedichte: 592.

¹³⁰ Gedichte: 806f.

¹³¹ Gedichte: 807f.

Freundes Volker Kriegel und seiner Beerdigung handelt. Kriegel sind auch die Gedichte „Krankheit als Schangse“¹³³ gewidmet, auf die im nachfolgenden Kapitel II.1.h. noch einzugehen sein wird. Schließlich bilden in „Später Spagat“ die Gedichte „Gedenken“ (über einen Besuch am Sterbebett von F. K. Waechter gemeinsam mit Peter Knorr) und „Unserer Mutter, am 1. August 2004“¹³⁴ sowie „Am Totenbett“¹³⁵ (über die demenzerkrankte Mutter und den Besuch an ihrem Totenbett) einen sehr persönlichen Schwerpunkt in einer ganzen Reihe von Gedichten über das Sterben und den Tod.

Auch der Tod von Tieren bietet Anlass, über die letzten Dinge nachzudenken, wie zum Beispiel der Fund eines schwer verletzten Spatzen und die daraus resultierende Frage, ob der Vogel von seinen Qualen erlöst werden kann und soll. Das Ich in „Ein Glück“¹³⁶ entscheidet sich dagegen, allerdings weder leichtfertig noch aus hehren Motiven: „Wen leiden zu sehn, ist nicht angenehm. / Wenn wer sterben will, ist das sein Problem. // So red ich mir zu und geh rascher voran. / Ein Glück, daß ein Spatz nicht schreien kann.“ (V. 9-12).

In einem anderen Gedicht, „Hin und weg“¹³⁷, entscheidet sich das Ich anders und gibt dem Vogel den Gnadentod („Die Katze hat ihn hergebracht. / Ich hab den Vogel hingemacht.“, V. 1f.) und kommt darüber ins Nachdenken über den „Sinn“ des Tötens. Im Kapitel „Im Leid“, von dem der Exkurs ausging, handeln auch zwei Gedichte vom Tod zweier Katzen sowie von der Erkrankung einer Hündin. In „Die Katze“¹³⁸ werden die letzten Stunden im Leben der Katze „Schimmi“ (V. 18) und ihr Begräbnis auf dem Land in Italien im Rückblick beschrieben. Das weckt bei Frau und Mann Erinnerungen an die Katze („ihres jahrelangen Kommens und Gehens / bei gleichbleibender Grandezza“, V. 35f.) und die vorherigen „Katzenbegräbnisse“ („Drei hier und zwei in Deutschland.“, V. 41f.). Der offene Wurmbefall des Tieres wird zum Anstoß für Gedanken über die eigene Vergänglichkeit: „Dieses glatte Fleisch! Er würde es / mit anderen Augen sehen von Stund an.“ (V. 46-48).

¹³² Gedichte: 890f. Vgl. die „Anmerkungen des Autors“ in Gedichte: 998-1000.

¹³³ Vgl. Gedichte: 875. Volker Kriegel (*24.12.1943, †14.6.2003 an Kehlkopfkrebs), Jazz-Gitarrist und -Komponist, Cartoonist, Karikaturist, Illustrator, Erzähler, Übersetzer und Autor. Kriegel wird als „besonderer Freund“ der Neuen Frankfurter Schule bereits im WimS-Band aufgeführt, vgl. WimS: 11.

¹³⁴ Spagat: 37.

¹³⁵ Spagat: 38.

¹³⁶ Gedichte: 572, aus dem Kapitel „endlich“ aus „Lichte Gedichte“.

¹³⁷ Gedichte: 716.

¹³⁸ Gedichte: 813. Vgl. auch „Als wir die Katze einschläfern lassen mussten“ (Gedichte: 802), worin das Ich eine todkranke Katze zu sich lockt, um sie einschläfern zu lassen: „Sei nicht ängstlich, Kreatur, / Schau, ich bringe dir ja nur / Deinen Tod, mein Kätzchen.“ (V. 4-6).

„Jede Katze stirbt anders“, beginnt das Gedicht „Der lange Abschied von Billy“¹³⁹ und öffnet damit, so Gernhardt, „die Tür zu einem ganzen Gefühlsraum“¹⁴⁰, weil jede Katze „einzig“ ist: „Mit jeder / geht was für immer.“ (V. 13f.). Außerdem hat Gernhardt neben dem Buch „Die Katzenpost“¹⁴¹ und seinem Prosa-Text „Was deine Katze wirklich denkt. 13 Lektionen in Catical Correctness“¹⁴² über die Jahre auch mehr als ein Dutzend Gedichte verfasst, in denen Katzen vorkommen, und die von Stimmungsgedichten über Parodien bis hin zu Gedankengedichten mit Lebensweisheiten reichen, zum Beispiel „Abendgedicht“¹⁴³, „Die Florian-Freyer-Gedichte. Katze in Pflege“¹⁴⁴ sowie „Katzengedichte“¹⁴⁵ und „Katz und Maus“¹⁴⁶.

In einem weiteren Gedicht des Kapitels „Im Leid“ hat die „vollkommen“ schöne Hündin plötzlich einen größer werdenden, haarlosen, hässlichen Fleck im Fell. „Der Hund“¹⁴⁷ leidet zwar nicht darunter, wohl aber der Besitzer, der in ihm – mit Goethe – den Verfall erblickt: „So sieht er aus allem / Vollkommen dich an: Warte nur balde, und ich beherrsche das Feld vollkommen.“ (V. 43-45). Der haarlose Fleck am Hund symbolisiert hier als *pars pro toto* den permanenten Sieg des Verfalls über das Schöne.

¹³⁹ Gedichte: 816.

¹⁴⁰ Kerschbaumer, S. 119. Das vollständige Zitat lautet: „Wenn ich ein Gedicht anfangen mit den Worten: ‚Jede Katze stirbt anders‘, dann wird – um es pathetisch zu sagen – die Tür zu einem ganzen Gefühlsraum aufgestoßen. Jeder, der einmal ein Tier in den Tod begleitet hat, wird sich sehr schnell in diesem Raum wiederfinden. Das ist etwas ganz anderes, als wenn ich mich abstrakt über die Sterblichkeit an sich oder die Mortalität von Kleintieren verbreite.“

¹⁴¹ Gernhardt, Robert und Almut Gernhardt: Katzenpost. Kartengrüße von Missu und Pumpi. Zürich 1983.

¹⁴² Gernhardt, Robert: Was deine Katze wirklich denkt. 13 Lektionen in Catical Correctness. Zürich 1996 (Sigle: Katze), und Gernhardt, Robert: Was deine Katze wirklich denkt. 13 Lektionen in Catical Correctness. Raben-Records im Heyne Hörbuch. CD. München 2001 (Sigle: Katze-CD), vgl. zur CD auch Hagedstedt: In allen.

¹⁴³ Gedichte: 708.

¹⁴⁴ Gedichte: 293.

¹⁴⁵ Gedichte: 274f.

¹⁴⁶ Gedichte: 278. Vgl. auch Reim und Zeit-CD 2: 2.

¹⁴⁷ Gedichte: 814-816. Die Beschreibung (vgl. V. 6-15) legt nahe, dass es sich um Gernhardts Jagdhündin „Bella“ handelt, die er seit September 1996 hatte und zusammen mit ihm auf einem Foto von Isolde Ohlbaum auf dem Cover einer Gedicht-Gesamtausgabe (1954-1997 bei Zweitausendeins) und auch dem Titelbild des „Literarischen Hundekalenders 2006“ abgebildet ist. „Almut Gehebe-Gernhardt und Gernhardt holen sich die Hündin Bella als Bewegungstherapeutin [nach der Bypass-OP am 10.6.1996, T.G.] ins Haus“, vgl. Hagedstedt: Alles. S. 363. Vgl. auch „Die Geschichte von Bella“ im Magazin der Süddeutschen Zeitung am 31.7.1998.

Gernhardt erklärt bei der Lesung, dass das Gedicht „durchaus biographisch ist“ und erzählt von der erfolgreichen Behandlung des Hundes durch einen italienischen Tierarzt mit Spaghetti, vgl. Im Glück-CD: 8. Bei der selben Lesung ordnet Gernhardt die Gedichte zu thematischen Linien und beginnt mit Gedichten, in denen ein Hund vorkommt: „Schlafenszeit“, „30.6.1997, zwölf Uhr mittags“, „Abendgedicht“, „Hunde und Bilder“, „Glückspilz“, „Der Hund“, („Ende ohne Schrecken“), „Mein Hund und mein Sohn“, „Gesang vom Hundchen“ und „Meinem Hunde gesagt“, vgl. ebd. Erstveröffentlichung zusammen mit „Die Katze“, „Die Zypressen“ und „Frieder“ unter dem Titel „Vier Lamentationen“ in: Merkur. Nr. 600. März/April 1999. S. 226-230 (Sigle: Lamentationen).

Ganz offensichtlich beeinflussten die Sterbefälle im persönlichen Umfeld Gernhardts seine Gedichte über den Tod: Die Todesfälle und ihre Jahrestage sowie die durch Assoziationen und Orte aufgelöste Erinnerung an die Verstorbenen haben immer einen nachweisbaren biografischen Hintergrund im Freundes- und Verwandtenkreis. Gleiches gilt für viele der Gedichte über den Tod von Tieren. Nirgends finden sich Hinweise auf Rollengedichte oder auf imaginierte Todesfälle.

All diesen Gedichten liegt die Einsicht in die Endlichkeit menschlichen Lebens zugrunde, die allerdings kein Defätismus, sondern vielmehr Ausdruck eines Fatalismus ist, der oft genug mit Komik und Gelassenheit gepaart ist.

Einige Gedichte verarbeiten im ernsten Ton die Trauer um Verstorbene, andere behandeln den Tod als unabsehbares und unerklärbares Phänomen, wieder andere nehmen den Tod von Tieren zum Anlass für Reflektionen über das Lebensende oder thematisieren den eigenen Tod – und häufig kommen diese Themenfelder in Überschneidung vor.

Während bei den Gedichten über Verstorbene Trauer und ihre Verarbeitung das vorherrschende Gefühl und Thema ist, überwiegen bei den Gedichten, die den eigenen Tod thematisieren, Fatalismus und Sorge, mitunter im Gemisch mit Gelassenheit und Komik. Dabei changieren die meisten Gedichte zwischen Komik und Ernst.

Ähnlich verhält es sich bei den Gedichten über Tiere: Sie sind zum Teil Ausdruck der Trauer des jeweiligen Textsubjekts um das geliebte Haustier, manchmal auch Abbild eines inneren Widerstreits um das eigene Handeln als Verantwortlicher für den Gnadentod, und geben immer wieder Anlass zu tiefsinnigeren Reflektionen über die Endlichkeit des menschlichen, insbesondere aber auch des eigenen Lebens und das Wesen des Todes.

Anhand der Gedichte über verstorbene Freunde am Anfang des Kapitels „Im Leid“ konnte in dem Exkurs die wichtige Bedeutung der biografischen Inspiration und des Motivs der Trauer und des Todes über die Jahre in Gernhardts Werk gezeigt werden. Dass auch das Sterben von Bäumen solche Assoziationen auslösen kann, zeigt das letzte Gedicht aus diesem Kapitel. Wie schon in vorherigen Gedichten, denkt das Ich in „Die Zypressen“¹⁴⁸ aufgrund eines äußeren Anlasses an den eigenen Tod. Das langsame Sterben der Bäume seit Jahren vor Augen, bleibt schließlich „nur eine Hoffnung: //

¹⁴⁸ Gedichte: 817.

Schrägt es die Zypressen weiter derart langsam, hab ich / gute Karten, vorher ins Gras zu beißen: / Erst stirbt der Mensch, dann – oder so ähnlich.“¹⁴⁹ (V. 30-33).

Vom letzten Kapitel des Bandes, „Im Ernst“, behauptet Gernhardt, dass es darin „wieder etwas lustiger“¹⁵⁰ werde. Das gilt in der Tat zumindest für die Gedichte über den Körper und das Altern, die einen wichtigen Teil ausmachen.

Eine liebenswerte, wenngleich auch illusionäre Sichtweise auf das eigene Altern thematisiert das Gedicht „Dafür“¹⁵¹. Als Gegenentwurf zu Hesses gleichnamigem Gedicht, in dem das Altern als Prozess der Reifung und des steten Neubeginns dargestellt wird, zeigt „Stufen“¹⁵² den Wandel der Sexualität im Laufe der Jahre als Regression: „Die Jugendzeit mit ihren Ängsten: / Wer hat den längsten? // Die Reifezeit mit ihrem Wissen: / Kein Mann muß müssen. // Das Abendrot mit seinem Winken: Eins läuft noch. Trinken.“ (V. 1-6). So bleibt mit den Jahren an Stelle der Sexualität nur noch das Surrogat Alkohol. (Auf das Gedicht wird im Zusammenhang mit der Parodie der Vorlage im Kapitel II.2. noch zurückzukommen sein.)

¹⁴⁹ V. 30-33. Das Verb „schrägen“ benutzt Gernhardt im Sinne von „dahin gerafft werden“, vgl. „Frieder“, V. 32, in Gedichte: 806f., und „7. Juni. Rückblick und Ausblick“, V. 6, in Gedichte: 889, und die Erzählung „Fremde Namen“ in Leben: 51.

Laut Grimm ist „schrägen“ zwar als „schräg machen“ gebräuchlich, nicht jedoch in der Verwendung Gernhardts, vgl. Grimm: Wörterbuch. Bd. 15. Sp. 1619-1626. Möglich ist eine bildliche Umdeutung von „schrägeln“, „unsicher gehen, wanken, aus Altersschwäche oder Trunkenheit“ (hess.) oder „jemandem ein Bein stellen, um ihn niederzuwerfen“ (nd.), oder eine Ableitung von einer Nebenbedeutung von „schragen“ als „Totenbahre“ wie im Witwen-Sprichwort: „Einen am Schragen, den andern am Kragen“, vgl. ebd., wie Gernhardt es auch als Substantiv in „Worte, Worte“ verwendet (Spagat: 35, V. 9).

Gernhardt spielt im letzten Vers auf den Spruch von Umweltschutz-Organisationen und der Ökologie-Bewegung der Siebziger Jahre an, der amerikanischen Indianerstämmen zugeschrieben wird: „Erst stirbt der Wald, dann stirbt der Mensch.“

Der Zustand der besagten Zypressen wird als Teil der Veränderungen der Natur in der Toscana und weltweit bereits im Kapitel „Klage“ der „Körper in Cafés“ mit „Staunen“ und „Grausen“ thematisiert, vgl. „Das vierzehnte Jahr. Montaienser Elegie“ (Gedichte: 214-220, Zitat aus Strophe 13). Im selben Gedicht lauten die Verse am Anfang der zehnten Strophe: „Erst stirbt der Wald, dann stirbt der Mensch? Glaub ich nicht / dran. / Ist doch ein verdammt zähes Gemüse, der Mensch. [...] Außerdem mach ich persönlich / sicher vor all diesen Wäldern die Grätsche, na fast allen.“ Auch hier wird also das Absterben der Bäume im Zusammenhang mit dem eigenen Tod gesehen, der vorher erwartet wird. Vgl. auch „Povera Toscana“ und „Toscana, 2002“ (Spagat: 9f. und 11), worin wieder das Leiden der Natur unter der Trockenheit und das Sterben der Zypressen thematisiert wird. Vgl. auch das Bildgedicht „Bella Toscana“, in Vom Schönen: 438, und die Erzählung „Verbrannte Erde“ in Denken wir uns: 173-199, hier: 183: „Und gemeinsam begannen sie sich zu erinnern, wie oft bereits der Dichter die großen Bäume be-, ja angedichtet hatte. Sie kamen auf drei Gedichte, als der Kenner fast lehrerhaft den Zeigefinger hob: „Und natürlich noch in der >Montaienser Elegie<!“

¹⁵⁰ Im Glück-CD: Stück 9. Anlass ist die anschließende Lesung des Vierzeilers „Ende ohne Schrecken“ (Gedichte: 853) aus der Abteilung „Im Ernst“.

¹⁵¹ Gedichte: 855.

¹⁵² Gedichte: 864. Vgl. auch Hesse, Hermann: Stufen. In: ders.: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Erster Band: Stufen, Die späten Gedichte, Frühe Prosa, Peter Camenzind. Frankfurt a. M. 1987. S. 119.

Im Couplet „Sherry“¹⁵³ läuft *es* auch nicht: Der Wein aus dem Hause von „Emilio Lustau“ (V. 11, 37), dessen Werbeetikett mit dem Slogan „Robust, dark, brown and dry, / intense, rich and powerful“ (V. 17f., 23f., 29f., 35f.) als Refrain verwendet wird, weckt die Hoffnung auf ein amouröses Abenteuer, das jedoch durch eine erektile Dysfunktion unmöglich wird. „Umilio Luststau“, „seufzt sinnend die Dame...“ (V. 39f.) daraufhin und liefert durch das Wortspiel mit dem Namen die komische Schlusspointe.¹⁵⁴

Das ist beim alter ego mit dem Namen des berühmten Liebhabers, Casanova, im nachfolgenden Gedicht anders: „Casanovas Berufung“¹⁵⁵ besteht darin, „Hirn und Denken“ auszuschalten, dem „Ziehen in den Eiern“ (V. 1, 6, 11) nachzugeben und nach dem Motto „Ran an das Biest!“ (V. 15) zu handeln. An eine erfolgreiche Nacht voller Leidenschaft und schlechtem Gewissen erinnert sich derselbe im nachfolgenden Gedicht, „Casanova erinnert sich an eine Nacht in Weikersheim“¹⁵⁶.

Vielleicht sind solche verborgenen Sünden mit den „Leichen im Keller“ gemeint, die sich im Laufe des Lebens beim Ich des Gedichts „Auferstehung“¹⁵⁷ angesammelt haben.

In „Sein Schutzengel meldet sich zwei mal im Restaurant ‚Museum‘“¹⁵⁸ bespricht das Ich im Dialog mit einer zweiten Instanz (siehe Titel) den Versuch, trotz seiner annähernd „sechzig Lenze“ „verteufelt junge Frauen“ (V. 23, 17) anzumachen. Ähnlich triebgesteuert redet sich der männliche Selbstdarsteller in „Ich bin, wie ich bin“¹⁵⁹ bei seinem „Schatz“ (V. 1) um Kopf und Kragen, sodass ihm die Frau schließlich wegläuft.

In „Invasion der Körperfresser“¹⁶⁰ unterliegt das Ich der Selbsttäuschung, noch kein alter Mann zu sein und versucht sich von den allgegenwärtigen Senioren stark abzugrenzen.

¹⁵³ Gedichte: 857f.

¹⁵⁴ In einem Beitrag für eine Anthologie, in der Prominente von ihrer Krebserkrankung erzählen, beschreibt Gernhardt die Dämpfung der Libido durch das Chemotherapie-Medikament Irenotecan als die schlimmste Nebenwirkung, vgl. Gernhardt, Robert: Ich litt nicht am Krebs, nur unter der Therapie. In: Die Welt. 2.7.2006, und vgl. Schäfer, Bärbel und Monika Schuck: Ich wollte mein Leben zurück. Berlin 2006. S. 149-153. Hier: S. 150f.: „Das Medikament, das ich nahm, bewirkt Haarausfall und Durchfall. Und, was schlimmer ist, die Libido wird gedämpft. Eine Erfahrung, mit der man erst einmal zurechtkommen muß, aber es regeneriert sich zum Glück schnell wieder.“

¹⁵⁵ Gedichte: 859. Ist zunächst nur von „Casanova“ und „er“ die Rede, wird ab V. 11 klar, dass es sich um ein alter ego des Ich handelt: „Daß das Ziehen in den Eiern / mir bedeutet: Hirn und Denken / kannst du dir fürs erste schenken.“ (V. 11-13).

¹⁵⁶ Gedichte: 859f.

¹⁵⁷ Gedichte: 863.

¹⁵⁸ Gedichte: 862f.

¹⁵⁹ Gedichte: 861.

¹⁶⁰ Gedichte: 870. „Invasion der Körperfresser“ ist der Titel eines Klassikers des US-amerikanischen Science-Fiction- und Horror-Films (auch: „Die Dämonischen“) unter der Regie von Don Siegel mit Neuverfilmungen von 1978/1979, 1993 und 2006, in dem Menschen im Schlaf von Außerirdischen durch gefühllose Doppelpgänger ersetzt und verfolgt werden.

In „K-Gedichte“ handelt ein Gedicht ähnlichen Titels, „Invasion der Bienenfresser“ (Gedichte: 901f.), von gänzlich anderer Thematik: Hier werden die Bienen, euphorisch über ihren Flug im Aufwind, von Schwärmen von Vögeln gefressen: „Du mußt nur die / Flugrichtung ändern, / sagte der Bienenfresser / und fraß sie.“ – eine Variation vom Ende von Kafkas „Kleiner Fabel“.

Obwohl es sich im Bett „recht jugendlich“ (V. 18) fühlt, bringt der Ausspruch der Frau nach dem Geschlechtsakt die pointierte Ernüchterung: „Schatz, das war ja fast wie in alten Zeiten.“ Und zeigt ihm damit deutlich, dass die Zeit des Alters längst angebrochen ist.

Dass der larmoyante Tenor dieser Gedichte, der komisierte Frust über das Altern, jedoch nicht durchgängig ist, zeigt unter anderem ein komischer Vierzeiler aus demselben Kapitel, der vor allem „heitere Gelassenheit gegenüber der Unzulänglichkeit von Welt und Menschen“¹⁶¹ ausdrückt:

Hintergrund des Gedichts „Gespräch des Geschöpfes mit dem Schöpfer“¹⁶², erklärt Gernhardt bei einer Lesung, sei die Frage gewesen, ob man aus den „abgewracktesten, abgefücktesten, abgetakelsten und ausgelutschtesten Reimwörtern deutscher Sprache noch irgendeinen sinnvollen Vierzeiler zusammenstellen“¹⁶³ könne. Gemeint sind die Reimpaare Welt:Geld und Herz:Schmerz, die in dem Gedicht in einem neuen Kontext überraschend und komisch verwendet werden. Bei dem kurzen Gedicht handelt es sich um einen paargereimten, vierzeiligen Dialog, bestehend aus einer Frage und einer Antwort:

„Schier sechzig Jahr auf deiner Welt – / bekomme ich jetzt Schmerzensgeld? // ‚Mein Kind, mir geht dein Wunsch zu Herzen: / Geld hab ich keins. Doch kriegst du Schmerzen!‘“¹⁶⁴

Das behauptete Leiden des Geschöpfes an der Welt und sein daraus abgeleiteter, scheinbarer Anspruch auf Schmerzensgeld an seinen vermeintlich verantwortlichen Schöpfer wirkt bereits als Komik des Unverstandes. In dieser Geisteshaltung überträgt der Fragende zudem das weltliche Prinzip des Schmerzensgeldes in die Sphäre des Göttlichen. Den Schöpfer (Gott?) berührt der Wunsch zwar anscheinend, jedoch versagt er ihm dem Geschöpf (Mensch) und gibt ihm stattdessen Schmerzen. Die Haltung dahinter bleibt unklar: Glaubt der Schöpfer damit in Verkennung der Umstände etwas Gutes zu tun, indem er dem Geschöpf wenigstens den ersten Teil des Kompositums schenkt? Oder sanktioniert er den Fragenden bewusst, weil er die Hinterlist durchschaut

Die Vogelart Bienenfresser aus der gleichnamigen Familie (Meropidae) wurde Anfang der neunziger Jahre erstmals seit Jahrzehnten wieder in Deutschland gesichtet. Ihre massenhafte Rückkehr in späteren, warmen Sommern wurde als Folge der und Beleg für die Klimaerwärmung betrachtet. Vgl. den gleichnamigen Artikel von Miersch, Michael: Invasion der Bienenfresser. In: Welt am Sonntag. 27.2.2005. Möglicherweise hat der Autor den Titel seines Artikels dem Gedicht Gernhardts entnommen.

¹⁶¹ Brockhaus: Enzyklopädie. Bd. 10. S. 320. Zum Humor vgl. Kapitel I.2.

¹⁶² Gedichte: 795, vgl. auch Reim und Zeit-CD 2: 33.

¹⁶³ Im Glück-CD: 22.

¹⁶⁴ „Schier“ hier im selten gebrauchten Sinn von „bald“, vgl. Grimm: Wörterbuch. Bd. 15. Sp. 23.

hat, sodass seine erste Aussage, der Wunsch gehe zu Herzen, als pure Ironie (im Sinne des gemeinten Gegenteils des Gesagten) entlarvt wäre? In jedem Fall erzeugt der Dialog jene Komik, die durch die Spannung bei der unerwarteten Subsumtion (Schöpfer-Geschöpf, Schmerzensgeld-Schmerzen) aufgebaut und in der Pointe entladen wird.

Bei einer Lesung erfüllt Gernhardt außerdem damit seine selbst auferlegte und vorher angekündigte Regel, aus den alten Reimpaaren einen neuen Sinnzusammenhang zu fügen, sodass sich auf der Ebene des Paratextes der Rezipient zusätzlich in den Erwartungshorizont an das Gedicht einbezogen wird und die (gelungene) Lösung der schwierigen Ausgangssituation mit- und nachvollziehen kann. Dieser vorangestellte Selbstkommentar, nach Genette ein öffentlich auktorialer Epitext,¹⁶⁵ ermöglicht somit eine weitere komische Komponente, die bei den Rezipienten der Lesungen für besondere Erheiterung sorgt.¹⁶⁶

Wenn man so will, handelt es sich bei diesem Gedicht um die praktische Widerlegung der bereits in seiner expliziten Poetik vehement abgelehnten Herz-Schmerz-These von Arno Holz, wonach die Verwendung solcher abgenutzter Reimpaare eben nicht den Kretin, sondern (freilich in neuer Sinnfügung!) das Genie und den hochachtbaren Artisten offenbare – was aber keinesfalls für alle Verwendungen von diesen Reimpaaren bei Gernhardt gilt.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Vgl. Kap. I.1.

¹⁶⁶ Vgl. Im Glück-CD: 22 und 23. Gernhardt bezieht das Publikum mit ein, indem er ihm eine Funktion zuweist: „Sie sind die Jury, ob das geht, ob das Experiment irgendeinen Sinn in sich birgt.“ Gernhardt spricht das Geschöpf mit brüchiger und dünner, den Schöpfer mit voller und tiefer Stimme. Vgl. auch Spaßmacher-CD: 3.

¹⁶⁷ Vgl. Kapitel I.1.b. und I.1.c., ferner vgl. Gedanken: 27, und Holz: Evolution. S. 69.

Die Verwendung dieses Reimpaars zum Beispiel in „Nachricht von der Chemotherapie oder ein flotter Dreier“ (Gedichte: 886) ist im Vergleich dazu als konventionell zu bezeichnen: „Und wenn sich's ausgereihert hat, / dann gähnt das müde Herz: / Nicht wahr, ihr drei verlaßt mich nicht, / Erschöpfung, / Übelkeit und Schmerz?!“ (V. 5-11).

Vgl. auch die sonstigen Variationen des Reimpaars Herz:Schmerz im Gedicht „Jammer“ (Gedichte: 226, V. 2 und 4), worin „Herzens“ auf „Scherzens“ reimt (und nicht auf „Schmerzens“, wie Arnet irrtümlich in seinem „Reimbindungsverzeichnis“ anführt, vgl. Arnet: Anachronismus. S. 103-193. Hier: S. 139), sowie die Gedichte „Innsbrück – Zürich“ (Gedichte: 327f., V. 26 und 28: Herzen:Schwärzen) und „Einer Mutter Herz“ (Spagat: 59f., V. 3f., 34f.: Herz:Scherz, scherzen:Herzen).

Vgl. ferner die konventionellen, zum Teil sogar gleichen Verwendungen des Reimpaars Welt:Geld zum Beispiel im Gedicht „Der (Un)Beugsame“ (Gedichte: 265, Welt: Geld, V. 1f.), „Der Künstler und das Geld“ (Gedichte: 368-371, Geld: Welt, V. 19f.) und „Lauf der Dinge oder Ballade von den alternden Männern in diesen Bewegten Zeiten“ (Gedichte: 377f., V. 15f.).

II.1.h. K-Gedichte (2004)

Sieben Jahre nach seinem „Herz in Not“-Zyklus schließt Gernhardt an die Thematik an und bedichtet seine Darmkrebserkrankung und -therapie in einem fünfzigteiligen Zyklus mit dem Titel „Krankheit als Schangse“¹⁶⁸. Dieses erste von drei Kapiteln aus dem Band „K-Gedichte“¹⁶⁹ (2004) ist dem Zeichner Volker Kriegel¹⁷⁰ und damit, wie schon „Herz in Not“, einem verstorbenen Freund Gernhardts gewidmet. Weitere Gemeinsamkeiten mit dem älteren Zyklus lassen sich feststellen: Eindeutig biografisch inspiriert, hat auch „Krankheit als Schangse“ ausschließlich die Krankheit zum Thema¹⁷¹ und behandelt sie mit starker persönlicher Prägung, medizinischer Präzision und einem durch Komik gemilderten Fatalismus: Die Datierungen in den Gedichttiteln¹⁷² und ihre chronologische Abfolge entsprechen den Stationen im Leben des realen Autors in diesem Jahr. Neben naheliegenden Bezeichnungen wie Krebs und Tumor¹⁷³, werden in den Gedichten eine Reihe von ungewöhnlichen Fachausdrücken eingebaut, so „Computertomographie“ und

¹⁶⁸ Gedichte: 873-912. Der Titel ist dem Gedicht „Einmal Sieger, immer Sieger“ (V. 4) entnommen, vgl. Gedichte: 901, und spielt auf die Sentenz „Krise als Chance“ und die Möglichkeit zum Dichten an. Die falsche Schreibweise steht wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem ebenfalls falsch geschriebenen Titel der zweiten Teils der „K-Gedichte“, „Krieg als Shwindle“. Letztere hängt mit dem Inhalt des Zyklus, dem US-amerikanisch und britischen Angriffskrieg auf den Irak zusammen. Vgl. auch die korrekte Schreibweise in „Krankheit als Chance heute: Beim Hosenkauf“ in Gedichte: 887-889.

¹⁶⁹ Das Umschlags-Cover ist von Gernhardt gezeichnet und zeigt unten liegend einen blassen, rotäugigen Menschen, der in einen blauen Himmel schaut, über dem oben ein (Militär-)Flugzeug seine Spur zieht. Dazwischen steht in Gernhardts Handschrift der Titel des Bandes. Der Namensschriftzug ist über den Kerosinstreifen gedruckt. Auf der Rückseite des Umschlags steht das Gedicht „Die Woche davor“ (Gedichte: 878).

¹⁷⁰ Zu Volker Kriegel vgl. Kap. II.1.g. (Exkurs). Es ist sehr wahrscheinlich, dass es sich bei der im Gedicht „Drei Freunde oder XYZ. Freund Z oder Beerdigung im Juni“ (Gedichte: 890f.) erwähnten Beerdigung um die von Kriegel handelt. Vgl. auch „Kunst als Küchenmeister“ in Gedichte: 998-1000.

¹⁷¹ Gernhardt erhielt die Diagnose Darmkrebs bei einer Routineuntersuchung im Juli 2002. Vgl. auch „2002/2003. Ein Jahresrückblick“ (Gedichte: 899f.): „Im Juli die Nachricht: Es sieht gar nicht gut aus“ (V. 2).

Allenfalls in unzulässiger, isolierter Betrachtung der Gedichte ohne den Kontext des Zyklus könnten folgende Ausnahmen gemacht werden: „Nicht mit mir“, „7. August. Wahnsinn“, „Vor dem Spiegel“, „Schlaflied für Aschenputtel“, „Exempla docent“, „Invasion der Bienenfresser“, „Von der Gewißheit“ in Gedichte: 892f., 893, 895, 896, 900, 901f. und 903.

¹⁷² Vgl. „21. April. Nach der Lektüre“, „5. Mai. Beginn der Chemo“, „7. Juni. Rückblick und Ausblick“, „7. August. Wahnsinn“, „8. August. Chemie und Wahnsinn“, „3. September. Toscana terapia zum Ersten“, „2002/2003. Ein Jahresrückblick“, „10. September. Toscana terapia zum Zweiten“, „17. September. Toscana terapia zum Dritten“, „24. September. September. Toscana terapia zum Vierten“, „1. Oktober. Toscana terapia zum Vierten“ [sic!], „Schöne Aussichten am Morgen des vierten Oktober“, „8. Oktober. Toscana terapia zum Fünften“, „7. November. Toscana terapia zum Sechsten und Letzten“, „12. Dezember. Computertomographie“ in Gedichte: 884f., 887, 889, 893, 893, 898, 899f., 900f., 902, 903, 903f., 906f., 907, 908f. und 909f. Vgl. auch das stark biografisch geprägte Gedicht „2002/2003. Ein Jahresrückblick“ in Gedichte: 899f.

¹⁷³ „Diagnose Krebs oder alles wird gut“ in Gedichte: 876, und „7. Juni. Rückblick und Ausblick“ in Gedichte: 889.

„Kontrastflüssigkeit“¹⁷⁴, „Chemotherapie“ mit „5-FU, Folinsäure und Irinotecan“¹⁷⁵, „weiße Blutkörperchen“¹⁷⁶, „Oxaliplatin“ und „Irinotecan“¹⁷⁷.

Die Grundhaltung des Zyklus zeigt sich bereits im ersten Gedicht: In „Diagnose Krebs oder alles wird gut“¹⁷⁸ fühlt sich das Ich nach dem „Schuß vor den Bug“ und dem „Schlag in Kontor“ (V. 2, 6) immer klüger und schlussfolgert: „Undenkbar, daß solch einem / blitzklugen Mann / noch irgendein Tod / etwas anhaben kann.“ (V. 9-12) – was angesichts der Hyperbel nur ironisch gelesen werden kann. Mit anderen Worten, glaubt sich das Ich mitnichten vor dem Tod gefeit, sondern versucht mit Ironie und damit Komik jenen Realismus und Fatalismus zu mildern, der sich durch die Absehbarkeit des eigenen Todes einstellt. Gernhardt selbst hat die biografischen Parallelen der beiden Zyklen und ihre Wirkung wie folgt beschrieben:

„In beiden Fällen hatte ich mich zuvor gesund gefühlt und keine Beschwerden gefühlt bzw. als bedrohlich wahrgenommen. In beiden Fällen war die Erkrankung und damit die Notwendigkeit einer raschen Operation während einer Routine-Untersuchung festgestellt worden. In beiden Fällen hatten sich vor dem Augenblick der Wahrheit Gedichte gehäuft, die – um mit dem Kritiker zu sprechen – von ‚Vergänglichkeit und Vergeblichkeit‘ redeten. So daß ich in beiden Fällen die Erfahrung machen mußte – machen durfte? –: Das, was dichtet, ist klüger als das, was lebt.“¹⁷⁹

Angesichts vieler Gemeinsamkeiten müssen auch Unterschiede zwischen den Zyklen konstatiert werden. So haben die „K-Gedichte“ im Gegensatz zu „Herz in Not“ keine einheitliche Form, sondern zeigen eine Vielfalt mit sprachspielerischen Vierzeilern („Kurznachricht“¹⁸⁰) über Lehrgedichte (im weiteren Sinne: „Exempla docent“¹⁸¹) und Gedichte, die zum Großteil aus eingefügten Prosa-Teilen bestehen („7. November. Toscana terapia zum Sechsten und Letzten“¹⁸²).

¹⁷⁴ „12. Dezember. Computertomographie“ in Gedichte: 909f.

¹⁷⁵ „7. November. Toscana terapia zum Sechsten und Letzten“ in Gedichte: 908f. Der Titel enthält eine Anspielung auf Gernhardts gleichnamiges Theater-Stück: Die Toscana-Therapie. Schauspiel in 19 Bildern. Zürich 1986.

¹⁷⁶ „24. September. Toscana terapia zum Vierten“ in Gedichte: 903.

¹⁷⁷ „Die Chemo spricht“ in Gedichte: 886f. Vgl. auch die Erwähnung der Medikamente Oxaliplatin und Navoban in „Aus dem Lieder- und Haderbüchlein des Robert G. Geh aus mein Herz oder Robert Gernhardt liest Paul Gerhardt während der Chemotherapie“, V. 10, von Oxaliplatin und Irinotecan in „Von den Nebenwirkungen. Vertikale Bestandsaufnahme während der xten Chemotherapie“, V. 2 und 8, sowie von „Erbitux“, Spagat: 16f., 33 und 33. Vgl. Ich litt nicht.

¹⁷⁸ Gedichte: 876.

¹⁷⁹ Kunst als Küchenmeister in Gedichte: 994-1003. Hier: S. 995.

¹⁸⁰ Gedichte: 885.

¹⁸¹ Gedichte: 900.

¹⁸² Gedichte: 908f.

Der – mit einigen Ausnahmen ernsthafter Ergriffenheit – lockere Tonfall im ersten Zyklus weicht hier einer fatalistischeren Schwere, die durch ein gelegentlich beigemischtes, aber nicht durchgängiges Quantum an Komik ergänzt wird.

Das zeigt sich gleich im ersten Gedicht von „Krankheit als Schangse“, „Von der Gewißheit“¹⁸³, welches das dichterische Vorhaben, die „Schangse“, des Textsubjekts erklärt (wieder in der nur scheinbar distanzierten dritten Person):

„Aus all der Scheiße Honig ziehn, / das plante er, das wollt er. / Das gäb der Sache Sinn und Form, / das hoffte er, das dacht er.“ (V. 3-6).

Schließlich aber obsiegt die fatalistische Erkenntnis:

„Jetzt ahnt er: Also denkt das Kalb / auf seinem Weg zum Schlachter.“ (V. 7f.).

Wie dieses Gedicht enden viele Gedichte mit einer allenfalls noch hintergründig komischen Pointe, die vor allem Ernüchterung und bittere Erkenntnis über die eigene Sterblichkeit auf den Punkt bringt: Wenn man so will, wird hier die *ernste* Pointe prägendes Prinzip für den Schlussvers vieler Gedichte.

In den Gedichten des Zyklus werden die negativen Erscheinungen der Krebs-Erkrankung und der Chemotherapie bedichtet, darunter „Erschöpfung, Übelkeit und Schmerz“¹⁸⁴ und das Leiden unter der Hitze¹⁸⁵ sowie die Aporie bei der Wahl der Medikamente und deren starke Nebenwirkungen beschrieben.¹⁸⁶ Diese Umstände bleiben nicht ohne Folgen für die anderen Gedichte: Die Sicht auf das eigene Leben in „Seiltänzer“¹⁸⁷ ernüchtert mit den Jahren und wird ängstlich und fatalistisch; die Befürchtung, dass die Krankheit am Ende doch unbesiegbar bleibt, nimmt zu;¹⁸⁸ mehrere Gedichte kreisen um die Frage, wann und wie der Tod eintreten wird und was nach ihm kommen mag.¹⁸⁹

¹⁸³ „Von der Gewißheit“ in Gedichte: 903.

¹⁸⁴ „Nachricht von der Chemotherapie oder ein flotter Dreier“ in Gedichte: 886. Vgl. auch „Schmerzbehandlung“, „Große Anrufung des Heiligen Franziskus“ und „7. November. Toscana terapia zum Sechsten und Letzten“ in Gedichte: 880, 904-906 und 908f.

¹⁸⁵ Vgl. „7. August. Wahnsinn“, „8. August. Chemie und Wahnsinn“ in Gedichte: 893 und 893.

¹⁸⁶ Vgl. „Die Chemo spricht“, „Hiob vor dem Spiegel“, „3. September. Toscana terapia zum Ersten“, „Hahn im Korb“ in Gedichte: 886f., 896-898, 898 und 899.

¹⁸⁷ Gedichte: 877.

¹⁸⁸ Vgl. „5. Mai. Beginn der Chemo“ (Gedichte: 887): „Packt Mann den Krebs? Packt Krebs den Mann?“ (V. 7), und „7. Juni. Rückblick und Ausblick“ (Gedichte: 889): „Was wird da stehn: ‚Er‘ oder ‚ich‘?“ (V. 19).

¹⁸⁹ Vgl. „Vor und nach“ (Gedichte: 891f.): „Keiner, der die Frage löste, / nicht einmal der allergrößte: / Sind wir nach dem Tod die Klugen?“ (V. 10-12), „Ermahnung“ (Gedichte: 895): „Frag nicht, wie das enden soll.“ (V. 7), und „Lagebeurteilung“ in Gedichte: 910.

Von einem biografischen Hintergrund des Gedichts „Ermahnung“, in dem ein Sohn („Junge“) mit seiner Mutter über das Altern, seine Beschwerden und den Tod spricht, ist ebenfalls auszugehen, da Gernhardts Mutter erst im Jahr 2005 im Alter von 101 Jahren starb. Gleiches gilt für die Gedichte „Der ewige

Daneben findet sich eine Reihe von Gedichten, die – mit einem ernsten Hintergrund – der Krankheit primär komische Aspekte abgewinnen, und zum Beispiel die „Krankheit als Chance“ sehen und den Vorteil der Gewichtsabnahme beim Hosenkauf,¹⁹⁰ die dem Rezipienten in Umkehr des Ursache-Folge-Prinzips als ein „Guter Rat“¹⁹¹ mitgeben, sich vom Krankenhaus als Quelle allen Übels fernzuhalten, und die „Das Treffen“¹⁹² der personifizierten „Frau Sorge“ mit dem „Herrn Kummer“ am Krankenbett „des Gernhardt“ inklusive Wortspiel-Pointe inszenieren.

Eine bei Gernhardt bis dato unbekannte Neuerung birgt dieser Zyklus insofern, als sich in „Zum guten Schluß ein wirklich guter Rat“¹⁹³ ein aufklärerischer Impetus mit dem direkten Appell an den Rezipienten verbindet, sich Vorsorgeuntersuchungen zu unterziehen:

„Besser ist’s, den Darm zu spiegeln, / als das Leben zu besiegeln. [...] Daher lautet meine Meaning: / Unterzieht euch diesem Screening“ (V. 39f., 49f.). Damit kann auch beim Darmkrebs „gelingen / wonach alles Leben strebt, / nämlich: Daß es weiterlebt.“ (V. 62-64).

Zwar enthält auch dieses Gedicht einige komische Verse mit Weisheiten im Stile von Wilhelm Busch („Totsein hilft nicht wirklich weiter. / Überleben wär gescheiter“, V. 7f.), sie ironisieren jedoch in keinsten Weise das Anliegen, für die Früherkennung zu werben. Gernhardt hat diese ungewohnte Direktheit in der Aussage mit einem Vorbild begründet, an das er beim Verfassen dieses Gedichts gedacht habe:

„Vor allem aber tut Professor Haldane [in seinem Gedicht „Cancer’s a funny thing“, T.G.] das, was ich zum Schluß meines Zyklus ihm nachzumachen versucht habe: Er predigt Früherkennung und Hoffnung“¹⁹⁴. Das Haldane-Gedicht führt Gernhardt bereits im fünften Teil seiner Poetik-Vorlesung über Krankheitsdarstellungen in Gedichtform

Zahnarzt“, „Unserer Mutter, am 1. August 2004“, in dem die zunehmende Demenz beschrieben wird, und „Am Totenbett“ (Gedichte: 868f., Spagat: 37 und 38).

¹⁹⁰ „Krankheit als Chance heute: Beim Hosenkauf“ in Gedichte: 887-889.

¹⁹¹ Gedichte: 879. Vgl. auch „Zum guten Schluß ein wirklich guter Rat“ in Gedichte: 910-912.

¹⁹² Gedichte: 882, V. 1f. Vgl. auch das vorangestellte Motto von Heines „Lamentationen“, von welchem Gernhardt aber beim Verfassen „[a]uf Ehr’ und Gewissen“ nicht wusste (vgl. Festrede: 25f., 33f. Zitat: 33f.): „Das Glück ist eine leichte Dirne,/ Und weilt nicht gern am selben Ort;/ Sie streicht das Haar dir von der Stirne/ Und küßt dich rasch und flattert fort.// Frau Unglück hat im Gegenteile/ Dich liebefest ans Herz gedrückt;/ Sie sagt, sie habe keine Eile./ Setzt sich zu dir ans Bett und strickt.“ (Heine: Sämtliche Gedichte, S. 591.)

¹⁹³ Gedichte: 910-912.

¹⁹⁴ Kunst als Küchenmeister in Gedichte: 994-1003. Hier: S. 998.

an,¹⁹⁵ um die Affinität von Endreim und fester Gedichtform und der dichterischen Mitteilung von Krankheit und Schmerz zu untermauern.

Festzuhalten bleibt diesbezüglich im Übrigen, dass für den Ausdruck der Schmerzen und Ängste immer eine feste Form gewählt wird. Auf diese günstige Korrelation hatte schon Baudelaire hingewiesen, den Gernhardt häufig als Gewährsmann herangezogen hatte. Hingegen unterscheiden sich zum Beispiel die Gedichte über die Therapiebehandlungen kaum von in Zeilen gebrochener Prosa.¹⁹⁶

Viele der bisherigen Beobachtungen setzen sich im letzten Gedichtband Gernhardts, „Später Spagat“, konsequent fort.

II.1.i. Später Spagat (2006)

Gernhardt hat den Gedichtband „Später Spagat“¹⁹⁷ in seinen letzten Lebenswochen fertiggestellt. Bei seinem Tod lag er in endgültiger Form beim Fischer-Verlag vor, sodass er als abgeschlossen gelten muss (im Gegensatz zu anderen Projekten wie der Edition der Poetik-Vorlesung oder der „Brunnen-Hefte“, die ein Herausgeber für den Fischer-Verlag besorgen wird).

„Später Spagat“ enthält 82 Gedichte, die zwischen 2002 und 2006 entstanden sind. Einige wurden bereits vorab publiziert, so etwa das bereits im Zusammenhang mit Gernhardts Poetik erwähnte „Flache Lache oder Die Sache mit dem S oder Der Sachse“, „Lied vom Lachen“, „Ein Penner und ein Banker begegnen dem Dichter auf der Frankfurter Zeil“ und „Koenig Fussball“ anlässlich der Fußball-WM 2006 in einer Gedicht-Reihe der „Zeit“.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Vgl. Kapitel I.1.c., und Haldane, J. B. S.: „Cancer’s a funny thing“ in: Larkin: Oxford Book. S. 271f.

¹⁹⁶ Vgl. „Schmerzbehandlung“ und „Der Dämon des Patienten“ in Gedichte: 880 und 881, und vgl. „24. September. Toscana terapia zum Vierten“ und „8. Oktober. Toscana terapia zum Fünften“ in Gedichte: 903 und 907.

¹⁹⁷ Das Umschlags-Cover ist von Gernhardt gezeichnet und zeigt einen auf hellbraunem Untergrund stehenden, gespreizten Zirkel vor braunem Hintergrund. Darüber steht in weiß der Name des Verfassers sowie in hellbraun der Titel des Bandes. Auf der Rückseite des Umschlages steht das Gedicht „Von Fall zu Fall“ und „Stammbuchverse. Für die Studierenden“ (unter dem Titel: „Den Studenten ins Stammbuch“), Spagat: 19 und 101. Zur Bedeutung des Titels vgl. Kap. III.2.c.

¹⁹⁸ Spagat: 83, 69, 53 und 110.

Vgl. auch Leben im Labor: 43, und Vogt: Dichten mit Robert Gernhardt, S. 35 und 37. Zu „Ein Penner und ein Banker begegnen dem Dichter auf der Frankfurter Zeil“ vgl. die Gernhardts Kommentierung in Bullin: Poetik. S. 131: „Das ist also jetzt der Sturz der Kurse und der Banker und es ist natürlich eine deutliche Referenz an Goethe: Propheten links, Propheten rechts, das Weltkind in der Mitten. Und so lebt also Literatur von wirklichen Begegnungen. Es ging mir so, dass ich auf der Zeil also einem Penner und einem Banker begegnete und der Banker ging zwischen uns durch und da dachte ich mir: ‚Mach was

An Stelle eines Vor- oder Nachwortes erklärt Gernhardt in einem kurzen Text auf der Innenseite des Schutzumschlags seine poetologischen Intentionen. Es handelt sich also nicht wie bei den Klappentexten in den vorangegangenen Gedichtbänden um einen verlegerischen Peritext, sondern um einen (poetologischen) Selbstkommentar Gernhardts, in dem er (erneut) die Nähe und die fließenden Übergänge von Komik und Ernst und die Deutungshoheit des Individuums betont, welches über das Ge- und Misslingen der Texte zu entscheiden habe.¹⁹⁹

Wie in diesem Klappentext angekündigt, teilt sich der Band in die zwei Abteilungen „Standbein“ und „Spielbein“, die aus 46 bzw. 36 Gedichten bestehen. Der Band trägt die Widmung „Für L.“²⁰⁰

Einen ersten Einblick in die prägende Thematik und ihre Stimmung im Kapitel „Standbein“ gibt eine Zusammenstellung einiger Schlusszeilen aus den ersten Gedichten: Da wird unsicher nach Selbstwahrnehmung und Status quo gefragt („Oder liebt da ein rostender Alter?“), die Zukunft in Frage gestellt („Um dort über / viele Stunden / an dem Gifte [der Chemotherapie, T.G.] zu gesunden. // Oder auch nicht.“), sachlich der eigene körperliche Niedergang konstatiert („Robert, wirst halt ausgegliedert.“), „dünnhäutig“ die Nähe von Ergehen und Vergehen bemerkt („wie klein der Schritt ist vom / Er- zum Vergehen.“) und schließlich der nahende Tod erahnt („Bist jetzt viel schwach. / Wirst bald viel tot.“).²⁰¹

draus!“ Die Referenz bezieht sich auf eine Stelle aus einem Gelegenheitsgedicht Goethes von einer Rheinreise 1774 mit dem Theologen Lavater und dem Pädagogen Basedow: „Und, wie nach Emaus, weiter ging's / Mit Geist- und Feuerschritten, / Prophete rechts, Prophete links, / Das Weltkind in der Mitten.“ Goethe, Johann Wolfgang: *Diné zu Coblenz*, im Sommer 1774. In: *Gedichte*. Bd. 1, S. 473. Zu „König Fußball“ vgl. den Erstabdruck in „Die Zeit“ vom 6.10.2005 (als erstes von 33 unveröffentlichten Gedichten zum Thema Fußball), die Lesung auf der Dichter am Ball-CD: 23, und Kapitel I.1.c. dieser Arbeit. In zahlreichen Nachrufen wurden wenige Tage vor dem offiziellen Erscheinen des Bandes am 18.7.2006 Gedichte aus Rezensionsexemplaren abgedruckt, um wie üblich von Verlagsseite auf das Erscheinen des Bandes aufmerksam zu machen, vgl. z. B. Weidemann, Volker: *Seine letzten Gedichte*. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*. 2.7.2006 („Knabberwix. Namensfindung“), und Schröder, Lothar: *Gernhardts letzte Verse*. In: *Rheinische Post*. 14.7.2006 („Abschied“, „Finger weg“, „Walderkenntnis“ und „IAEOU“). Vgl. auch Kap. IV.2.

¹⁹⁹ Vgl. Kapitel I.1.c. und I.2.c.

²⁰⁰ Spagat: 2. Die Abkürzung könnte für „Lena“ oder auch „Lenchen“ stehen, wie Gernhardts zweite Frau Almut Gehebe-Gernhardt mitunter von ihm selbst und von der einheimischen Bevölkerung in Italien genannt wurde, so Bettina Rogosky, Witwe von Gernhardts Freund Wolf Rogosky, im Gespräch mit dem Verfasser am 24.8.2006. Vgl. auch „Ein Weihnachtsessen“ in *Denken wir uns*: 145-151 („Lena und ich“), und „Die Geschichte von Bella“ im *Magazin der Süddeutschen Zeitung* vom 31.7.1998 („Norbert Gamsbart [...] und seine Begleiterin, nennen wir sie Lenchen...“). Zu Kapiteleinteilung und Namensgebung vgl. Kapitel III.2.

²⁰¹ „Poverna Toscana 1998“, V. 36, „Krebsfahrerlied oder Auf dem Weg zur Chemotherapie im Klinikum Valdarno oder Die Hoffnung stirbt zuletzt“, V. 16, „Aus dem Lieder- und Hader-Büchlein des Robert G. Frage und Antwort“, V. 4, „Lob der Krankheit“, V. 11f., „Von viel zu viel“, V. 11f. in Spagat: 9f., 16, 19, 22 und 25.

Die Thematik Körper / Altern / Krankheit / Tod ist im gesamten ersten Kapitel des letzten Gedichtbandes von Gernhardt prägend: Über ein Dutzend Gedichte handeln von der Krebs-Krankheit und ihren körperlichen Auswirkungen, knapp ein Dutzend thematisieren den Tod (abstrakt, den eigenen und den von Freunden und Angehörigen) und zusätzlich ein halbes Dutzend beide Themen gemeinsam. Hinzu kommen mehrere Gedichte über Sexualität und das Altern und den Tod sowie zwei Gedichte über „schlechte Nachrichten“, deren konkreter Inhalt im Kontext der umgebenden Gedichte erschlossen werden kann.

Gut ein Drittel der Gedichte handeln ferner von anderen Themen wie Natur, Kunst/Künstler und weiteren Inhalten, darunter vor allem Alltagsbeobachtungen.²⁰²

„Durch die Landschaft meiner Niederlagen / gehe ich in meinen alten Tagen“ (V. 1f.), beginnt ein bemerkenswertes „Spagat“-Gedicht mit dem Titel „Rückblick, Einsicht, Ausblick“²⁰³ über das Schöne, das Scheitern und das Altern des Künstlers. Es endet mit den Zeilen „Durch die Landschaft meiner Niederlagen / geh ich wie in alten Tagen“ (V. 28f.). Dazwischen entfaltet sich über fünf mal fünf Verse das Eingeständnis des alternden Ich, eines Malers, die toskanische Landschaft um Montaio im besonderen Abend-Licht „der untergehenden Junisonne“ (V. 9) nicht adäquat auf der Leinwand wiedergeben zu können. Zwar schien im Rückblick mitunter möglich, dieses „glorreiche Ineinander der Lichter, / der Schatten, der Dinge, der Farben“ „für immer festzuhalten“ – letztlich jedoch stellt sich die Erkenntnis ein, der „Aufgabe niemals gewachsen“ gewesen zu sein (V. 15, 10, 19). Vom flüchtigen Licht blieb auf dem Bild nur ein Schatten: „Verrückter Gedanke, das halten zu wollen, / was nur Schein und dann weg ist“, lautet die Einsicht (V. 26f.).

Wenn der Maler nun durch die Landschaft seiner Niederlagen geht, verknüpft sich mit dem realen Toskana-Spaziergang also die immer wieder erlebte Ohnmacht, das flüchtige Schöne nicht mittels Farben und Leinwand festhalten zu können. Trost spendet dem Ich der Gedanke an die grundsätzliche Vergeblichkeit dieses Anspruchs; es bleibt dem alternden Ich – in der Gegenwart wie auch in der Vergangenheit – die Sinnesfreude an

²⁰² Drei Gedichte („Aus dem Lieder- und Hader-Büchlein des Robert G.“, „Von den Nebenwirkungen“ und „Merkverse“ in Spagat: 17-20, 30-34 und 61f.) sind im Inhaltsverzeichnis als einzelne Gedichte aufgeführt, enthalten jedoch (sechs, neun bzw. drei) oftmals thematisch unterschiedliche und daher einzeln zu betrachtende Gedichte mit Untertiteln. Daraus erklärt sich der scheinbare Widerspruch in den absoluten Zahlen.

²⁰³ Spagat: 15.

der erlebten Gegenwart: „Der Streifzug / rund um den Hügel von Montaio / berückt und verzückt und beglückt wie damals.“ (V. 24f.).

Die Einsicht in die Vergeblichkeit des Bemühens, die Schönheit der Landschaft und des Lichts dauerhaft zu gestalten, ruft Bedauern um die Unzulänglichkeit des eigenen künstlerischen Vermögens beim Maler hervor. Eine weitere Ebene erschließt sich bei einem genaueren Blick auf die Form der Verse: Das Gedicht kommt – bis auf die beiden zitierten, paargereimten Anfangs- und Schlussverse – ohne Endreim aus und ist mit einem Netz an sprachlichen Verbindungen durchzogen: Anaphern („Abends“), Assonanzen (V. 22-26), Binnenreim (V. 11), identische Paareime mit der Bedeutungsvarianz eines rührenden Reims (V. 1f., 28f.), Parallelismen (V. 1f., 28f.; 5f.) unter anderem am Gedicht- und Strophenanfang bzw. -ende, die zudem durch die chiasmatische Anordnung der Adjektive sowie den Wechsel von Perfekt und Präsens verbunden sind („Abends war es am schönsten“, „Abends war er am stärksten“, „Abends ist sie am stärksten“, „Abends ist es am schönsten“, V. 8, 13, 18, 23), dazu Strukturen, die nur beschrieben werden können als die wiederkehrende Verwendung des Wortes „Weg“ bzw. „weg“ in verschiedener Bedeutung im Schlussvers jeder Strophe (V. 7, 12, 17, 22, 27) sowie die Verbindung der Worte „Streiflicht“, „Lichtstreif“, „Eindruck“, „Einsicht“ und „Streifzug“ jeweils am Ende des ersten Verses einer Strophe als Inversion bzw. Satzbeginn.

In dieser (Form-)Vollendung offenbart das Gedicht einen eigenen Anspruch: Es erschafft in einem kunstvollen Rahmen die Landschaft und das „glorreiche Ineinander der Lichte, / der Schatten, der Dinge, der Farben“ (V. 15f.) mit Worten gleichsam vor dem inneren Auge des Rezipienten: Beschreibungen wie „Das Streiflicht / der nur langsam untergehenden Sonne / modelliert die fernen gefalteten Berge, / die nahen gespaltenen Steine“ (V. 3-5) machen den Enthusiasmus des Ich über die Schönheit der Landschaft für den Rezipienten nachvollziehbar.

Das Medium Gedicht vermag es, mit – in Gernhardts Worten – gut gefühlten, gut gefügten, gut gedachten und gut gemachten Worten das Schöne zu evozieren und verewigen, wenn sich Form und Ausdruck derart ästhetisch vereinen. So handelt das Gedicht vom Scheitern des einen Künstlers – des Malers – und liefert zugleich den Beweis für die Bewältigung der Aufgabe durch einen anderen – den Dichter.²⁰⁴

²⁰⁴ Vgl. auch „Frage“ (Gedichte: 19), worin das im Gedicht bejahte Adorno-Diktum, dass nach Auschwitz und den Schrecken des Krieges keine Gedichte mehr geschrieben werden könnten, mit eben jenem Gedicht implizit abgelehnt wird.

Ein weiteres Beispiel für die formale Strenge ohne Endreim in Gernhardts später Lyrik ist das Gedicht „Von viel zu viel“²⁰⁵. Es wurde angesichts von Gernhardts Tod und der Erstveröffentlichung von „Später Spagat“ des Öfteren im Feuilleton zitiert.²⁰⁶ In verknappten, parallelen Sätzen blickt ein Ich auf seine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft:

„Ich bin viel krank. / Ich lieg viel wach. / Ich denk viel nach: // Tu nur viel klug! / Bringt nicht viel ein. / Warst einst viel groß. / Bist jetzt viel klein. // War einst viel Glück. / Ist jetzt viel Not. / Bist jetzt viel schwach. / Wirst bald viel tot.“

Die Reihe an negativen Attributen über den gegenwärtigen Zustand wird mit positiven Beschreibungen aus der Vergangenheit kontrastiert („viel groß“, „viel Glück“) und läuft auch rhythmisch unausweichlich auf einen Schlussvers zu, in dem die komische Zuspitzung durch das ungrammatikalische Sprechen mit der finsternen Prognose zu einer zugleich komischen *und* traurig-ernsten Pointe verschmilzt.

In der Form und hinsichtlich des düsteren Ausblicks ähnlich gestaltet sich im Zyklus „Von den Nebenwirkungen“ die „Vertikale Bestandsaufnahme der xten Chemotherapie“²⁰⁷: Dabei wird der körperliche Verfall während der Chemotherapie in einer Aufwärtsbewegung von den Zehen über die Därme bis zu den Haaren in streng parallelen Strophen einer Betrachtung mit negativem Ergebnis unterzogen. Sie endet mit den Versen: „Meine Ganglien: Gefährdet. / Vom Unten wird's Oben geerdet.“ (V. 9f.)

Drastische Worte für den körperlichen Niedergang findet „Blut, Scheiß und Tränen“²⁰⁸ aus dem gleichen Zyklus. „Oben blut ich, unten scheiß ich: / Blut und Scheiße treten derart / haltlos mir aus Nase, After, / daß nun auch noch Tränen fließen“ (V. 2-4). Die Antwort auf die rhetorische Frage, warum die Flüssigkeiten den Körper verlassen, kann nur dunkel erahnt werden: „Oder seid ihr etwa nichts als Ratten, / die das Schiff [...] / flugs verlassen, eh der Dampfer / mit dem Rest der Stammbesatzung // absäuft?“ (V. 9-13)

Neben der Komik aus dem abgewandelten Zitat (Churchills „Blut, Schweiß und Tränen“-Rede) und dem fatalistisch-sarkastischen Vergleich wirkt sicherlich auch die

²⁰⁵ Spagat: 25.

²⁰⁶ Dabei in der FAS falsch und sinnverändernd mit „Wirst einst [sic!] viel tot.“ (V. 12) zitiert, vgl. Weidermann, Volker: Seine letzten Gedichte. In: FAS. 2.7.2006.

²⁰⁷ Spagat: 33.

²⁰⁸ Spagat: 34.

Komik des Ausgeschlossenen (Ritter), denn solche Körpersäfte werden in der Lyrik naturgemäß eher dezent verschwiegen.²⁰⁹

Ebenso selten finden sich dort gemeinhin onkologische Fachausdrücke wie „Lebermetastasen“, wie sie im Gedicht „Finger weg“²¹⁰ über den Krebsbefund vorkommen: „Doch meistens treffen sie ja dich. / Dann wird zu dritt geschritten: / Primärkrebs links, Zweittumor rechts, / Schlachtkind in der Mitten.“ Die beiden personifizierten Ausprägungen der Krankheit nehmen mit einer Goethe-Anspielung („Diné zu Koblenz“²¹¹) das „Schlachtkind“ in die Zange – wobei in Anlehnung an das „Weltkind“ der Vorlage mit dem Neologismus hier der von Krankheiten umgebene Patient gemeint ist.

Auch an diesem Gedichtende fällt wieder die abschließende pessimistische Aussicht auf, die – neben den bereits angeführten – ebenfalls den folgenden Gedichten über die Thematik Körper / Krankheit / Altern / Tod eigen ist: „Aus dem Lieder- und Hader-Büchlein des Robert G. Schuldchoral I“, „Aus dem Lieder- und Hader-Büchlein des Robert G. Geh aus mein Herz oder Robert Gernhardt liest Paul Gerhardt während der Chemotherapie“, „Strategien“, „Von den Nebenwirkungen. Als er von Tag zu Tag 1 kg weniger wog“, „Von den Nebenwirkungen. Vom Fall ins All“, „Worte, Worte“, „Liebe und Tod“, „Vom Gewicht“ und „Warnung“.²¹² Freilich sind die Ausprägungen im Einzelnen verschieden. All diese Gedichte eint jedoch durchweg eine feste Form, in der schon in den vorangegangenen Bänden Schmerzen, Sorgen und Ängste mitgeteilt wurden, und eine mehr oder weniger direkt auf den nahenden Tod gerichtete Sichtweise und die mehr oder weniger sichere Erkenntnis des baldigen Lebensendes.

Dass ein Ausblick in die Zukunft im „Späten Spagat“ nicht immer düster ausfallen muss, zeigen einige andere Gedichte aus dem „Standbein“, darunter das lakonische und selbstironische Ende von „Aus dem Lieder- und Hader-Büchlein des Robert G. Schuldchoral II“ („Mach also nicht so’n Wind.“ V. 21), die komische Körpervorstellung

²⁰⁹ Ein Gedicht in diesem Zyklus, „Von den Nebenwirkungen. Nicht eigentlich“ (Spagat: 34), verweist im Titel und in der Form auf ein früheres namens „Eigentlich nicht“ (Gedichte: 448) aus den „Lichten Gedichten“.

²¹⁰ Spagat: 23. Zitat V. 3.

²¹¹ Vgl. auch dasselbe Bild in „Ein Penner und ein Banker begegnen dem Dichter auf der Frankfurter Zeil“ (V. 11f.) in Spagat: 53.

²¹² Spagat: 17, 17-19, 29, 31, 32, 35, 41, 42 und 45. Vgl. den wort- und sinn gleichen Reim Leben:geben in „Worte, Worte“ (V. 1, 6) mit „Fressgass, Ende August“ (V. 19f.) in Gedichte: 205f.

„Aus dem Lieder- und Hader-Büchlein des Robert G. Geh aus mein Herz oder Robert Gernhardt liest Paul Gerhardt während der Chemotherapie“ ist – wie der Titel schon anzeigt – eine Kontrafaktur von Paul Gerhards „Geh aus, mein Herz, und suche Freud“ von 1653.

mit der personifizierten Krankheit in „Dialog“²¹³ („– Gut schaust du aus! / – Danke! Werds meinem / Krebs weitersagen. / Wird ihn ärgern.“) und die komische Körper- und Todesvorstellung in „Abschied“²¹⁴ („Das Herz? Ich will es euch / nicht länger borgen. // Den Rest? Den müßt ihr / schon selber entsorgen.“ V. 19f.).

Auch die Gedichte, die – direkt oder indirekt – Sexualität thematisieren, enthalten neben ihrer Komik durchaus sinnes- und leibesfrohe Ansichten: Beispielsweise „Vom Hunger“²¹⁵ über die „Böse Lust“, die mit der argumentativen Überzeugungskraft der komischen Variation der acht Seligpreisungen der Bergpredigt („Heiß sind die Hungrigen. / Selig die Satten.“ V. 12) beim weiblichen Gegenüber gestillt werden soll; „Dir gesagt“²¹⁶, indem „Mein Kind“ zum Akt überredet werden soll; „Vom Schönen, Guten, Wahren“²¹⁷ mit der komisch konstruierten Dialektik von „Alten Meistern“ und „jungen Frauen“; „Michaela am heißesten Tag des Jahres“²¹⁸ mit dem sexuell aufgeladenen Fanstasieren über „Lolita“ sowie „Entscheidung zur Entkleidung“²¹⁹ mit der Frage, ob auf „enthemden“, „enthosen“ und „entsocken“ „Entsetzen oder Entrücken“ folgt – alle diese Gedichte eint ein graduell eher geringer Komikgehalt, der sich aus dem Ausgeschlossenen, komischen Argumentationsmustern zur Erlangung der Befriedigung oder aus dem Lustigmachen des Textsubjekts über das Ich speist. Doch auch bei diesem Thema findet sich eine „Warnung“²²⁰, deren Gehalt durchaus ernst zu nehmen scheint: „Sollte dich das nicht mehr anmachen, / mein Freund: Das Wiegen der Hüften / der Weiber beim Gehen [...] / Dann wird er dir bald den Garaus machen, / der Feind, / der eines beherrscht: Das Auslachen / all derer, die sich nichts mehr anlachen.“ (V. 1f. und 15-18).

Mit den Verstorbenen aus Sicht der Lebenden setzt sich das Gedicht „Totengedenken“²²¹ auseinander. „Das ist doch das Schöne an den Toten: / Da ist so gut wie alles erlaubt und nichts verboten.“ (V. 1f.), beginnt eine Aneinanderreihung von parallel angeordneten Angriffen auf die Toten im Irrealis, die diese allesamt in stoischer Ruhe ignorieren („Du kannst sie verehren, du kannst sie verlachen – / sie werden deshalb kein Aufhebens machen.“ V. 11f.). Das Gedicht endet mit einer komik-armen Pointierung,

²¹³ Spagat: 21.

²¹⁴ Spagat: 43.

²¹⁵ Spagat: 49.

²¹⁶ Spagat: 50.

²¹⁷ Spagat: 65.

²¹⁸ Spagat: 46f.

²¹⁹ Spagat: 48.

²²⁰ Spagat: 45.

²²¹ Spagat: 39.

die auch formal betont wird, indem an die Stelle des bisherigen neunfachen Paareims der Mittenreim tritt (Verse und Mitte des nachfolgenden Verses reimen, erinnern: Gewinnern). Das Gedicht endet so mit einem verweigerten Reim, der das Verlierersein der Lebenden beim Gedenken an die Toten betont: „Du kannst sie vergessen, du kannst sie erinnern – / Bei diesen Gewinnern bleibst du der Verlierer.“ (V. 19f.)

Das Gedenken an die Verstorbenen in lyrischer Form ist – wie beschrieben – seit dem Band „Weiche Ziele“ („In Trauer“) und zuletzt in „Im Glück und anderswo“ („Im Leid“) überaus präsent in Gernhardts Lyrik.

Neben den zahlreichen Gedichten über Körper / Altern / Krankheit / Tod, die das erste Kapitel prägen, finden sich noch zwei Gedichte, deren Bezug sich durch das Umfeld erschließt: In „Von den Nebenwirkungen. Gut und schlecht“ und „Von den Nebenwirkungen. Abschied und Willkomm“²²² bleibt der Inhalt der schlechten Nachricht ungenannt, kann aber über die umgebenden Gedichte als Krebsdiagnose entschlüsselt werden.

Die zunehmende Verdüsterung des ursprünglich originär komisch-heiteren Blicks auf die Thematik Körper, Altern, Krankheit und Tod erreicht im „Späten Spagat“ ihren Höhepunkt, wie auch die Literaturkritik konstatiert:

„In den letzten Jahren seines Lebens war die Krankheit, war das Sterben sogar ein zentrales Thema seiner Bücher geworden. Zunächst noch heiter, leicht und zuversichtlich [...]. Doch mit der Zeit wurden die Todestexte immer dunkler, drohender, auswegloser und knapper.“²²³

Dabei wird allerdings im Feuilleton weitgehend außer Acht gelassen,²²⁴ dass Gernhardt wie bereits angeführt parallel dazu weiterhin originär komische Gedichte zu diesem Thema verfasst hat. Auch darf bei aller Prägung des ersten Kapitels im letzten Band nicht übersehen werden, dass es weiterhin einen signifikant hohen Anteil an komikhaltigen Gedichten zu anderen Themen gibt (der freilich in früheren Bänden weitaus größer war), darunter Alltagsbeobachtungen in der Natur („Die Zypressen“²²⁵),

²²² Spagat: 30 und 30f.

²²³ Weidemann: Gedichte.

²²⁴ Vgl. ebd.: „Überall schimmert Angst durch. Überall Dunkelheit, der Tod. Es gibt wenig zu lachen in diesem, seinem letzten Buch.“ Weidemann wusste offenbar nichts von dem Band mit Erzählungen „Denken wir uns...“, den Gernhardt wenige Tage vor seinem Tod noch fertig gestellt hatte.

²²⁵ Spagat: 11.

über den Umgang von Mensch und Tier („Von zweierlei Schweinen“²²⁶), über das Ende von Beziehungen („Unhappy end“²²⁷), über plakative Aufrufe („Beim Anblick einer aufrüttelnden Botschaft, ausgehängt im Frankfurter Hauptbahnhof“²²⁸) und in Fortsetzung langjähriger thematischer Auseinandersetzungen über In- und Ausländer („Münchener Multikulti oder Beim Vietnamesen“²²⁹) und über Erfolg und Misserfolg („Merkverse. Ist doch so“²³⁰).

Zu diesen Gedichten kommen ferner jene, die der Satire, der Parodie und dem Nonsens zuzurechnen sind (vgl. Kap. II.2., II.3., II.4.) sowie ferner das gesamte zweite Kapitel „Spielbein“, in dem die hier in Kapitel I.1. untersuchte Thematik keinerlei Rolle mehr spielt. Von einer Dominanz des „Ernstmachers“ Gernhardt kann also allenfalls partiell die Rede sein.

²²⁶ Spagat: 14.

²²⁷ Spagat: 52.

²²⁸ Spagat: 54. Zugleich ein Beispiel für eine ganze Reihe von sehr kurzen Gedichten, vgl. „Aus dem Lieder- und Haderbüchlein des Robert G. Von Fall zu Fall“, „Aus dem Lieder- und Haderbüchlein des Robert G. Frage und Antwort“, „Dialog“, „Von der Schönheit“, „Knabberwix. Walderkenntnis“ und „Knabberwix. Nachbarhundehalter“ in Gedichte: 19, 19, 21, 66, 85 und 89.

²²⁹ Spagat: 56. Vgl. z. B. „Alles über RM“ (d. i. „Robert Multikulti“) in Gedichte: 350f.

²³⁰ Spagat: 62. Vgl. z. B. „Immer“ in Gedichte: 426-428.

II.1.j. Zusammenfassung

Die Themen Körper / Altern / Krankheit / Tod ziehen sich von den ersten bis zu den letzten Gedichten durch die Gedichtbände „Arnold Hau“, „Besternte Ernte“, „Wörtersee“, „Körper in Cafés“, „Weiche Ziele“, „Lichte Gedichte“, „Im Glück und anderswo“, „K-Gedichte“ und „Später Spagat“. Für mehrere Kapitel aus den letztgenannten drei Bänden sind sie sogar prägend. Die Bände „Klappaltar“ und „Berliner Zehner“ bilden aufgrund ihrer Anlage eine Ausnahme (vgl. Kapitel II.2. und II.3.).

Bereits auf den ersten Blick fällt eine sukzessive, quantitative Zunahme der Gedichte über diese vier Themen in den Bänden auf. Außerdem zeigt sich in inhaltlicher Hinsicht über die Jahre eine unterschiedliche Schwerpunktsetzung: Die thematische Linie beginnt bei Gedichten über den Körper, setzt sich mit Gedichten über den Alterungsprozess fort und kommt schließlich über die Krankheits-Gedichte zu den Themen Tod und Totengedenken. Die älteren Themen werden nicht aufgegeben, sondern werden neben neu hinzugekommen weiterhin bedichtet, womit sich die quantitative Zunahme und eine zunehmende Prägung einzelner Kapitel in den Bänden erklärt. Einige Themen sind also – freilich unter verschiedenen Vorzeichen – dauerpräsent, so etwa der Dualismus von Körper und Geist (anfangs über Trieb und Vernunft, schließlich über den Niedergang des Körpers bei geistiger Wachheit) und die Sexualität (v. a. als männliches Begehren). Gernhardt schreibt damit „eine Art lyrisches Langzeit-Duell“²³¹: Am Anfang dieser Auseinandersetzung stehen Gedichte, in denen körperliche Negativ-Attribute Komik erzeugen und in Kontrast zur geistigen Wachheit gesetzt werden. Immer wieder erzeugt das Nicht-Wahrhaben-Wollen der Sprechenden eine Komik des Unverstandes, die selbst in bitteren Bestandsaufnahmen („Die Alten“) die Wahrheit scheut. Der Dualismus von Körper und Geist vertieft sich im Laufe der Jahre, wird aber (oft durch eine überraschende Perspektive von außen oder durch Fremde) bis zu „Körper in Cafés“ konstant komisch präsentiert. Hierbei wirkt vor allem eine Komik in Bergsons Sinne, die sich aus der Auflösung der Einheit von Körper und Geist und der „Marionettenhaftigkeit des Leibes“²³² speist.

In dem Band von 1987 finden sich die ersten komik-freien Gedanken über die eigene Sterblichkeit. In „Weiche Ziele“ werden die unauflöselichen Widersprüche des Alterns

²³¹ Köhler: Herzkammerton. Zit. n. Rabe 50. S. 145.

²³² Vgl. Bergson : Lachen. S. 31 und 37. Vgl. auch Kap. I.2.b.

reflektiert und der körperliche Alterungsprozess sowohl komisch-selbstironisch als auch ernsthaft-frustriert konstatiert. Hier taucht auch im Übrigen zum ersten Mal „Gernhardt“ als explizit genanntes Ich in den Gedichten auf. Eine direkte Sprache bildet die Begeisterung für Sinnesgenüsse optischer, kulinarischer und insbesondere sexueller Natur ab. Bei letzteren Gedichten wirkt vor allem eine Form von Komik, wie sie Hobbes, Ritter, Rommel und Plessner mit Begriffen wie innersubjektive Überlegenheit, Ausgeschlossenheit, Überlegenheit und Person sowie Unvereinbarkeit und Subjekt beschrieben haben (vgl. Kap. I.2.b.).

In „Lichte Gedichte“ von 1997 treten das Alter und der Tod vermehrt in persona auf. Beide verbreiten keinen Schrecken, weil die Menschen auf sie vorbereitet sind. Auch das spürbare Unbehagen über den körperlichen Verfall wird (noch) durch die aus den frühen und mittleren Gedichten bekannte humoristische Weltansicht gemildert. Horn definierte Humor als „Versöhntheit mit den eigenen Schwächen und mit dem eigenen Schicksal.“²³³ In diesem Sinne sind viele von Gernhardts Körper-Gedichten humoristisch. Die Schilderung von Midlifecrisis und falscher Coolness ist deswegen bar jeden Spotts. Auch schwarzer Humor und Zynismus sind Gernhardts Gedichten weitestgehend fremd. Kaum eine Handvoll Gedichte zeigen diese Haltung.²³⁴

Heitere Gelassenheit ist eine Voraussetzung für die Behandlung von eigenen Defiziten. Bis zu „Lichte Gedichte“ scheint es, als erhöhe sich die Komik, je persönlicher in den Gedichten Frustration über den eigenen, alternden Körper formuliert wird. Auch die häufige, künstliche Aufteilung in einen alternden Leib und einen jungen, wachen Geist entbehrt nicht der humoristischen Selbsterkenntnis und der Komik. Mit Vorliebe greift Gernhardt dazu, die Betroffenen in zweiter oder dritter Person anzureden. Wie auch in dialogischen Gedichten schafft er so eine künstliche Distanz, die es dem Textsubjekt ermöglicht, sich umso schärfer selbst beobachten zu können und sublim auf ältere Literaturkonzepte anzuspähen, weil im Barock diese Selbstdistanzierung via dritter Person recht geläufig war. Ein Beispiel davon gibt der „Herz in Not“-Zyklus. Nicht nur

²³³ Horn: Spiegel. S. 201. Vgl. Kap. I.2.b.

²³⁴ Vgl. z. B. „Der Sommer in Montai. 10.8.79“ (wegen des hochgiftigen Kadmiums), „Intercity. Bussard an der Bahnstrecke Ulm-Augsburg“, die Wiedergabe von „Volkes Stimme, 1994“ sowie „Des Knaben Plunderhorn. Neue Volkslieder. 4.“ und die Zutaten im „Cocktail ‚Millenium‘ oder unser Getränkevorschlag für die Silvesterfeier 1999“ (Gedichte: 140 (vgl. auch Reim und Zeit-CD2: 7), 334, 554f., 755, 797 (vgl. auch Reim und Zeit-CD 2: 39)).

Vgl. im Gegensatz dazu Brockhaus: Enzyklopädie. Bd. 10. S. 580, worin Gernhardts (Bild-)Gedichten „verblüffende Pointen“ und „häufig auch“ schwarzer Humor attestiert wird. Vgl. Hoffmann-Monderkamp: Komik. S. 172-210.

in ihm sind Grenzen zwischen Unernst und Ernst fließend,²³⁵ auch in den Erinnerungen an die Toten streift und übertritt Gernhardt die Grenzen zum Ernst, wie zahlreiche Gedichte über verstorbene Angehörige, Freunde und Bekannte zeigen. Sie thematisieren Gedanken und Gefühle wie Trauer, Angst, Sorge, Schmerzen etc.; ihre Haltung ist schließlich nachdenklich, zweifelnd, fragend. Ein gewisses Quantum an Komik, z. B. in Form von milder Selbstironie oder lakonischer Selbsterkenntnis, sorgt dafür, dass dies ohne Larmoyanz oder Defätismus geschieht. Die Gedichte zu diesem Thema werden immer persönlicher und intimer, auch in punkto Abbau des Körpers durch Alter (erektile Dysfunktion) und Krebs-Krankheit (Diarrhöe). In den späteren Gedichten über die eigene Sterblichkeit, vor allem in „Im Glück“, „K-Gedichte“ und „Später Spagat“, mischt sich zunehmend ein komisch bemäntelter Fatalismus in die Gedichte, der bei der Beschreibung der Folgen der Chemotherapie – durchaus selbstironisch – mitunter fassungslose und verzweifelte Züge annimmt. Die humoristisch geprägten Gedichte werden immer weniger, verschwinden jedoch nicht ganz.

Auch der Anteil rein komischer Gedichte geht kontinuierlich zurück: Handelt es sich anfangs um komische Gedichte mit klassischer Pointe, so sind die späten Gedichte über die Krankheit und den Tod teilweise in Gänze komikfrei oder gehen den *umgekehrten* Weg eines komischen Gedichts: Sie beginnen mit komischen, enden jedoch mit ernsten Versen. An Stelle einer klassischen, komischen Pointe steht dann eine *ernste* Pointe, die die Rezipientenerwartung bewusst unterläuft und einen nüchternen, traurigen oder dunklen Schlussakzent setzt (wohlgemerkt keine Anti-Pointe wie zum Beispiel beim Nonsens). Dieses Phänomen tritt vor allem in den letzten drei Bänden in den Gedichten über die Krebserkrankung, das fortgeschrittene Altern und den drohenden Tod auf. Unzählige Parallelen zu Gernhardts eigener Lebenssituation sind in diesen Gedichten offensichtlich, vom Alterungsprozess des 1937 geborenen Dichters über seine Herz-Operation und die mehrfachen Chemotherapien bis zum Tod zahlreicher Freunde, darunter viele Mitstreiter der Neuen Frankfurter Schule, die Eingang in die Gedichte finden.²³⁶

²³⁵ Jacobs meint dazu, dass in den „Einhundert Eintragungen“ „der körperliche Verfall die Früchte Gernhardtscher Komik [...] ein weiteres mal (nach *Körper in Cafés*) zu nicht nur heiterer Blüte treibt.“ Stephan: Visite 6. S. 163. Zu den wenigen komik-freien, sprich ernsten Gedichten vgl. Kap. III.2.d.

²³⁶ Zur NFS vgl. Kap. IV.1.i.

In nuce kann diese Entwicklung abnehmender Komik in den hier untersuchten Gedichten an den zahlreichen Erscheinungen und Erwähnungen des Todes abgelesen werden: Zeichnet der erste Auftritt des Todes in knöcherner Gestalt in einem „Wörtersee“-Gedicht noch ein komisches, unbeschwertes, nonsens-leichtes Bild („Die Nacht, das Glück, der Tod. Denkt euch“²³⁷), muss dem Sensenmann in „Lichte Gedichte“ aller Verbindlichkeit zum Trotz schon unerbittlich Folge geleistet werden („Ach“²³⁸). Düstere Todesvorstellungen werden in „Im Glück und anderswo“ bedichtet („Fahrt ins Dunkel“²³⁹). Zum „Feind“ und ewigen Sieger über den Menschen wird der Tod schließlich in „Später Spagat“ („Warnung“²⁴⁰, „Vom Gewicht“²⁴¹) – eine Ansicht und Erkenntnis, die angesichts des zeitnahen Todes Gernhardts den Beigeschmack einer Vorausdeutung erhält.

Nach diesem ersten chronologischen und thematischen Überblick über die Lyrik Gernhardts können seine Gedichte anhand der beschriebenen inhaltlichen Veränderungen (beispielsweise der thematischen Veränderungen, der Abnahme von Komik etc.) und der zeitlichen Abstände zwischen den Bänden grob in drei Phasen eingeteilt werden: Von „Die Wahrheit über Arnold Hau“ bis zu „Wörtersee“ (1966/1981) reicht das frühe lyrische Werk, von „Körper in Cafés“ bis „Klappaltar“ (1987/1998) das mittlere und von „Berliner Zehner“ bis „Später Spagat“ (2001/2006) das späte. Die Gedichtbände lassen sich den drei Phasen zuordnen:

- Frühes lyrisches Werk: „Die Wahrheit über Arnold Hau“ (1966), „Besternte Ernte“ (1976), „Wörtersee“ (1981).
- Mittleres lyrisches Werk: „Körper in Cafés“ (1986), „Weiche Ziele“ (1994), „Lichte Gedichte“ (1997), „Klappaltar“ (1998).
- Spätes lyrisches Werk: „Berliner Zehner“ (2001), „Im Glück und anderswo“ (2002), „K-Gedichte“ (2004) und „Später Spagat“ (2006).

Diese zunächst provisorische Einteilung erleichtert im Folgenden die Orientierung. Sie wird sich durch die Untersuchung der parodistischen, satirischen und Nonsens-Gedichte und ihrer Anteile an den einzelnen Gedichtbänden verfestigen.

²³⁷ Gedichte: 112. Im Eingangsvers klingt ein bekanntes Weihnachtsgedicht an: „Denkt euch, ich habe das Christkind gesehen!“ Vgl. Ritter, Anna: Gedichte. Stuttgart 1911.

²³⁸ Gedichte: 579f., vgl auch Reim und Zeit-CD 2: 35.

²³⁹ Gedichte: 779f. Vgl. auch die Vorstellung ex positivo in „Gespräch über den Tod“ (Gedichte: 802f.), die jedoch im Schlussvers destruiert wird.

²⁴⁰ Spagat: 45, V. 16.

²⁴¹ Spagat: 42.

II.2. Gernhardts parodistische Gedichte

MAN SOLL DOCH / VON DEN KLASSIKERN LERNEN ²⁴²

Nachdem im vorangegangenen Kapitel über die komischen Gedichte bereits wesentliche Merkmale der komischen Lyrik Gernhardts bestimmt werden konnten, wird es Aufgabe der folgenden Kapitel über die parodistischen, satirischen und Nonsens-Gedichte Gernhardts sein, herauszufinden, wie sich die Komik in diesen Feldern ausprägt und entwickelt.

Die in Gernhardts Gedichten zitierten und parodierten Namen und Gedichte lesen sich wie ein Querschnitt der europäischen Geistesgeschichte. Schon die Auswahl der Literaten in Gernhardts Parodien-Anthologie „In Zungen reden“ würde eine eigene Untersuchung rechtfertigen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit muss eine Auswahl getroffen werden, die exemplarisch an frühen wie späten Gedichten die parodistischen Techniken vorführt und Imitationen und Variationen analysiert. Die „Gegengesänge“ Gernhardts zu den folgenden Vorbildern eignen sich für eine nähere Betrachtung besonders, weil diese Dichter (mit Gernhardt) über eine prägnante „eigene Stimme“ verfügen und „Hammerzeilen“ geschrieben haben, derer sich Gernhardt gerne bedient: Trakl, Benn, Rilke, Brecht, Eichendorff, Mörike, Goethe, Fried, Eich, Jandl, Hesse, Kästner und Busch; hinzu kommen Textsorten- und Stilparodien, z. B. im Band „Klappaltar“ von Heine und Goethe, ferner zu „Verschenkttexten der 70er Jahre“ und zur Bild-Zeitung. Die Reihenfolge der Untersuchung passt sich der Entstehungszeit der Gedichte an, um ein systematisches Vorgehen im Umgang mit Gernhardts parodistischen Gedichten auch im Hinblick auf etwaige Entwicklungen zu gewährleisten. Daher fließen die erarbeiteten Merkmale von Travestie, Pastiche, Kontrafaktur und Cento zusammen in die Analyse der literarischen Versparodien ein. Die Kriterien zur Beurteilung der Gedichte im Spannungsfeld von Imitation und Variation – Referentialität, Kommunikativität, Autoreflexivität, Strukturalität, Selektivität und Dialogizität – werden ebenso berücksichtigt wie die erläuterten Techniken zur Erzeugung von komischen Divergenzen zwischen Vorlage und Parodie: Substitution, Adjektion, Isolierung, Detraktion, Raffung, Dehnung und Transmutation.²⁴³

²⁴² „Er nun wieder“, V. 40f., in Gedichte: 252f.

²⁴³ Vgl. Kapitel I.3.

Damit ist noch keine Aussage über den Gegenstand der Parodien getroffen. Hier sind zwei Schwerpunkte bei Gernhardts Versparodien erkennbar. Nach Müllers Systematik der Parodie erscheint eine Unterteilung zwischen Parodien von Textsorten und Tonfällen sowie von Einzeltexten sinnvoll. Folglich werden im ersten Teil die textungebundenen Parodien behandelt, also diejenigen, die auf „Textsorten und Tonfälle“ u. ä. referieren (Kap. II.2.a.). Im zweiten Teil, „Einzeltext-Parodien“ (Kap. II.2.b.), ist in den parodistischen Gedichten der Bezug auf die konkrete Vorlage eines bestimmten Textes markiert.

Zahlreiche Detailanalysen zeigen, wie bei Gernhardt komische Intertextualität funktioniert.

II.2.a. Textsorten und Tonfall-Parodien

Das zweite überlieferte Gedicht von Gernhardt aus dem Jahre 1955 heißt „Im Trakl-Ton (Herbst)“ und ist als Trakl-Nachahmung konzipiert. Laut Gernhardt handelte es sich um einen „veritablen Schülerstreich“, weil er sein eigenes Gedicht in seiner Abiturprüfung unerkannt als eines von Trakl ausgab.²⁴⁴ Es enthält die charakteristischen verdunkelten Bilder von Verfall und Zerstörung und lehnt sich auch im fünfhebigen, alternierenden Rhythmus, in der parataktischen Fügung und im Blockreim an Trakls Lyrik und insbesondere sein Gedicht „Im Winter“²⁴⁵ an. Die Aneignung geschah wohl affirmativ, denn die Imitation lässt allenfalls subtil Zeichen einer Variation im lyrischen Vokabular erkennen (die für Trakl nicht unbedingt typische Personifizierung in V. 6: „Die Häuser wehren sich mit spitzen Zähnen.“). Insofern handelt es sich beim ersten Gedicht Gernhardts mit literarischer Vorlage um einen *Pastiche volontaire*.

Bei dem dritten von Gernhardt in die Ausgabe gesammelter Gedichte aufgenommenen Gedicht „Retrospektakel“²⁴⁶ wurden Zitate aus unterschiedlichen Kontexten zusammengefügt: Scheinbar um die Zeit des Abiturs entstanden, fließen Inhalte aus den Schulfächern ein, vermischen sich mit Anleihen bei Benn und Zitaten der Lehrer (kursiv gesetzt) in einer Zitatmontage der „Konfusion der Ambivalenzen“²⁴⁷ (V. 21). Zum Teil

²⁴⁴ Vgl. Gedichte: 931-934.

²⁴⁵ Vgl. Trakl: Dichtungen. S. 39.

²⁴⁶ Gedichte: 12.

²⁴⁷ So finden sich z. B. Biologie („Vererbungsgesetze“), Technik („Verbrennungsmotoren“), Philosophie und Religion (Paradoxon: „Gott ist tot. Lasset uns beten.“), Französisch („L’art pure lard.“ [sic!]), Englisch („tomorrow...“) und Deutsch („Habe nun, ach...“). Zu den Benn-Anleihen vgl. V. 3, 21 und 24 u. a. mit „Fragments“ in Benn: Gedichte. S. 379. Vgl. auch Gernhardts Anmerkungen in Gedichte: 932f.

sind gedankliche Umbrüche mitten in einen Vers gelegt, sodass ein fragmentarisch-assoziativer Tonfall dominiert. Die Montage der Zitate bildet die Konfusion des Ich nach dreizehn Jahren „Bildungsgang“ (V. 26) ab. Der Cento im „Benn-Sound“²⁴⁸ endet mit dem Dank des artikulierten Ich für das „Reifezeugnis“²⁴⁹.

Die Trakl- und Benn-Gedichte ahmen die Dichterstimmen affirmativ nach und sind ein früher Beweis für die Bedeutung der literarischen Tradition in Gernhardts Gedichten und seine Neigung zu „Stimmenimitationen“²⁵⁰.

„Rilkes elegisches Gewand“ zieht sich der Beobachter der „Tretboote auf dem Main“²⁵¹ an. Ihr Anblick und der eines Schwans soll lyrisch veredelt werden. An Rilkes Tonfall erinnern die Attribute (u. a. „schmale Hände“, „in sehr weicher Wendung“ V. 2 und 5), das Staben der Verse (Vgl. V. 1 und „Gleichmaß ... gleiten“ V. 7), die Zeilenumbrüche bzw. Satzwechsel inmitten des Verses (u. a. V. 3, 5 und 11), das romantische Motiv des Schwans und die Farbgebung (blau, weiß, grün, rot) der ins Abstrakte erhobenen Dinge. Diese Sprache offenbart eine versinnlichte Weltsicht des „Betrachters“ am Main, die durch das Textsubjekt perspektiviert wird. Die Poetisierung der Tretboote (!) funktioniert nämlich nicht, weil sie von einem „Rot“ (ein weiteres Boot?) unterbrochen wird, „aus welchem / ein Kreischen tönt, das allen Zauber endet.“ (V. 14). In dem Moment, wo die Poesie im „grünen Schreibheft“ (V. 8) festgehalten werden soll, verschwindet das aufgeladene Bild und macht der Realität Platz. Der „Betrachter“ wird deshalb als komisch empfunden, weil er sich seiner inadäquaten Perspektive nicht bewusst ist, die auch durch die verfälschte und politisch konnotierte Farbgebung einen realen Zug bekommt.²⁵² In ironischer Distanz zu dem Poeten am Main und zur Schilderung parodiert das Textsubjekt den literarischen Tonfall durch die moderne, reale Sicht auf „Tretboote auf dem Main“. Der zunächst ernsthafte Pastiche

²⁴⁸ Modick: Negative. S. 148.

²⁴⁹ V. 26. Zu weiteren Benn-Gedichten/-Zitaten, die sich durchgängig in Gernhardts Gedichten finden, vgl. „Im Operncafé (4.4.1985)“, „Welt der Literatur. Sieben Dichterportraits“, „Frühes Glück“, „Tu’s noch einmal, Benn“, „Knabberwix. Der ziemlich arme GB“, „ICE Fulda-Kassel. Eine Gottfried-Benn-Fantasie“ und „Morgen eines Dichters“ (Gedichte: 204f., 386f., 469f., 501, 520, 833, 846).

Zur Bedeutung Benns für Gernhardt vgl. „Den Benn alleine lesen“ in Göttingen: 41-44. Die zwei anderen Centos Gernhardts von Ende der achtziger und neunziger Jahre dienen der Untermauerung seiner These, dass die Lyrik dieser Zeit von Geist- und Formlosigkeit geprägt sei. Sie wurden bei Gernhardts Gedichttheorie angeführt, vgl. Kap. I.1.c. Ein drittes Gedicht, „Morgen eines Dichters“ (Gedichte: 846), enthält einen Cento von sieben Versen und thematisiert die dichterische Fähigkeit, im Alltag eigene oder fremde Poesie zu sehen.

²⁵⁰ Untertitel des Bandes „In Zungen reden“.

²⁵¹ Mentz: Humorkritik-Spezial. S. 108. „Tretboote auf dem Main“ in Gedichte: 205. Vgl. auch „Der Tag des Herrn. Eine Rainer-Matthäus-Rilke-Phantasie“ in Gedichte: 832.

²⁵² Der Main in Frankfurt ist sicher nicht „stark blau“; grün, rot und weiß-blau enthält die politischen Parteien Die Grünen, SPD und CSU als Konnotation. Vgl. auch Mentz: Humorkritik-Spezial. S. 110. Eine weitere Rilke-Imitation Gernhardts füllt das Kapitel „Klage“ des „Körper in Cafés“-Bandes: „Das vierzehnte Jahr. Montaisers Elegie“ (Gedichte: 214-220).

erfährt seine parodistische Komisierung erst mit den letzten beiden Zeilen. Sie fällt nicht auf Rilke zurück, sehr wohl aber auf seine affirmative Aneignung zur Poetisierung einer entpoetisierten Gegenwart.

Als Inspirationsquelle für die „Florian-Freyer-Gedichte“²⁵³ (1991) gibt Gernhardt die Lektüre von „reichlich Allert-Wiebranitz und zuviel Fried“²⁵⁴ an. Die elf Gedichte seines „alter ego“ Freyer imitieren den Ton der Friedschen Liebesgedichte und der „Verschenktexthe“ Allert-Wybranietz’. Ohne Frieds Œuvre im mindesten mit den sprachlich uninspirierten und inhaltlich schwachen, kurzgesagt: banalen Texten Allert-Wybranietz’ vergleichen zu wollen, eint sie dennoch ihr meist freier Vers, ihre Reimlosigkeit, das Spruch- und Epigrammartige und hier das von Gernhardt aufgegriffene Thema, die Liebe. An einem Text sei die Nachahmung der Tonfälle und „Freyers“ parodistische Veränderungen demonstriert:

„Ich gebe dir / einen Schlüssel / für mein / Zimmer. / Ich weiß, / daß du ihn / nie / benutzen müssen wirst, / weil ich / immer / da sein werde, / wenn du kommst. / Aber ich fühle, daß / mein Zimmer / seither / unser Zimmer / ist.“

Warum dieser Text überhaupt in Zeilen gebrochen wurde, ist ebenso unklar wie die Gründe für die jeweiligen Enjambements. Der aufgebaute Gegensatz „wissen“ und „fühlen“ (V. 5 und 13) erhält eine ungleiche Stellung im Textgefüge (ohne und mit anschließendem „daß“); ebensowenig stringent ist der Umbruch für „mein“ bzw. „unser Zimmer“ (V. 3f., 14 und 16); am Ende steht undurchsichtigerweise das Verb alleine. Die zeitliche Beziehung zwischen Schlüsselübergabe und seelischer Befindlichkeit stimmt nicht, weil die gegenwärtige, symbolische Geste in der selben Zeitebene liegt wie das daraus resultierende „Fühlen“. Dass die praktisch als nutzlos erkannte Geste (vgl. V. 8 mit dem alltagssprachlichen „benutzen“) vom Ich trotzdem mit Emotion aufgeladen wird, ist ein weiterer Beweis für die Variation der Vorlage und für die parodistische Intention „Freyers“. Die fehlerhafte Beschaffenheit des Textes kann nur im Sinne eines texttranszendierenden, parodistischen Pastiche verstanden werden, der zeigt, „daß die Volkspoesie der achtziger Jahre selbst in der Parodie nichts an Unverdaulichkeit verloren hat.“²⁵⁵ Andere Freyer-Texte parodieren z. B. mit ihren absurden Bildern („Das

²⁵³ Gedichte: 287-294. Erstveröffentlichung in Über alles: 180-185. Vgl. zu Florian Freyer auch die Erzählung „Walther im Alter“ in Denken wir uns: 89-94.

²⁵⁴ Gedichte: 961. Ihr korrekter Name lautet im Übrigen Kristiane Allert-Wybranietz.

²⁵⁵ Stephan: Visite 4. S. 166.

Vgl. auch die Entstehungsgeschichte dieses Zyklus in den Anmerkungen in Gedichte: 961-964: „Nach der Lektüre von reichlich Allert-Wiebranitz und zuviel Erich Fried entstanden die Verse während eines Wien-Aufenthalts, wacker gefördert von österreichischen Weinen und tapfer sekundiert von meiner Begleiterin

Elektrizitätswerk“), Vergleichen (Tee-Ich in „Ich schaue dir zu“) und lächerlichen Wünschen („Ich bin ein Mann – hilf mir, ein Mensch zu werden“).²⁵⁶

Klappaltar

Ein eindrückliches Beispiel von Gernhardts affirmativen Pastiche gibt der Band „Klappaltar. Drei Hommagen“²⁵⁷. Gernhardt erklärt die Entstehungsgeschichte im Nachwort mit „drei Anlässen und zwei Zufällen“, nämlich den runden Geburtstagen von Heine (1997), Brecht (1998) und Goethe (1999) und einer Anfrage der FAZ, aus diesem Anlass zu Heines 200. Geburtstag einen Beitrag zu verfassen, sowie der anregenden Lektüre einer Goethe-Auswahl mit Interpretationen, die einen „Goethe-Anfall“ von zwei Wochen Dauer nach sich zog, in denen Gernhardt im „Goethe-Sound“ dichtete.²⁵⁸ In der Reihenfolge ihrer Jahrestage sind auch die Dichter in dem Band vertreten.

Das prosaische Brecht-Kapitel, das erst später anlässlich der Verleihung des Brecht-Preises der Stadt Augsburg 1998 geschrieben und als „Scharnier“ des „Klappaltars“ zwischen den Heine- und Goethe-Teil eingefügt wurde, soll hier nicht eingehender betrachtet werden. Es genügt der Hinweis, dass Gernhardt in diesem Pastiche volontaire

und Lebensgefährtin Fräulein Gehebe [d. i. die spätere zweite Ehefrau Gernhardts, Almut Gehebe-Gernhardt, T.G.]. All meine Pläne scheiterten am ‚Nein‘ des Lucy Körner Verlages [der unter dem Motto „Bücher für eine bessere Welt“ auch Allert-Wybraniec publiziert, T.G.], dem ich die Proben zugeschickt hatte; nicht einmal das Umweltpapier, auf das ich die Verse getippt, nicht einmal das herzliche ‚Hallo!‘, das meinen Brief eingeleitet hatte, vermochten es, die Herzen der VerlegerInnen [sic] zu gewinnen: Mit der Bitte, das nächste Mal Rückporto beizulegen, erhielt ich meine Werke zurück und verzichtete erleichtert auf eine Fortsetzung.“ Gedichte: 961. Bei den „VerlegerInnen“ handelt es sich im Übrigen um ein ironisches Zitat der *politisch korrekten* Schreibweise – Gernhardt gebraucht die Binnenmajuskel ansonsten nie.

²⁵⁶ Vgl. Gedichte: 292f., 291f., 289. Vgl. auch „Verdrehter Kopf“ (Gedichte: 306) und die Interpretation der Einzeltextrparodie in Kapitel II.2.b.

²⁵⁷ Klappaltar. Auch in: Gedichte: 612-670. Gernhardt liest den gesamten Zyklus mit musikalischer Begleitung auf der Würstchen-CD.

Das Umschlags-Cover ist von Gernhardt gestaltet und zeigt vorne einen schlichten, zweiteiligen, auf beigem Untergrund und vor schwarzem Hintergrund stehenden Holzrahmen mit weißem Passepartout, auf dem links der Scherenschnitt eines lachenden Heine und rechts der von Goethe abgebildet ist, jeweils über den Unterschriften der beiden Dichter. Die Rückseite zeigt denselben Rahmen von hinten, unter dem Scharnier liegt ein Zettel mit der Unterschrift Bertolt Brechts. Darunter werden auf beigem Untergrund die ersten zwei Sätze der „Bibliographischen Notiz“ zitiert, vgl. ebd. S. 85. Damit bildet der Umschlag die dreiteilige Struktur des Bandes ab.

²⁵⁸ Vgl. Gedichte: 974-986. Hier: S. 975.

Die „Goethe-Periode“ dauerte vom 15. September bis 1. Oktober 1997. Bei der zitierten Goethe-Auswahl handelt es sich um: Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.): Verweile doch. 111 Goethe-Gedichte mit Interpretationen. Frankfurt a. M. und Leipzig 1992, die angeführte Interpretation Reinhard Baumgarts vgl. ebd. S. 468-470. Gernhardt ist in dem Band mit einer Interpretation von „Wonne der Wehmut“ vertreten, vgl. ebd. S. 91-93, die schon zuvor in der FAZ vom 30.1.1988, in Gedanken: 28-30 und in der „Frankfurter Anthologie“ abgedruckt war, vgl. Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie. Bd. 12. S. 32f. 1994 nahm Reich-Ranicki die Interpretation auf in: Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.): 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Bd. 2. Johann Wolfgang von Goethe. Frankfurt a. M. 1994. S. 88f.

„O-Mei / Buch der Windungen“²⁵⁹ einerseits den Brechtschen Tonfall aus seinem „Me-ti. Buch der Wendungen“²⁶⁰ (der wiederum antike chinesische Vorlagen Mo Dis weiterdichtete) von der Namensgebung über die Figurenkomposition über die dialektische Methode bis hin zur gleichnis- und apophthegmatischen Form imitiert, und ihm andererseits zugleich einen neuen Inhalt in Form einer Decamouflage des Literaturbetriebs gibt.

Den linken Flügel des „Klappaltars“ bilden 17 Pastiches im Heine-Stil. Diese ausgiebige Nachdichtung ist in Gernhardts Werk schon deshalb bemerkenswert, weil sich darin bis dato allenfalls Spuren von Heine-Lektüre finden lassen.²⁶¹ Die Entstehungsgeschichte der Gedichte, die anfänglichen Zweifel am Unterfangen und gängige Heine-Urteile macht Gernhardt selbst zum Thema: „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. II Anfrage“²⁶² handelt von der Anfrage der FAZ, zum 200. Geburtstag über Heine zu schreiben, „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. III Zögern“²⁶³ von den Erinnerungen aus seinen „Urschülerzeiten“ an die negativen Bewertungen Heines durch einen Lehrer²⁶⁴ und „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. XVI St. Heine“²⁶⁵ von den Kritikern und Literaten Reich-Ranicki, Raddatz, Rühmkorf und Biermann, die sich im Heine-Lob ausnahmsweise einig sind. Vorangestellt wird dem Zyklus mit „Prolog im Himmel“ (der

²⁵⁹ Gedichte: 980-986. Nachfolgendes Zitat: Ebd. 980.

²⁶⁰ Brecht, Bertolt: Buch der Wendungen. In: ders.: Werke. Bd. 18: Prosa 3. Sammlungen und Dialoge. Bearbeitet von Jan Knopf unter Mitarbeit von Michael Duchardt, Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Frankfurt a. M. 1995. S. 45-194. Der längere Titel „Me-ti. Buch der Wendungen“ bzw. „Me-ti / Buch der Wendungen“, den auch Gernhardt benutzt, stammt aus der Brecht-Ausgabe von Uwe Johnson (1965) und Klaus Völker (1967).

²⁶¹ Er „sei in Heine nicht gut“ (Gedichte: 974), hatte Gernhardt im Mai 1997 noch festgestellt. Zu den Heine-Spuren vgl. die Anlehnungen an Heines „Belsazar“ in „Das Scheitern einer Ballade“ (Gedichte: 98f.) und die Schlussverse von „Erinnerung an eine Begegnung in Duderstadt“, Gedichte: 151, sowie die Interpretation in Kapitel II.4. dieser Arbeit. Vgl. auch Was gibt's: 103, 164-166, 235 und 401, und die satirische Gebrauchsanweisung zum Berühmtwerden „Wege zum Ruhm“ von 1995, worin Gernhardt empfiehlt, es Heine an einem Punkt nachzutun: „Keiner hat seine Leiden derart ostentativ in Lyrik umgemünzt, keiner größeren Gewinn daraus gezogen.“ (Wege: 49). Gernhardt hatte nach eigener Aussage Heine in seiner Studienzeit nur „partiell“ gelesen, unter anderem einige seiner Gedichte, die „Romantische Schule“ und „andere essayistische Schriften“ („sehr, sehr kräftige und erhellende Texte“), obgleich Gernhardt Dichter, die ihm „wichtig sind, beispielsweise bei Rilke“ in Gänze liest. Vgl. Gespräch über Poesie.

Direkte Folge von Gernhardts Auseinandersetzung mit Heine für den „Klappaltar“ ist im Übrigen eine Auswahl von Heine-Gedichten, die er 2001 unter dem Titel „Robert Gernhardt entdeckt Heinrich Heine“ (Sigle: Heine) herausgab.

²⁶² Gedichte: 619f. Auch Heine nummerierte seine Gedichte mit römischen Zahlen.

²⁶³ Gedichte: 620.

²⁶⁴ V. 1-4 nehmen Heines berühmtes Gedicht „Die Loreley“ (1824) auf: „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, / Daß ich so unschlüssig bin. / Ein Urteil aus Urschülerzeiten, / Das will mir nicht aus dem Sinn.“ bzw. „Ich weiß nicht was soll es bedeuten, / Daß ich so traurig bin; / Ein Märchen aus alten Zeiten, / Das kommt mir nicht aus dem Sinn.“ Beim „Studienrat Kraus“, der Heine als „Blender“ und „Journalist“ abqualifizierte, handelt es sich im Übrigen um einen Lehrer Gernhardts, vgl. Göttingen: 11, 19, 21f., 28 und 39 sowie Hand aufs Herz. In: NFS: 569.

²⁶⁵ Gedichte: 635f.

Titel spielt nicht ohne Grund auf „Faust“ an) ein Gedicht über die imaginierte Erschaffung Heines durch ein Gemeinschaftswerk von Gott und Teufel: Aufklärung, Klassik und Romantik haben den Deutschen viele edle Dichter beschert, nun schicken die beiden Schöpfer dem „deutschen Michel“ mit Heine einen „Prüfer“, um ihm „mal auf den Zahn zu fühlen“ (V. 35, 51f.).

In mehreren Gedichten des Zyklus wird die konkrete Heine-Lektüre benannt: Das fünfte Gedicht und einzige Sonett des Zyklus, „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. V Er beginnt die Lektüre“, nennt den Sonettenkranz „Fresko“²⁶⁶, das sechste im Titel das „Buch der Lieder“²⁶⁷, das achte „Die Nordsee“²⁶⁸, das neunte „Verschiedene“²⁶⁹ (1833), das zehnte variiert die berühmte erste Strophe der „Nachtgedanken“ mit „Denk ich an Deutschland in der Nacht...“²⁷⁰ und das elfte „Deutschland. Ein Wintermärchen“²⁷¹. Ferner werden ohne nähere Angaben wörtliche Zitate in die Gedichte eingebaut, so im dritten Worte der ersten Strophe aus „Die Loreley“²⁷², im zwölften zwei Strophen aus „Beine hat uns zwey gegeben“²⁷³, im vierzehnten das Zitat „Anders liest der Knabe Terenz“²⁷⁴ (Goethe, nicht Heine!) und im fünfzehnten aus „Neuer Frühling XLIV“²⁷⁵ sowie außerdem der Titel „Lied der Bücher“, der sich auf Heines „Buch der Lieder“ bezieht.

Diese offensichtliche Nähe zur Dichtung Heines durch die starke Referentialität könnte eine große sprachliche Nähe im Sinne eines *Pastiche volontaire* ebenso erwarten lassen

²⁶⁶ Gedichte: 621, und Heine, Heinrich: Fresko-Sonette an Christian S. (1821). In: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Band 1: Sämtliche Werke 1. Buch der Lieder. Bearbeitet von Pierre Grappin. Hamburg 1975. S. 121-129.

²⁶⁷ „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. VI Er liest im ‚Buch der Lieder‘“ in Gedichte: 621f., und Heine, Heinrich: Buch der Lieder. In: ders.: Sämtliche Werke 1. S. 9-427.

²⁶⁸ „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. VIII Er liest die ‚Die Nordsee‘“ in Gedichte: 622-624, und Heine, Heinrich: Die Nordsee. In: ders.: Sämtliche Werke 1. S. 356-427.

²⁶⁹ „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. IX Er liest ‚Verschiedene‘“ in Gedichte: 625, und Heine, Heinrich: Verschiedene. Sämtliche Werke 2. S. 31-74.

²⁷⁰ „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. X Er variiert ein Thema von Heinrich Heine.“ in Gedichte: 626f., und Heine, Heinrich: Zeitgedichte. XXIV. Nachtgedanken. In: Sämtliche Werke 2. S. 129f.

²⁷¹ „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. XI Er liest ‚Deutschland. Ein Wintermärchen‘“ in Gedichte: 627-631, und Heine, Heinrich: Deutschland. Ein Wintermärchen. In: Sämtliche Werke 4. S. 89-157.

²⁷² „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. III Zögern“ in Gedichte: 620, und Heine, Heinrich: Deutschland. Die Loreley. In: In: Sämtliche Werke 1. S. 206f.

²⁷³ „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. XII Er liest den späten Heine“ in Gedichte: 631-634, und Heine, Heinrich: Beine hat uns zwey gegeben. In: ders.: Sämtliche Werke 3. S. 400-403.

²⁷⁴ „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. XIV Einsicht“ in Gedichte: 634.

Das Zitat ist nicht bei Heine, sondern bei Goethe nachweisbar: „Anders lesen Knaben den Terenz, / Anders Grotius. / Mich Knaben ärgerte die Sentenz, / Die ich nun gelten lassen muß.“ Goethe: Zahmen Xenien IV. In: ders.: Werke 13. S. 191-204. Hier: S. 195. Als Erklärung ist eine versehentliche falsche Zuordnung des Zitates bei Gernhardt ebenso möglich wie das bewusste Einstreuen eines „blinden Passagiers“, der eigentlich in den anderen Zyklus gehörte.

²⁷⁵ „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. XV Heimkehr“ in Gedichte: 634f., und Heine, Heinrich: Neuer Frühling XLIV. In: ders.: Sämtliche Werke 2. S. 30.

wie eine starke Dialogizität zwischen alten und neuen Texten mit einer entsprechenden parodistischen Komik. Gernhardt dichtet aber im „Klappaltar“ mitnichten epigonale Heine-Pastiches, Einzeltext- oder Tonfall-Parodien, sondern wählt einen eigenen Weg „einer poetisch-poetologischen Analyse“²⁷⁶ und der schöpferischen Auseinandersetzung und Weiterdichtung. Die Gedichte beziehen ihre Inhalte aus der unmittelbaren Gegenwart: Heines Gedichte und die Lektüreerfahrung sowie der Dichter selbst werden zum zentralen Thema in dem Zyklus. Gernhardt verweigert sich auch dem mitunter (gebrochen) hohen Ton in Heines Lyrik und phantasievollen Inhalten und setzt stattdessen eine ausgesprochen unpathetische Sprache und eine starke Realitätsverbundenheit ein. Diese *Erdung* von Heine vollzieht sich in allen Gedichten des „Klappaltars“ durchgängig und auf verschiedene Weise: Die aus den komischen Körper-Gedichten bekannten Vulgarismen erfüllen in „VII Erinnerung“²⁷⁷ vor allem den Effekt der Profanisierung der gehobenen Heine-Sprache, die mit „Feinsliebchen“ (V. 4) als *pars pro toto* abgerufen wird. Eingangs fragt sich das Ich, warum es nicht „mit achtzehn Jahr“ (V. 1) Heine gelesen und dabei „Feinsliebchen“ vor Augen gehabt habe. Die gründliche Ernüchterung über die eigene Jugend endet mit der Erkenntnis und den Versen: „Und ich las auch keine Gedichte. / Ich las Sartre und wichste so vor mich hin. / Das ist die ganze Geschichte.“ (V. 6-8).

In den meisten Gedichten geschieht die *Erdung* auf inhaltlicher Ebene durch ihre Aktualisierung und Einbindung der Gegenwart. In einer satirischen Kontrafaktur von Heines „Deutschland“-Epos von 1843, „Er liest ‚Deutschland. Ein Wintermärchen‘“, tauchen beispielsweise zur Charakterisierung „Gutdeutschlands“ (V. 1) im Jahr 1997 viele Andeutungen und Anspielungen auf aktuelle Zustände, Diskurse und Skandale auf: Björn Engholms erfolgreiche Schadenersatz-Klage gegen „Titanic“²⁷⁸ (V. 40-45), Kohls unehrliche Wahlversprechen und seine bemerkenswert falsche Prophezeiung der besseren Lebensumständen in Ostdeutschland (V. 46-65), die ironisch gebrochenen Beschreibungen der Weltoffenheit der katholischen Kirche in Fragen der Homosexualität, des Friedenswillens der Bundeswehr und der Qualität der deutschen Kabarettisten (V. 70-77, 88-93). Die Ironie funktioniert in dem Gedicht auf mehrere Arten: Erstens als subtile bis starke Übertreibung, die nach dem Prinzip ‚Zu starkes Lob bewirkt Tadel‘ zur Kritik wird („Wir haben [...] alles zum Bessern gerichtet“ V. 9, „Nicht länger verschlemmt hier der dicke Bauch / Des Shareholders die Dividenden“ V.

²⁷⁶ Marquardt, Axel: Nachwort. In: Robert Gernhardt entdeckt Heinrich Heine. S. 94.

²⁷⁷ Gedichte: 622. V. 7.

²⁷⁸ Vgl. Kap. IV.1.f.

26f.), zweitens als schlichtes Gegenteil des Gesagten („Statt dessen hat jedermann Arbeit und Brot / Und auf immer gesicherte Renten“ V. 28f., auch eine Form der Übertreibung) und drittens durch die Wiedergabe einer verbreiteten Meinung, die durch ihren Kontext im Gedicht konterkariert wird („Bösdeutschland [...] war / Das Werk eines einzigen Bösen“ V. 14f., Nationalsozialismus ist „tiefste Vergangenheit“ V. 18) – alles von Heine bekannte Formen der Ironie und der indirekten Kritik. Gernhardt greift hier bewusst jene Formen und Themen auf, die im Sinne von Heine an der Gegenwart zu kritisieren sind.

Neben den Nennungen von Titeln und Zitaten, also starker Kommunikativität, stellen die Gedichte auf der sprachlich-inhaltlichen Ebene eine Nähe zur Person Heines her, zum Beispiel bei der Anrede mit der Frage, ob Heine seine bedichteten Frauen von Hortense bis Olympe alle wirklich „gehabt“ habe (V. 3) oder sie Ausdruck seiner Phantasie seien (schließlich will das Ich „vom Klassiker lernen!“ V. 22) – eine recht profane Frage und Aufforderung zur Erklärung an den Dichter, wie sie ähnlich in „Er nun wieder“ schon an Brecht gerichtet wurde.²⁷⁹

Ein solches oder vergleichbares Kreisen um Heines Gedichte und Gedanken weisen fast alle Gedichte des linken „Klappaltar-Flügels“ auf. In dem Vierzeiler „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. XIV Einsicht“ kann das exemplarisch beobachtet werden: „Anders liest der Knabe Terenz, / Anders der Greis.’ / Anders liest den Heine, der ahnt. / Anders, der weiß.“²⁸⁰ Die ersten beiden Verse sind von Heine, die letzten von Gernhardt. Die Parallelität und damit die Verbindung von Zitat und Weiterdichtung könnte formal kaum größer sein. Jedoch setzt Gernhardt andere Akzente. Aus der Lektüre des römischen Komödiendichters wird in der Weiterdichtung die des Dichters Heine selbst. Auch verändern sich die Faktoren, die die Unterschiede in der Lektüreerfahrung ausmachen: Die entscheidenden Umstände bei der Heine-Lektüre sind nicht der Stand der Lebens- und Erfahrungsentwicklung wie in der Vorlage, sondern der Grad an Erkenntnis, ausgedrückt im Unterschied zwischen Ahnung und Wissen.

Der zitierte Zweizeiler gehört sicherlich nicht zu den bekanntesten Versen Heines; mit Gernhardts Worten nicht zu seinen „Lyrik-Hämmern“. Andererseits wählte Gernhardt mit seinen Variationen über „Denk ich an Deutschland in der Nacht“ ungeheuer bekannte und prägnante Zeilen aus. Die Auswahl der Intertextualität, also die Selektivität nach Müller,²⁸¹ in diesem Zyklus gestaltet sich unterschiedlich, sodass die

²⁷⁹ Vgl. Gedichte: 252f., V. 40f.

²⁸⁰ Gedichte: 634.

²⁸¹ Vgl. Kap. I.3.b.

Auswahl durch Gernhardt mit großer Wahrscheinlichkeit nicht nach dem Bekanntheitsgrad der Verse Heines, sondern nach anderen inhaltlichen oder formalen Gesichtspunkten erfolgte.

Im Dialog mit dem Vorgänger-Gedicht wird die Intertextualität autoreflexiv thematisiert und kommentiert: „XII Er liest den späten Heine“ nimmt seinen Ausgang in Heines titellosem Gedicht „Beine hat uns zwey gegeben“²⁸², in dem der Schöpfer mit komischen Begründungen dafür gepriesen wird, dass er den Menschen mit zwei Beinen, Augen und Ohren und nur einer Nase und einem Mund optimal geschaffen habe. Einige Verse daraus nimmt Gernhardt in seinem Gedicht als strukturbildendes Gerüst auf, lässt andere wegfallen und füllt das Ganze ohne Brüche mit neuen Inhalten auf, die um den Dichter Heine kreisen. Eine Gegenüberstellung des Gedichtanfangs zeigt dieses Verfahren, das uns in anderen Weiterdichtungen Gernhardts ebenfalls begegnet (z. B. Kästners „Besuch vom Lande“ und „Wiedergelesen: ‚Besuch vom Lande‘“, Buschs „Max und Moritz“ und „Das Attentat oder Die nackten Fakten oder Ein Streich von Pat und Doris“, s. u.).

²⁸² „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. XII Er liest den späten Heine“ in Gedichte: 631-634, und Heine, Heinrich: Beine hat uns zwey gegeben. In: ders.: Sämtliche Werke 3. Hamburg 1992. S. 400-403.

<p>Heine</p> <p>„Beine hat uns zwey gegeben Gott der Herr, um fortzustreben, Wollte nicht daß an der Scholle Unsre Menschheit kleben solle. Um ein Stillstandsknecht zu seyn, Gnügte uns ein einzges Bein.</p> <p>Augen gab uns Gott ein Paar, Daß wir schauen rein und klar; Um zu glauben was wir lesen, Wär e i n Auge g'nug gewesen. Gott gab uns die Augen beide, Daß wir schauen und begaffen Wie er hübsch die Welt erschaffen Zu des Menschen Augenweide.“²⁸³ (V. 1-14)</p>	<p>Gernhardt</p> <p>„Augen <u>hat</u> uns <u>zwei</u> <u>gegeben</u> <u>Gott der Herr</u>, daß wir erleben, Wie das jahrelange Sterben Heines Witz nicht konnt' verderben. <u>Augen gab uns Gott ein Paar</u>, Zu erkennen <u>rein und klar</u>: Dieses Menschen Todesröcheln Überstrahlte noch sein Lächeln. <u>Gott gab uns die Augen beide</u>, <u>Daß wir schauen und begaffen</u>, <u>Wie er jemanden erschaffen</u> Zu des Menschen Großhirnweide.“²⁸⁴ (V. 1-12)</p> <p>(Unterstreichung der <u>Zitate</u> T.G.)</p>
--	--

Schon im zitierten Gedichtanfang zeigen sich deutlich die angewendeten Techniken, die Substitution (Augen/Beine, aber ohne komischen Effekt), die Detraktion (um den Fortschrittsgedanken) und die Adjektion mit dem neuen Bezug auf Heine als Dichter. Gernhardts Gedicht verzichtet hier auf zwei von Heines Pointen über die Konsequenzen von nur *einem* Bein bzw. Auge. Bereits eingangs werden Heines jahrelange Leiden thematisiert, die seine Affinität zur Komik nicht schmälern konnten. Dieser bis zum Lebensende komischen Grundhaltung trotz Siechtum und Sterben wird Respekt gezollt. Gernhardt baut die komisch-pointierten Strophen über die Vorteile von *einem* menschlichen Mund (weniger Lügen, V. 39-48) und die Gleichheit der Menschen spätestens mit dem Tode (V. 117-126) aus der Vorlage in sein Gedicht ein und streicht die übrigen Verse komplett. Dieser Detraktion fällt der gesamte Komplex der Körper-Komik zum Opfer, in dem sich Heine über die paarweise oder einfache Anordnung und

²⁸³ Heine, Heinrich: Beine hat uns zwey gegeben. In: ders.: Sämtliche Werke 3. S. 400-403. Gernhardt zitiert aus folgender Ausgabe: Heine, Heinrich: Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge. Hrsg. v. Klaus Briegleb. Frankfurt am Main und Leipzig 1993, S. 825.

²⁸⁴ Gedichte: 631-634.

die mehrfachen Funktionen der verschiedenen Körperteile auslöst (Beine, [Augen,] Hände, Ohren bzw. Nase und Mund). Die Schlussstrophe Heines übernimmt Gernhardt in „Er liest den späten Heine“ eins zu eins (V. 117-126 bzw. 75-84), weil er in ihr die dichterische Meisterschaft Heines belegt sieht. Das männliche Genital dient darin als (ironisches) Beispiel für „Gottes Nützlichkeitsystem“ (Heine, V. 109) und Gernhardt als Beweis, dass jede Seite Heine-Lektüre das Brett vor dem Kopf dünner mache:²⁸⁵

„Was dem Menschen dient zum Seichen, / Damit schafft er seinesgleichen. / Auf demselben Dudelsack / Spielt dasselbe Lumpenpack. [...] / Und derselbe Omnibus / Führt uns nach dem Tartarus.“²⁸⁶

Nach der eingangs ebenso komischen wie saloppen Wortwahl endet das Gedicht mit dem mystischen Ort des Todes und der Betonung der Gleichheit aller Menschen im Tode. Ein großer Teil der im neueren Gedicht hinzugefügten Verse handelt von Heines dichterischem Können, seinen vielen Rollen („bleibt dabei unfaßbar“ V. 48) und seinem Eintreten für „Witz und Wahrheit“, „Helligkeit und Klarheit“ (V. 44-49, 57f., vgl. Kap. I.1.c.), ergänzt um eine Strophe über die aufklärende und bildende Wirkung der Heine-Lektüre (V. 63-74). Die Bewunderung gilt insbesondere Heines komischem Dichten angesichts seiner schweren Krankheit („Leichte Früchte schwerster Jahre“ V. 22). Daraus werden zwei Schlussfolgerungen abgeleitet: „Erstens: Vor der letzten Nacht / Hat sich's noch nicht ausgelacht. / Zweitens: Wahrer Dichtermund / Tut noch sterbend Wahrheit kund.“ (V. 39-42).

Bei „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. XII Er liest den späten Heine“ handelt es sich um eine Reflexion über und eine Hommage an Heine und sein dichterisches Können, die zwar von einer Vorlage ausgeht und Teile von ihr einbaut, aber zugleich über sie hinausgeht: Wie der gesamte Heine-Flügel des „Klappaltars“ ist das Gedicht kein parodistischer Gegengesang, sondern Gernhardts eigenständige Pastiche-Form der Weiterdichtung. Steinecke bemerkte zu Recht, dass der Zyklus „in seinen Nach- und Neudichtungen, Parodien und Aktualisierungen, im Spiel mit Versmaßen und Reimwörtern Gernhardt als gelehrigen Schüler Heines“²⁸⁷ zeigt.

²⁸⁵ Vgl. V. 65-74, Kopf und Hirn kommen in Heines Reihung nicht vor.

²⁸⁶ V. 75-78, 83f. Gernhardt zitiert hier wieder nach Heine: *Sämtliche Gedichte* (S. 829), nicht nach der historisch-kritischen Gesamtausgabe.

²⁸⁷ Steinecke, Hartmut: Gernhardt liest Heine. In: Hagedstedt: *Alles*. S. 237-245. Hier: S. 245. Zu den Gemeinsamkeiten von Heine und Gernhardt vgl. Maar, Michael: *Laudatio* anlässlich der Verleihung des Heine-Preises an Robert Gernhardt am 13. Dezember 2004 in Düsseldorf. In: *Verleihung des Heine-Preises 2004 der Landeshauptstadt Düsseldorf an Robert Gernhardt*. Hrsg. vom Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf. Düsseldorf o. J. [2004]. S. 5-12. Hier: S. 6f.: „Das Sprechen in fremden Zungen ist für Robert Gernhardt so charakteristisch wie für Heinrich Heine. Bei beiden ist der Ton von Anfang an uneigentlich, antipathetisch, ironiegetränkt; beide umspielen Formen, die naiv nicht mehr zu

Eine Wirkung dieser Heine-Weiterdichtung hat eine Rezensentin beschrieben:

„Gernhardts ‚Klappaltar‘ hat mit Heine einen frischen linken Flügel, der wieder neugierig macht auf den grossen Heine selbst, [...] und mit dem Goethe-Flügel einen sonderbaren schönen Überhang.“²⁸⁸

Mit der Erweckung der Lust auf das Original wäre ein Anspruch Gernhardts an seine Parodien, die wir aus seinen theoretischen Äußerungen kennen, erfüllt.

Die Formulierung vom „sonderbaren schönen Überhang“ des Goethe-Flügels weist den Weg zur Auseinandersetzung Gernhardts mit dem berühmten Geheimrat. Bereits 17 Jahre vor „Klappaltar“ weist das Nonsens-Gedicht „Wenn sich“²⁸⁹ deutliche Bezüge zu Goethes Dornburger Gedichten auf. Als Einzeltext-Parodie wird es im nachfolgenden Kapitel II.2.b. untersucht. Diesen parodistischen Faden nimmt Gernhardt, ausgehend von Goethes später Lyrik, im „rechten Flügel“ des „Klappaltars“ mit dem Titel „Würstchen im Schlafrock oder September mit Goethe“²⁹⁰ wieder auf. Die 88 achtzeiligen, meist locker kreuzgereimten Gedichte im Schema *wawa / wbwb*, vom 15. September bis 1. Oktober (1997) durchdatiert, sind „Tagesnotate aus der spätsommerlichen Toskana [und handeln] vom wechselnden Licht [...], von den Trauben vor der Metamorphose zum Wein, von Hund Bella, dem lebenssteigernden ‚Galopper‘, einem Ritt auf dem ‚Motorino‘ oder von der Errichtung einer hässlichen Tankstelle in makelloser Landschaft. Und immer wieder kommt die [...] ‚Holde‘ ins Bild.“²⁹¹

Damit ist bereits eine wichtige Eigenschaft der Gedichte angedeutet. Die schon bei Gernhardts Heine-„Hommagen“ zu beobachtende Profanisierung ist auch für diesen Zyklus charakteristisch. So stören in der malerischen Landschaft der Toskana

verwenden sind. Bei beiden wird der ursprüngliche mimetisch-parodistische Ton zum neuen Originalton. Beide haben an allen Töpfen geleckt und sind mit allen Wassern gewaschen. Beide verfügen über eine stupende Vielfalt der Formen, sind Prosautoren von Rang, Essayisten, Kunstkritiker und politische Wachhunde; bei beiden ist das Beständigste vielleicht das Gelegenheitsgedicht.“

²⁸⁸ Overath, Angelika: Wer da spricht, ist noch ich selber. Robert Gernhardts „Klappaltar“. In: Neue Züricher Zeitung. 6.10.1998.

²⁸⁹ Gedichte: 100. Vgl. u. a. „nachtbedingt erkaltet“ (V. 1). Dieselbe Vorlage liegt dem Gedicht „Nachtgedanken“ zugrunde, das Gernhardt am Beginn der „Goethe-Phase“ schrieb und das nur im Anhang der „Gesammelten Gedichte“ abgedruckt ist (Gedichte: 977).

²⁹⁰ Gedichte: 637-670. Beim Untertitel „Würstchen im Schlafrock“ handelt es sich sowohl um eine Koketterie in Bezug auf die *Größenverhältnisse* von Goethe und Gernhardt (vgl. auch der geliehene „Schlafrock“ in „20 Uhr. Der Kostümverleih mahnt“ in Gedichte: 670) als auch um eine komische Allusion auf ein Gericht, bei dem (Frankfurter) Würstchen in Blätterteigumhüllung gebacken werden. Gernhardt liest den gesamten Zyklus mit musikalischer Begleitung auf der Würstchen-CD. Bei dem Vortrag lässt sich an der verhaltenen Reaktion des Publikums der Komik-Gehalt des Zyklus ablesen: Nur sehr wenige Gedichte (z. B. „25. September. Vom Pflirsich“) ernten bei ihrem Vortrag durch Gernhardt hörbare Lacher.

²⁹¹ Overath: Wer da spricht.

Tankstellen, Putenfarmen, Lärm und Häuser („Neue Tankstelle vor Radda in Chianti“, „Beim Anblick einer Putenfarm auf dem abendlichen Chiantikamm“, „Störung“, „Ergebung“), aus dem Pferd als Fortbewegungsmittel vergangener Zeiten wird das „motorino“ („Unmögliche Reise“), die Holde speist den Dichter, aber füttert auch Hund und Katze („Abendfütterung 18 Uhr“) und die Abenddämmerung funktioniert mit einem profanen „Dimmer“ („Abendgang 18 Uhr 15“).²⁹²

So überrascht es auch nicht, dass von einem Gott oder Schöpfer, der in Goethes Altersdichtung einen wichtigen Platz einnimmt, fast nie die Rede ist. Die einzige Erwähnung eines „Schöpfers“ findet sich in „27. September. Morgendlicher Fund“²⁹³ – eine der sehr wenigen affirmativen, nur wenig komisierten Erwähnungen in Gernhardts gesamtem Werk. Der Fund von Borsten eines real noch nie gesehenen Tieres, eines Stachelschweins, führt zu einer Analogie: „So, wie ich an jene Tiere / Glaube dieser Borsten wegen, / Kann sich angesichts des Schönen / Dank an einen Schöpfer regen.“ (V. 5-8).

Die Analogie Borste-Stachelschwein und Schönes-Schöpfer birgt aufgrund ihrer Inkongruenz subtile Komik. Bemerkenswert sind die Relativierungen des Dankes an einen vermeintlichen „Schöpfer“. Während das Ich an die Existenz der Stachelschweine glaubt, liegt der Fall beim Glauben an einen Schöpfer weniger eindeutig.

In der Wahl der Möglichkeit im Modalverb und dem unpersönlichen Reflexivpronomen zeigen sich Vorbehalte gegen eine uneingeschränkte Bejahung eines Glaubens, der davon ausgeht, dass Gott sich dem Menschen in der Schöpfung und im Schönen offenbart. Die Frage nach der Möglichkeit der Existenz eines Schöpfers wird durch das „Schöne“ nur angeregt. Auch diese Form der Profanisierung unterscheidet Gernhardt fundamental von Goethes Pantheismus.

Im Vergleich zum Heine-Flügel fallen beim Goethe-Part mehrere Veränderungen auf: Es gibt deutlich weniger Zitate und dementsprechend weniger Kommunikativität und Referentialität. Beispielhaft können diese Beobachtungen am Gedicht „Mondfinsternis in Montai“²⁹⁴ demonstriert werden. Ausdrücklich bezieht sich Gernhardt mit seinem zweiten Gedicht im Zyklus auf die zweite Strophe von Goethes „Dem aufgehenden Vollmonde. Dornburg, 25. August 1828“:

²⁹² Vgl. Gedichte: 656, und Reim und Zeit-CD 1: 8, 653, 663, 663, 649, 669 und 650.

²⁹³ Gedichte: 651. Die Phrase „bei Gott“ in „1. Oktober. Lob der Wärme“ (Gedichte: 667, V. 6) hat keinerlei weitergehende Funktion.

²⁹⁴ Gedichte: 639.

„Willst du mich sogleich verlassen? / Warst im Augenblick so nah! / Dich umfinstern
 Wolkenmassen, / Und nun bist du gar nicht da. // Doch du fühlst, wie ich betrübt bin, /
 Blickt dein Rand herauf als Stern! / Zeugest mir, daß ich geliebt bin, / Sei das Liebchen
 noch so fern. // So hinan denn! hell und heller, / Reiner Bahn, in voller Pracht! / Schlägt
 mein Herz auch schmerzlich schneller, / Überselig ist die Nacht.“²⁹⁵

Zum Vergleich sei direkt im Anschluss Gernhardts Gedicht zitiert, entstanden anlässlich
 einer totalen Mondfinsternis am 16. September 1997:

„Mondfinsternis in Montaiio // Wie sich Luna nach und nach / Erdbedingt verdunkelt, /
 Und als letzter Phöbusgruß / Schmalster Bogen funkelt, // Denke ich der Holden fern: /
 Bleibe mir gewogen! / Wirkt dein Freund auch schattenhaft, / Strahlt dir doch sein
 Bogen.“²⁹⁶

Eine ferne Geliebte, die Verdunkelung des Mondes (durch Wolken bzw. Erdschatten)
 und die Idee, dass beim Anblick des Mondes zwei Liebende aneinander denken, ferner
 Metrum, Rhythmus, Kreuzreim – wesentliche Elemente der Gedichte sind auf den ersten
 Blick identisch. Und dennoch trennt beide Gedichte inhaltlich beinahe mehr, als sie
 vereint: Bleibt bei Goethe das Naturereignis allgemeingültig und im hohen Maße
 sinnbildlich, so bedichtet Gernhardt ein konkretes, reales Ereignis an einem bestimmten
 Ort zu einem bestimmten Zeitpunkt. Dabei wird der stark symbolische Charakter der
 Natur und der Blick *hinter* die reine Erscheinung von Goethe, der manchmal auch eine
 Verrätselung des Sinns mit sich bringt, nicht übernommen. Auch die emphatische
 „Überseligkeit“ findet bei Gernhardt keine Entsprechung: Mit deutlich weniger
 Ergriffenheit wird das Wissen um die Liebe des „Liebchens“ bei Goethe auf den
 Wunsch nach Liebesgunst reduziert. Der Anblick des Mondes lässt das Ich zwar auch
 hier an die Geliebte denken und hoffen; aber eben hoffen, nicht glauben und wissen.
 Von Symbolgehalt des Mondes und der Emphase des Ich in der Vorlage bleibt bei
 Gernhardt lediglich ein realer Himmelskörper, der eine Assoziation auslöst und einen
 Wunsch nach sich zieht. Ferner sind auch sprachliche Unterschiede auffällig, weil die
 hellen Assonanzen bei Goethe (V. 11) wegfallen und sich Gernhardt eine Wort-
 Wiederholung leistet, die eine inhaltliche Redundanz nach sich zieht (Bogen
 strahlt/funkelt, V. 4, 8).

Statt die Versinnbildlichung nach- und weiter zu dichten, wird das Gedicht sozusagen
geerdet. Die „Mondfinsternis in Montaiio“ ist zugleich eine affirmative Weiterdichtung

²⁹⁵ Goethe: Werke. S. 391.

²⁹⁶ Gedichte: 639.

des alten Gedichts, seine Modernisierung und *Erdung*, und insofern charakteristisch für die Gedichte Gernhardts auf den Spuren von Goethes Dornburger Lyrik.

Wie ihre Vorbilder charakterisiert viele Gedichte ihr hymnischer Charakter. Sie sind Lobpreisungen des Lebens („29. September. Lob des Lebens“, ein „Reimverweigerungsgedicht“²⁹⁷), des Glücks („30. September. Vorschlag zur Güte“) und des Schönen in vielerlei Gestalt: Landschaft, Licht und Inspiration („30. September. Ja und Amen 9 Uhr 30“), Ruhe („27. September. Am See“), „Holde“ und „Schöne“; es sind Lobpreisungen des Wachsens und Gedeihens („23. September. Vor dem Weinfeld“), des Rhythmus’ der Tages- und Jahreszeiten („24. September. Mittägliche Rast“ und „Morgengedanken“) und des Zyklus der Natur („27. September. Sonnenblumen“).²⁹⁸

Immer wieder richtet sich der Blick des Dichters auf das Schöne (z. B. „27. September. Lob des Irrtums“) und seine Vergänglichkeit (z. B. „30. September. Von den Wölfen“, „1. Oktober. Ugo geht“²⁹⁹) und sucht wie Goethe nach dem Sinnbildhaften hinter der Erscheinung. In „28. September. Dunstiger Morgen 9 Uhr 30“³⁰⁰ zum Beispiel sieht das Ich im Morgennebel ein lehrreiches Gleichnis: „Lerne du, im Unsichtbaren / Schein zu sehn, nicht Sein zu missen. / Vor dem Nichts hilft nur der Glauben. / Vor dem Dunst genügt das Wissen.“ (V. 4-8). Im darauf folgenden Gedicht, „28. September. Morgendliche Fallen“³⁰¹, erkennt das Ich in den ausgebreiteten Spinnennetzen die eigene Gefangenheit „in festern Netzen“ (V. 8).

Gleichnishaft gestaltet das Gedicht „25. September. Nachtbild“³⁰² Mond und Sternenhimmel zu einem allgemeingültigen, in viele Lebensbereiche übertragbaren Gleichnis:

„Schmaler Mond. Melonenscheibig / Strahlt er dünn auf schwarzem Samte, / Der millionenfach belebt scheint, / Ist er doch der angestammte // Urgrund aller jener Sonnen, / Die dir um so heller scheinen, / Je geschwächer der Trabant wirkt. / So im Großen, so im Kleinen.“

Ab dem 26. September, also während der letzten fünf Tage im „Goethe-Gewand“, häufen sich die Gedichte, die den Dichter selbst und den Schreibprozess thematisieren – wohlgermerkt Gernhardt und nicht Goethe. Im Gegensatz zum linken Flügel, in dem die

²⁹⁷ Leben: 12.

²⁹⁸ Gedichte: 658, 662, 660, 653, 644, 646, 645 und 651.

²⁹⁹ Zur Entstehung von „1. Oktober. Ugo geht“ vgl. die Erzählung „Verbrannte Erde“ in Denken wir uns: 173-199, hier: 177f.

³⁰⁰ Gedichte: 654.

³⁰¹ Gedichte: 652, 663, 666, 654 und 654.

³⁰² Gedichte: 647.

Person Heines eine wichtige Rolle spielte, kommt Goethe im rechten Flügel bis auf wenige Bemerkungen nicht vor.³⁰³ Auch seine Gedichte sind in diesem Zyklus deutlich weniger präsent als Heines, weil der rechte „Klappaltar-Flügel“ ohne jegliche Kommunikativität auskommt und sich die Referentialität im Pastiche auf Goethes Dornburger Lyrik erschöpft.

Stattdessen befassen sich ein Dutzend Gedichte mit der Person des Dichters und seinem Selbstbild, seinem Erleben und seiner Inspiration, seinem Schreiben und dem Ziel seiner Dichtung. Diese Gedichte zeigen den „Dichter“ (Gernhardt erhält mit dieser Bezeichnung eine gewisse Distanz zu seiner eigenen Person aufrecht) selbstironisch und selbstkritisch: Der Dichter gibt beim Imbiss in Sandalen ohne Socken freiwillig eine lächerliche Figur ab und kann schwerlich wie in seinem Selbstbild ein „Adler, Falke, Habicht oder Geier“ sein, sondern gleicht vielmehr einer „Glucke“, die aufgeregt auf die „Eier“, ergo Gedichte, achtgibt.³⁰⁴

Voraussetzungen für das Schreiben sind Erlebnis und Inspiration. Beides vereint sich wörtlich und symbolisch im Gedicht „27. September. Zweierlei Fischer“³⁰⁵. Darin dient das vom Ich beobachtete Bild von zwei Fischern auf einem See als Gedichtanlass und als Gleichnis für den Dichter und seine Suche nach Worten im „Wörtersee“ (um einen passenden Gernhardt-Titel zu zitieren). Hinlänglich bekannt wurde die Metapher in diesem Zusammenhang unter anderem durch Gottfried Benn. Im dritten Teil seiner Poetik-Vorlesung benutzte Gernhardt dieselbe Metapher, um das Verhältnis von Dichter und Leser zu illustrieren.³⁰⁶

Ein weiteres symbolhaftes Ereignis macht Gernhardt im Verhalten seines Hundes Bella aus und hält es in „30. September. Beispiel Bella zum Ersten“³⁰⁷ fest. Der Hund wittert mit seinem Jagdinstinkt eine potenzielle Beute (Spatzen) genau so, wie der Dichter das Schöne wahrnimmt und er sich davon „leicht pindarisch“ fühlt. Dieses Gefühl, das

³⁰³ Vgl. etwa die Nennung „Hatems“ in „27. September. Mittagsimbiß vor der Taverna del Pescatore“, V. 6, in Gedichte: 653.

³⁰⁴ Vgl. „27. September. Mittagsimbiß vor der Taverna del Pescatore“ und „29. September. Dichter und Vogel“ in Gedichte: 653 und 657. Zitate ebd. V. 1f., 3, 4.

³⁰⁵ Gedichte: 652.

³⁰⁶ Wörtlich heißt es dort: „Ziel des Gedichts aber ist Verführung – so wie der Fischer nach bewährten Regeln dem Fisch nachstellt, so der Dichter nach allen Regeln der Kunst dem Leser: Je suggestiver sein Blinker desto eher kann er damit rechnen, daß da was hängenbleibt – eine seiner Gedichtzeilen beim Leser oder ein ganzer Leser an einem seiner Gedichte. Ordnungssysteme aber sind Suggestionserzeugungs- und Faszinationssteigerungstechniken, und je mehr der Dichter davon versteht, desto besser für ihn, für seine Gedichte und letztlich auch für seine Leser.“ Vgl. Kapitel I.1.c. dieser Arbeit.

³⁰⁷ Gedichte: 664.

durch den Namen des altgriechischen Dichters abgerufen wird, kann im übertragenen Sinne wohl hymnisch und euphorisch gestimmt genannt werden.

Drei Gedichte thematisieren ferner den konkreten Schreibprozess. „26. September. Abendgang 18 Uhr“ zeigt den schrittweisen Fortschritt des Dichtens am Bild des Spaziergangs, „30. September. Gute Nacht“ den Dichter bei seiner Arbeit in einer schlaflosen Nacht und „30. September. Trauriger Dichter“ die empfundene Begrenztheit des Gedichts in gestalterischer Hinsicht, weil es mit Worten nicht die gleiche „Gestalt“ wie ein Gemälde erschaffen kann: „Worte halten nicht Gestalt fest. / Ein Gedicht kann man nicht sehen.“³⁰⁸

Vom Inhalt und Zweck der Dichtung handeln drei weitere autopoetische Gedichte: In „29. September. Morgenstimmung 9 Uhr 30“³⁰⁹ empfiehlt der Dichter, im Gedicht entweder zu rühmen oder zu hassen und auf jeden Fall das konturlose Mittelmaß zu meiden. Diese beiden Ausdrucksformen entsprechen in „1. Oktober. Rückfall und Versucher zum Letzten“³¹⁰ dem Zustand der Welt:

„Unterstellt, die Welt sei eine / Kippfigur, würd’ das beweisen, // Daß der recht hat, der sie schwarz sieht, / So wie jener, der sie weiß sieht. / Ihr gerecht wird die Verfluchung. / Ihr gerecht wird auch das Preislied.“

Interessanterweise wählt Gernhardt hier mit der „Kippfigur“ ein Bild aus der Wahrnehmungspsychologie, das in vielerlei Hinsicht auf seine eigene dichterische und schriftstellerische Produktion anwendbar ist. Der Titel des Erzählbandes „Kippfigur“ von 1996 und die Anlage der einzelnen Erzählungen geben einen ersten Hinweis darauf, dass dieses Bild für Gernhardt selbst von größerer Wichtigkeit ist. Auf das Vexierbild als Symbol für die Beschaffenheit der Welt und die Eigenschaft bestimmter Texte mit fließenden Grenzen zwischen Kontrapolen wie Komik und Ernst, die schon aus Gernhardts Komiktheorie bekannt sind, wird in Kapitel III noch einzugehen sein.

„1. Oktober. Beispiel Bella zum Letzten“³¹¹ wählt wieder eine Begebenheit mit Hund Bella, um den poetischen Prozess zu symbolisieren. Während der Hund aus der stacheligen Schale einer Marone die Frucht herausschält, wird er zum Sinnbild für die Arbeit des Dichters: „Ganzer // Umsicht voll, voll ganzen Mutes / Geh’ er jeglichem Erleben / Auf den Grund. Im Kern ist Wahrheit. / Und den gilt’s hervorzuheben.“ (V. 4-8).

³⁰⁸ Gedichte: 650, 664 und 661. Zitat ebd. V. 7f. Zur Entstehung von „26. September. Abendgang 18 Uhr“ vgl. die Erzählung „Verbrannte Erde“ in Denken wir uns: 173-199, hier: 175f.

³⁰⁹ Gedichte: 657.

³¹⁰ Gedichte: 668. Nachfolgendes Zitat V. 3-8.

³¹¹ Gedichte: 669.

Ob Gernhardt wirklich den Kern auch seiner Dichtung (nur) in der Wahrheit sieht, darf nach der Untersuchung seiner Poetik im Kapitel I durchaus bezweifelt werden. Viel eher scheint er in diesem Gedicht auf Goethes Spuren zu wandeln und sich einen seiner Gedanken zu eigen zu machen. Während Gernhardt in den meisten Gedichten tatsächlich weitgehend frei vom Vorgänger dichtet „und qua Maske / Ungeschminkt drauf los erzählen“ kann,³¹² spricht die Diskrepanz zwischen der Aussage dieses Gedichtes und der expliziten Poetik und die Singularität dieser Aussage für eine Übernahme von Goethes Gedankengut.

Die „Maske“ von Goethe legt der „Kurzzeitrühmer“³¹³ Gernhardt plangemäß am 1. Oktober ab. „Der Kostümverleih mahnt“³¹⁴ am letzten Abend und im letzten Gedicht das titelgebende Dichter-„Würstchen“ zum Ablegen des „Weimaraner Schlafrocks“ (V. 1), womit sich der Kreis zum ersten Gedicht des Zyklus schließt. In der Tat hat Gernhardt seine programmatische Ankündigung umgesetzt, die er anfangs in „15. September. Im Kostümverleih“³¹⁵ wie folgt beschrieb: „Wer da spricht, ist noch ich selber. Was er spricht, ist ungeschöntes / Leben, maskenhaft vermittelt.“

Gernhardt hat in den 88 Gedichten sehr frei die Töne und Inhalte von Goethes Dornburger Lyrik in die Gegenwart und in seine eigene Sprache transponiert. Die Pastiches zeichnet bei aller affirmativen Weiterdichtung auf den Spuren des Vorgängers – wie schon den Heine-Flügel – eine gründliche *Erdung* aus. Haas hat dies zu Recht als „tänzerisches Wechselspiel von Annäherung und Distanzierung“³¹⁶ bezeichnet. Zentrale Bedeutung in der Dornburger Lyrik und im „Würstchen im Schlafrock oder September mit Goethe“ haben Analogien aus der Natur, von denen auf den Menschen geschlossen wird. Die reglementierte, knappe Form bewirkt eine lakonische Kürze und durch den oft lehrenden Charakter eine Nähe zur Spruchdichtung.

Die beiden Flügel unterscheiden sich auch untereinander in mehrerer Hinsicht deutlich. So spielt der Dichter Goethe im entsprechenden Flügel im Vergleich zu Heine fast keine Rolle. Seine Gedichte werden nur indirekt anzitiert und nicht selektiv eingebaut wie im linken Flügel. Diese Leerstelle füllen autopoetische Gedichte über das Dichten, die in den meisten Fällen mehr über Gernhardts Poetik als über Goethes aussagen. Wo im

³¹² „30. September. Versucher zum Zweiten“ in Gedichte: 662, V. 7f.

³¹³ „1. Oktober. Morgenstimmung 9 Uhr 30“ in Gedichte: 665, V. 7.

³¹⁴ Gedichte: 670.

³¹⁵ Gedichte: 638. Nachfolgendes Zitat V. 5-7.

³¹⁶ Haas, Christoph: Der Schlafrock, das Licht und die Wünsche. Über Robert Gernhardt. In: Merkur. Heft März/April 1999. S. 374-384. Hier: S. 375.

Heine-Flügel dessen Dichtung gepriesen wird, gilt die Lobpreisung im Goethe-Teil allenfalls indirekt dem Dichter und vornehmlich dem Leben und dem Schönen. Was es am Leben zu feiern gibt, feiert Gernhardt mit sichtlichem Genuss. Viele der 88 Gedichte des „Klappaltars“ sind „diskrete Hymnen an das wiedergefundene Lebensglück“³¹⁷ und „eine Verbeugung vor der Fülle eines – wenn auch nur in Augenblicken – versprochenen und erfüllten Daseins.“³¹⁸

Nach Gernhardts Pastiches und Tonfallparodien wenden wir uns im Folgenden den Textsortenparodien zu.

Textsortenparodien

Die zweifellos bekannteste Textsortenparodie Gernhardts, ja, „das wohl bekannteste neuere komische Sonett“³¹⁹ überhaupt, heißt „Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs“³²⁰. „Sonette find ich sowas von beschissen, / so eng, rigide, irgendwie nicht gut“, ereifert sich das Ich des Gedichts und wählt dafür einen durchgängigen fünfhebigen Jambus. Die wüste Beschimpfung des Sonetts und seiner Dichter kleidet sich in ein strenges Sonett mit zwei kreuzgereimten Quartetten, die mit den zwei Terzetten via Reim verklammert sind, die wiederum mit einem Paarreim abschließen. Die leicht veränderte Sonderform des englischen Sonetts schmäht Sonette als „dumpfen Scheiß“ und „Wichsereien“ eines Verfassers, der ein „abgefuckter Kacker“ und ein „Arschloch“ sei (V. 5, 10, 9 und 12). Der unflätig-obszöne Jargon suggeriert eine „Verscheißerung des Sonetts“³²¹. Die übermäßige Häufung der Ausdrücke aus dem Soziolekt einer bestimmten Szene offenbart die Sprecher dieser unreflektiert-ablehnenden Geisteshaltung als Ziel der Parodie. Dass die Jargon-Parodie in vollendeter Sonettform gelingt, zeigt die Ironie des Textsubjekts, die auch mit dem Nicht-Erkennen des Rollen-Ichs spielt.³²² In exakter Umkehr der

³¹⁷ Haas: Schlafrock, S. 376. Haas spielt hier auf die Biografien von Goethe und Gernhardt an, die vor ihren jeweiligen Dichtungen von schweren Krankheiten geprägt waren (Gernhardts Bypass-OP 1996).

³¹⁸ Overath: Wer da spricht.

³¹⁹ Maintz: Nachwort. S. 158.

³²⁰ Gedichte: 109, vgl. auch Reim und Zeit-CD 2: 43. „Materialien“ wurde in diverse Anthologien aufgenommen, darunter in Conrady: Gedichtbuch, Reschke: Deutsche Lyrik, Marquardt: 100 Jahre, Drews: Das bleibt. Vgl. Kap. IV.3.c., und Gedichte: 946f. Vgl. auch die Interpretation von Wolfgang Schneider (Schneider: Lob).

³²¹ Wie es Robert Gernhardt in Anlehnung an die fäkalischen Beschimpfungen seines Gedichts in Leserbriefen an „Die Zeit“ ausdrückt. Er fand es auch „echt scheiße, derart mißverstanden worden“ zu sein (Gedichte: 946f., und Letzte Ölung: 413).

³²² Ringmayrs Auslegung, es handele sich um eine „Maske“ des „lyrischen Ich“, ist abzulehnen, weil sich die Komisierung dem Rollen-Ich nicht erschließt und erst durch das Textsubjekt geschieht. Vgl. Ringmayr: Humor. S. 189.

oberflächlichen Interpretation „verteidigt [es] die klassische Gedichtform und kleidet diese Verteidigung in einen Angriff auf diese Gedichtform“³²³. Denn die Form übersteht die vulgäre sprachliche Füllung unbeschadet und parodiert diese sogar. Diese Imitation parodiert keinen einzelnen Text, sondern einen gesprochenen Jargon durch Isolation seiner Spezifika. Naheliegend ist, diesen Jargon der linksalternativen Szene der sechziger und siebziger Jahre zuzuordnen, die – wenigstens im Klischee – diffuse Ablehnung gegen das *Korsett* der Tradition pflegte. Detering hat diesen „Szene-Slang“ beschrieben als „Ton der Spätsiebziger und Frühachtziger, in dem Altachtundsechziger als Mittdreißiger klassenbewußte Elitefeindschaft, psychoanalytischen Betroffenheitsjargon und dumpfe Laberlust vermengten“³²⁴.

Der Verfasser selbst meint dazu, dass „Verarschung der kurrenten Szenesprache [...] das Anliegen“ seines Sonetts gewesen sei.³²⁵ Es handelt sich also um Tonfall-Parodien mit satirischen Elementen.

Einen ähnlich aggressiven Tonfall schlägt auch die Frau in dem Dialoggedicht „Du“³²⁶ ein. Jede ihrer Äußerungen gegenüber einem Mann ist vorderhand wie ein Stilbruch gegenüber seinen Schmeicheleien. Während er ihr stereotype Komplimente für ihre Anmut macht („Du – deine Haut fühlt sich so glatt an.“ V. 1), attackiert sie ihn fortlaufend im emanzipatorischen Jargon („Ich habe dein Gesülze satt, Mann!“). Als er die Schmeicheleien einstellt und ihre rauhe Haut anspricht, beleidigt sie ihn grob („Machosau“), behauptet plötzlich das Gegenteil und droht, ihn „platt“ zu machen (V. 16). In „Du“ dienen Stilbrüche der Desavouierung eines einfachen und aggressiven Jargons. Mit der Technik der Isolierung wurde ein Konzentrat eines Slangs gebildet, der nur aus Emphase und Phrase besteht. Ein Beleg dafür ist u. a. der stupide Reim auf „Mann“. Die Antworten der Frau täuschen Unangreifbarkeit vor, schwenken aber nach seiner Feststellung („rauh“) sofort in einen beleidigenden Ausbruch. Dass die Frau dabei

³²³ Köhler: Spaßmacher. S. 175.

³²⁴ Detering, Heinrich: Ein Gespräch im Hause Schmidt über die Poesie des abwesenden Herrn Gernhardt. In: Text und Kritik. S. 22-40. Hier: S. 33.

³²⁵ Gedichte: 946. Auch hier zitiert Gernhardt wieder ironisch aus den Leserbriefen zu „Materialien“. Weiter heißt es in diesem Zusammenhang, ihm habe „die verbale Verwilderung eines sich als links verstehenden Jargons registriert“, der aus einem „Gemisch aus Fremdwörtern, Kraftwörtern und Modewörtern“ bestünde. So sei er auf den Einfall gekommen, „mittels eines fingierten kunstvollen Angriffs auf das Sonett in Form eines möglichst kunstvollen Sonetts, möglichst viel Jargon auf den vorgeschriebenen vierzehn Zeilen zu transportieren.“ (Letzte Ölung: 409).

Auf die weiteren Gedichte der Abteilung „Vorbild und Nachbild“, die vorzugsweise auf große Namen anspielen, wird im Kapitel zu Gernhardts Nonsens-Gedichten II. 4. zurückzukommen sein.

In einem anderen Gedicht aus „Wörtersee“ parodiert Gernhardt z. B. die Sprache von Behörden-Formularen und fügt centoartig der Vorlage sehr ähnliche Verse ein, vgl. „Nichtzutreffendes bitte streichen“ (Gedichte: 162).

³²⁶ Gedichte: 414.

ihre eigene Position vom Anfang aufhebt („[M]eine Haut [...] fühlt sich glatt an!“ V. 15) und sich selbst der Unlogik überführt, scheint ihr nicht aufzugehen. Die Sprache des Mannes entbehrt ebenfalls jeglicher Flexibilität oder einer persönlichen Note. Ungeachtet ihrer Ablehnung lobt er sechsmal den Körper mit einfallslosen Adjektiven desselben Wortfelds. An den beiden wird demonstriert, wie Frau und Mann aneinander vorbeireden, weil sein plattes Geschmeichel nicht mit ihrem betont kämpferischen Jargon aus der emanzipatorischen Szene zusammenpasst. Weil es sich um die übertriebene Imitation dieses Sprachstils handelt, liegt ein nicht-textgebundener Pastiche mit parodistischer Intention vor.³²⁷

„Ein zeitkritisches Gedicht“³²⁸ hat trotz seiner Formung in Zeilen Prosacharakter. Es steht in folgender Form in der Abteilung „Vorbild und Nachbild“ im „Wörtersee“:

„Herr M. hat / sein Kind / zu Tode / geprügelt. / Sein Dackel Waldi / brauche mehr / Platz gab / er zur / Entschul / ding / ung / ang.“

Durch den nüchternen Stil und die Anonymisierung des Täters ist der Text auch als Dreizeilen-Meldung in einer Boulevard-Zeitung denkbar. Besonders die Reduktion des Vorgangs auf zwei knappe Sätze und die Begründung des Totschlägers, sein Haustier brauche den Platz des Kindes, zielen auf eine emotionale Reaktion des Lesers wie Betroffenheit, Empörung und Abscheu. Das „zeitkritisches Gedicht“ scheint nüchtern über einen ungeheuerlichen Vorgang zu unterrichten, der an der Grenze zur Glaubwürdigkeit balanciert. Gleichzeitig isoliert es aber die untergründige emotionale Botschaft, die eine Anklage gegen den verrohten Zustand der Welt einschließt. Gernhardt spielt auf eine besondere Sprachform in Journalismus und Gegenwarts-Lyrik an. Sie zeichnet sich laut Gernhardts Meinung durch ungereimte, vers- und rhythmuslose Sprache aus und vermittelt Inhalte im sogenannten „Lamentostil“³²⁹. Für eine Übertreibung und damit für Ironie werden auf der Ebene der prononcierten Handlung keine Signale gesetzt. Allerdings stören unscheinbare Hinzufügungen von Buchstaben den Lesefluss. Sie rufen in „Entschul / ding / ung“ und in „ang“ am Ende die Lautfolge /ing>ung>ang/ hervor. Ein anderes Prinzip bricht damit in die inhaltliche Ebene ein. Dieses eindeutige Ironiesignal überlagert den vorangegangenen Ernst der Information und lässt auch den Versuch nicht unbeschadet, daraus emotionales Kapital

³²⁷ Das „Couplet von der Erblast“ (Gedichte: 561f.) aus „Lichte Gedichte“, Abteilung „Alltäglich“, bezieht sich auf einen ähnlichen Kontext.

³²⁸ Gedichte: 97.

³²⁹ Vgl. Korte: Hermann: Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945. Stuttgart 1989. [=Sammlung Metzler. 250.] S. 204 und 206. Vgl. Gernhardts Gedichttheorie in Kapitel I.1.c.

zu ziehen. Die Verquickung von Nachricht und empörter Botschaft funktioniert so nicht mehr. Die Enthüllung gelingt dem Parodisten durch den minimalen Aufwand von zwei eingefügten Graphen.³³⁰ Diese subtile Markierung deckt die parodistische Absicht des „zeitkritischen Gedichts“ auf.³³¹

Als Auftragsarbeit für die Boulevardzeitung „Bild“ hat Gernhardt 1994 ein Gedicht geschrieben, das im Anhang der „Gedichte 1954-2004“ abgedruckt ist. „Von Robert Gernhardt für die BILD-Leser“³³² heißt das dreistrophige, kreuzgereimte Poem in vier- und dreihebigen alternierenden Versen:

„Der deutsche Dichter reimt nicht mehr – / so stand es jüngst in BILD. / Da griff das Volk zur Schreibfeder / und dichtete wie wild.“

Wie in diesen ersten Zeilen birgt das ganze Gedicht Unregelmäßigkeiten in Rhythmus und Betonung. Z. B. erzwingen die Jamben die Betonung der eigentlich unbetonten letzten Silbe der „Schreibfeder“. In Strophe zwei (V. 5f.) fällt ein ungefügter Übergang unangenehm auf. Wie bewusst diese Signale gesetzt sind, leuchtet mit Blick auf die letzte Strophe ein:

„Was immer deutsche Dichter schreim, / davon stürzt das Gedicht nicht eim. / Lieb Vaterland magst ruhig bleim – / fest steht und treu die Wacht am Reim.“

Wie im Reimzwang werden die Endungen verschliffen, noch dazu unnötigerweise, weil der korrekte Reim „schreiben: bleiben“ (V. 9 und 11) erstens monophon und zweitens passend für das Kreuzreimschema gewesen wäre. Das Zitat aus der „Wacht am Rhein“ (bzw. des Simmel-Titels) wird im Rahmen einer Paronomasie für den Reimkontext angepasst. Deswegen muss sich auch das Ende von V. 10 in „eim“ ändern,³³³ und es entsteht ein vierfacher Endreim. Die übertriebene Verklammerung und die Holprigkeiten im Rhythmus als handwerkliche Fehler Gernhardts etwa aufgrund der

³³⁰ Schimmel meint grundsätzlich, Gernhardt sei „ein Parodist mit geringem Aufwand.“ Schimmel: Gernhardt. Ohne die zwei Buchstaben handelte es sich um eine ernsthafte Imitation einer Schreibweise, also ggf. einen Pastiche volontaire (als Fälschung) oder einen Pastiche involuntaire (als Plagiat).

³³¹ Ohne Textvorlage lässt sich nicht entscheiden, ob es sich eher um eine literarische Textsortenparodie auf die Schreibweise bestimmter Boulevardzeitungen oder auf engagierte Lyrik handelt. Durch das technische Verfahren der Isolierung von stilistischen Spezifika nähert sich die Parodie dem Pastiche. Ein typisches Pastiche liegt aber deshalb nicht vor, weil die parodistische Absicht sich nicht in der Übertreibung verbirgt, sondern in der subtilen Adjektion. Vgl. in diesem Zusammenhang Gernhardts „Bildunterschriften“ (Gedichte: 562f.), das eine bestimmte Form der Berichterstattung und Stimmungsmache in den Medien thematisiert.

³³² Gedichte: 962f.

³³³ Zu diesem Reimpaar vgl. auch das Nonsens-Gedicht „Folgen der Trunksucht“, Gedichte: 73f., im folgenden Kapitel.

kurzen Schreibzeit anzusehen,³³⁴ bedeutete, zu kurz zu greifen. Stattdessen müssen sie als Ironiesignale gewertet werden, welche die Gedicht-Aussage subtil kommentieren. Im Gedicht wird behauptet, dass es bei der Reimwut der BILD-Leser für den Bestand des Gedichts gleichgültig sei, ob der „deutsche Dichter“ noch reime. Die „Wacht am Reim“, also der Hobby-Dichter, halte schließlich die Tradition hoch. Er verfasst Poesie, wie sie Gernhardt beispielhaft aus den „Reim-Proben der ‚Bild‘-Leser“ zitiert: In Bezug auf Aussage und Stil recht schlichte Verse. Mit seinen Fehlern imitiert Gernhardt diesen unprofessionellen Stil und nimmt mit dem Lied-Zitat eine bevorzugte Thematik des Mediums, das „Vaterland“, auf. Reim und Pathos machen aber noch kein gutes Gedicht aus – eine Botschaft, die im Übrigen ganz im Einklang mit Gernhardts Gedichttheorie steht. Die Ironie signalisiert in „Von Robert Gernhardt für BILD-Leser“ Distanz zu dem Konzept von Dichtung und Reim, wie ihn das Boulevardblatt lanciert – angesichts der Veröffentlichung in genau dem Blatt ein erstaunlich subtiles Kunststück.

Ebenfalls der Sprache der Gegenwart widmet sich das „Sonett vom Versuch eines amerikanischen Pressesprechers, einem irakischen Kind den Krieg zu erklären“³³⁵. Darin wird der unlogische und untaugliche Versuch eines US-amerikanischen Pressesprechers in seiner Stupidität und Verlogenheit entblößt, gegenüber einem Kind die Bombardements des Irak als Akt der Befreiung darzustellen. Das Gedicht erreicht durch die parodistische Wiedergabe der offiziellen Statements im phrasenreichen Duktus der propagandistischen Presseerklärungen („Mutter aller Bomben“, „Reich der Freiheit“) zugleich sublimale Sprachkritik und massive Kritik an der bellizistischen Politik der USA gegenüber dem Irak im Jahr 2003. Dies wird bei den satirischen Gedichten nochmals verstärkt zu beobachten sein.

Gernhardt wendet sich in seinen Parodien auch abgenutzten Formeln im lyrischen Sprechen zu. „Banger Moment“³³⁶ enthält nicht nur die gängigen Floskeln über Zeit, sondern macht mithilfe ihres Wörtlichnehmens, d. h. der Personifizierung der Zeit, den Topos sichtbar. Ähnliches vollbringt der „Schwanengesang“³³⁷ am nichtssagenden Symbol des Vogels.

Literarische Formen referiert ein „Deutscher Aufsatz“³³⁸. In ihm werden typische Aufgabenstellungen für einen Schulaufsatz parodiert. Jedes der drei anleitenden Themen

³³⁴ Gernhardt erläutert, die Redakteurin des BILD-Kulturteils („Ja, den gibt es“) habe ihm fünf Stunden für das Auftragsgedicht zugebilligt. Vgl. Gedichte: 961-964, hier: 961f.

³³⁵ Gedichte: 923.

³³⁶ Gedichte: 163.

³³⁷ Gedichte: 70.

³³⁸ Gedichte: 257f.

zieht einen Kommentar nach sich, der sie lächerlich macht: „Ein Fußballspieler verdient im Monat / mehr als der Papst – ist dies zu vertreten?“, soll Thema der Erörterung sein. Die Bemerkung, die eigentlich zur Erklärung dienen sollte, lautet: „Nenne die Mannschaft, in welcher der Papst spielt. / Wäg ihre Stärken und Schwächen ab.“ (V. 5-8). Fußball und Kirche werden in Person des Papstes verbunden, was wegen der Inkompatibilität komisch ist. Gleichzeitig fällt die Absurdität auf die Aufgabenstellung zurück. Sie fordert, dass unvergleichliche Dinge gegeneinander abgewogen werden, ist ergo selbst absurd und eine Parodie auf „deutsche Aufsätze“.

Auf den ersten Blick ist es nachvollziehbar, warum Gernhardts „Gebet“ in Gebetform noch viele Jahre später ablehnende Reaktionen vor allem der christlichen Leser hervorrief. Der paargereimte Sechszweiler aus dem Jahr 1972 wurde als Affront empfunden:

„Lieber Gott, nimm es hin, / daß ich was Besond’res bin. / Und gib ruhig einmal zu, / daß ich klüger bin als du. / Preise künftig meinen Namen, / denn sonst setzt es etwas. Amen.“³³⁹

Das Gedicht lässt zuerst an Gotteslästerung in der zweckentfremdeten Form eines Gebets denken. Allerdings sollte der Text genauer unter Beachtung der ungewöhnlichen Situation gelesen werden. Die eigentlich an Gott gerichtete Botschaft eines Gebets kehrt sich diametral um, sodass statt der Huldigung Gottes das Ich danach verlangt. Das Bild, welches das Ich von sich entwirft, gleicht einer Gottesvorstellung, worin ein allmächtiger, eifersüchtiger und menschliche Missachtung strafender Gott imaginiert wird. Die Androhung der Sanktion ist für den Gemahnten insbesondere aufgrund der Wortwahl („sonst setzt es etwas“) erniedrigend. Es ist das spiegelverkehrte Abbild eines speziellen, bedrückenden Mensch-Gott-Verhältnisses. Dieses aus der umgekehrten Perspektive vorgeführt bekommen zu haben, ist eine näherliegende Lesart des Gedichts als seine Reduktion auf blasphemischen Nonsens in „Gebet“-Form.

Es gibt einige Formen, die Gernhardt tatsächlich mit Nonsens füllt, so z. B. Gleichnis, Fabel, Ballade und Psalm.³⁴⁰ Sie werden im Kapitel II.4. über Gernhardts Nonsens-Gedichte zu untersuchen sein.

³³⁹ Gedichte: 38. Zu den Reaktionen vgl. Stellenwert: 99, und Gedichte: 938-940. Vgl. auch „Erdebet“, Gedichte: 853.

³⁴⁰ Vgl. „Das Gleichnis“, „Vom Fuchs und der Gans“, „Das Scheitern einer Ballade“ und „Psalm“, Gedichte: 27, 81f., 98f. und 110.

II.2.b. Einzeltext-Parodien

Als deutlichen Verweis auf den Bezugstext übernimmt die Versparodie meist in variiert Form seine charakteristischen Merkmale wie Metrum, Reimschema, Lexik und Syntax. In Gernhardts Fall kommt häufig eine große Kommunikativität hinzu, indem die Vorlagen z. B. im Gedichttitel genannt werden. Aus den Veränderungen und der Diskrepanz zwischen Original und Parodie entsteht Komik.

Zu Beginn von Gernhardts Schaffen, in den „Hau-Gedichten“, in der „Besterten Ernte“ und „WimS“, überwiegen die Komik- und Nonsens-Poeme. Die evidenten Textreferenzen in ihnen sind Zeichen einer anderen Intention als Parodie, sodass sie im Nonsens-Kapitel II. 4. sinnvoller behandelt werden können. Erst im „Wörtersee“ widmet Gernhardt den Parodien einen eigenen Abschnitt, „Vorbild und Nachbild“³⁴¹.

„Fragen eines lesenden Bankdirektors“ markiert schon im Titel des zwölfzeiligen Gedichts mit hoher Kommunikativität den Bezug zu Brechts „Fragen eines lesenden Arbeiters“³⁴². Ebenso geht aus ihm hervor, dass die Perspektive vom Arbeiter zur modernen Führungskraft verändert wurde. Daraus resultieren unterschiedliche Einschätzungen, die Vorlage und Imitation stark prägen. Brechts Gedicht hinterfragt die an großen Namen orientierte Geschichtsschreibung durch die Einwürfe aus der Perspektive *von unten*. Wenn das Geschichtsbuch z. B. Cäsar alleine den Sieg über die Gallier zuschreibt, fragt der lesende Arbeiter: „Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?“ (V. 18). Sein Verstand legt ihm auch nahe, dass nicht nur Philipp von Spanien weinte, „als seine Flotte / Untergegangen war“ (V. 19f.). Auf jede Frage folgt eine unbefriedigende, weil ungenaue Antwort der Geschichtsbücher; diese wiederum veranlasst eine Gegenfrage sowie andere, ähnliche Fragen; oder eine historische Aussage aus traditionellen Geschichtsbüchern fordert den Lesenden zu seinen Fragen heraus.³⁴³ Die althergebrachte Historiografie steht dem gesunden Menschenverstand des Arbeiters gegenüber. Dadurch ergibt sich die durch und durch dialektische Struktur des Gedichts. Zu den Höhepunkten der Geschichte zeigt es deren Schattenseiten als notwendige Kehrseite. Von Theben über Lima zu Atlantis, von den Triumphen des Cäsar in Gallien und Alexanders in Indien offenbart sich falsches Geschichts-

³⁴¹ Gedichte: 93-114.

³⁴² Gedichte: 94, und Brecht: Werke 12. S. 29 und Anm. S. 365f.

³⁴³ „In den Büchern stehen die Namen von Königen / Haben die Könige die Steine herbeigeschleppt?“ V. 2f., „Friedrich der Zweite siegte im Siebenjährigen Krieg. Wer / Siegte außer ihm?“ V. 22f.

Bewusstsein, welches das Figuren-Ich kritisch oder bitter-empört kommentiert („Weinte sonst niemand?“ V. 20). Die Fragen, die die personalisierte Geschichtsschreibung als oberflächlich und falsch entlarven, zeigen Klassen-Bewusstsein als Konsequenz von logischem Denken. Falsche Bilder werden entzerrt, und die apostrophierte wahre Basis der Geschichte kommt zum Vorschein. Durch sein eingreifendes Denken zeigt der lesende Arbeiter, dass er etwas von der materiellen Basis der Geschichte und ihrem ideologischen Überbau versteht. Er unterminiert mit seinen Fragen, was sich im Interesse der Aufrechterhaltung der Herrschaft der Großen über die Kleinen als offizielle Historiografie u. a. in Schulbüchern etabliert hat. Seine Kritik trifft die Historiografen der bürgerlichen Ordnung und ihre verengte Sicht, die materielle Notwendigkeiten in der Geschichte ausblendet. Aus deren Perspektive manifestiert sich Geschichte in Bauten, Eroberungen und Kriegen. Nicht deren Materialität geht in die Geschichte ein, sondern ihre Idealität in Form der Schönheit der Bauten, der Triumphe der Sieger, der Größe von Persönlichkeiten. Dagegen wenden sich die Fragen des Arbeiters.³⁴⁴ Im immanenten Gegenkonzept soll die wesentliche politisch-geschichtliche Kraft, die Arbeiterschaft, von der Opferrolle befreit und als Basis und Motor von Entwicklungen dargestellt werden.

Eingreifendes Denken ist dem Bankdirektor bei Gernhardt völlig fremd. Schon sein erster Satz drückt unreflektierte Bewunderung für Cäsar aus.³⁴⁵ Er bestaunt auch Lukullus, der „die Thraker bezwang“, „und dann [...] auch noch so hervorragend gekocht [hat]!“³⁴⁶ Schließlich erbaute „Bischof Beutel“ den Kölner Dom, was ihm posthum die Bewunderung des Bankdirektors einbringt.³⁴⁷ Die zweite, ebenfalls sechszeilige Versgruppe beginnt mit der Feststellung „jedes Jahr ein Sieg“ (Brecht: „Jede Seite ein Sieg“ V. 24), übergeht aber die Frage des Originals nach den Köchen des Siegeschmauses. Stattdessen beginnt die Suche nach dem profanen Terminkalender, der von da an die Kommentare des Direktors bestimmt. Arbeiter und Bankdirektor machen zwar noch eine identische Feststellung („Alle zehn Jahre ein großer Mann.“ V. 25 bzw. V. 9), aber die Überlegung entfällt über der emphatischen Wiederholung der Frage nach dem vermissten Gegenstand (V. 10). Brechts Arbeiter hat am Ende noch „so

³⁴⁴ Im übrigen auch angesichts des Faschismus, denn große Alleinherrscher wie Cäsar verkörpern implizit auch das dahinterstehende Prinzip des Führertums. „Fragen eines lesenden Arbeiters“ entstand 1934/35.

³⁴⁵ „Der große Julius Cäsar eroberte Gallien – was der alles um die Ohren hatte!“ V. 1f.

³⁴⁶ V. 3f. Lukullus wurde nicht der Vorlage entlehnt. Im Gegenzug kürzt Gernhardt stark und streicht die Komplexe Theben, Babylon, Lima, die Chinesische Mauer, Roms Triumphbögen Byzanz, Atlantis, Alexander den Großen und Philipp von Spanien.

³⁴⁷ „Das muß ein unheimlich dynamischer Geistlicher gewesen sein!“ (V. 5f.).

viele Fragen“, wohingegen sich der Direktor mit einer banalen Problemlösung zufrieden gibt (vgl. V. 12).

Die Referenz auf das Original wird zu Beginn durch den Titel, danach durch Struktur und Wortwahl deutlich markiert.³⁴⁸ Das Typische der Vorlage, die Fragen und der Bezug auf ein bestimmtes Geschichtsbewusstsein, bleibt durch die Selektion der Übernahmen, ihre Isolierung und Kommentierung bestehen. Im Laufe des Gedichts mehren sich die Adjektionen. Die anfängliche Übernahme des Cäsar-Koch-Bildes veranlasst z. B. das Wortspiel mit „Lukullus“. Bischof und Terminkalender stellen unpassende, moderne Substitutionen dar. Strukturell nähert sich die Imitation sehr an das Original an, denn an den sechs Spiegelstrichen (nach jedem zweiten Vers) teilen sich Aussagen und Kommentare. Die Sprache wechselt von der gradlinigen Schlichtheit des Originals in die Wiedergabe mündlicher Rede mit Versatzstücken aus der modischen Rhetorik des *Power-Talking*.³⁴⁹ Einher geht die Verflachung der Aussagen, die sich in der zweiten Versgruppe nur noch um den Terminkalender drehen. Für den Bankdirektor ist es das einzige Buch von Bedeutung. Die gesellschaftlich relevanten Fragen bei Brecht weichen banaler Alltagsproblematik. Der letzte Ausspruch lautet: „Ach da ist er ja! Wenn man nicht alles selber macht!“ (V. 12). Er entlarvt den mangelnden Scharf- und Tiefsinn des Bankiers ebenso wie seinen Egozentrismus und seine Selbstgerechtigkeit. Seine Kommentare zeigen die gleiche Weltsicht, die schon in der Vorlage angegangen wurde. Denn sicherlich kochte Lukullus seine sprichwörtlich gewordenen Festgelage nicht selber.³⁵⁰ Die Annahme geht von den Fragen des Arbeiters aus (vgl. ebd. V. 18f. und 24). Der Gehalt des Originals kann vom modernen Menschen aber nicht erfaßt werden. Daher kommt es zu dem Missverständnis, dass Lukullus als Koch und nicht als schwelgender Genießer Patron des opulenten Mahls wurde. Die ernstgemeinte Kommentierung des Bankdirektors wirkt durch sein mangelndes Verständnis komisch. Gleiches gilt für die unreflektierte Annahme, „Bischof Beutel“ habe ohne Hilfe den Kölner Dom erbaut. Diese Unstimmigkeiten und die Namenskomik des fiktiven Bischofs³⁵¹ müssen als Ironiesignale verstanden werden, die den Bankdirektor ungebildet und geistlos erscheinen lassen. Seine einzige Sorge gilt dem verlorenen

³⁴⁸ Das Textsubjekt entfernt zunächst die ersten 17 Zeilen der Vorlage. Die neue Einleitung paraphrasiert V. 18f. der Vorlage über Cäsar, danach fallen vier weitere Zeilen durch Detraktion weg.

³⁴⁹ Vgl. V. 2, 4, 6: „um die Ohren“, „dann hat er ja auch noch“, „eigentlich“, „unheimlich dynamisch“.

³⁵⁰ Historisch nicht ganz korrekt ist im übrigen, dass Lukullus die Thraker bezwang. Er hatte nur anfänglich Erfolg, und seine Armee erlitt bald empfindliche Niederlagen. Als Oberbefehlshaber gegen Mithridates wurde er nach zwei Jahren 68 v. C. vom römischen Senat abberufen. Vgl. Mann: Propyläen Weltgeschichte. Band 4: Rom. S. 663.

³⁵¹ Den Baubeginn des Kölner Doms 1248 verantwortete realiter Meister Gerard aus Amiens.

Gegenstand, nach dessen Entdeckung er sich selbst für unersetzbar hält (obwohl er ihn wohl auch verloren hatte). Auf den Leser wirkt der Bankdirektor in seinem Unverstand komisch. Die Parodie Gernhardts zeichnet hohe Referentialität und Kommunikativität aus. Sie entsteht durch die Titelnennung, durch die große Strukturalität sowie eine geschickte Selektion der Übernahmen. Durch die veränderte Haltung des Gernhardtschen Bankiers im Vergleich zum Brechtschen Arbeiter und der veränderten, modernisierten Sprache enthalten die „Fragen eines lesenden Bankdirektors“ ein hohes Maß an Dialogizität. Zuvorderst wird der Bankdirektor durch seine Aussagen als unverständiger und egozentrischer Zeitgenosse entlarvt, der weiter in den überkommenen historischen Begriffen denkt und handelt.³⁵² Seine Perspektive von oben bedingt dumpfere Fragen und falsche Kommentare im Jargon des Erfolgreichen. Symptomatisch ist die Substitution des Buches durch das Kalendarium und seine gedankliche Fixierung darauf. Die inhaltliche Spannung richtet sich nicht primär gegen die literarische Vorlage und das transportierte Gedankengut. Die neueren „Fragen“ parodieren das Original nicht im Sinne einer inhaltlichen Kritik. Vielmehr handelt es sich um die Fort- und Neuschreibung des Brechtschen Gedankens aus moderner und entgegengesetzter Perspektive. Die Parodie komisiert den Bankdirektor als den Repräsentanten des Großkapitals und teilt mit der Vorlage den Skeptizismus gegenüber einem bestimmten Geschichts-Bewusstsein, das aus einer unangemessenen Sicht auf die Welt resultiert.³⁵³

Ein geringeres Maß an Referentialität zeichnet „Zu einem Satz von Mörike“³⁵⁴ aus. Der erste Vers von dessen „Denk es, o Seele!“ wird mit veränderter Interpunktion übernommen.³⁵⁵ „Ein Tännlein grünet wowerweiß im Walde –“, lautet die erste Zeile bei Gernhardt. In dem 14-zeiligen Gedicht hat das „wowerweiß“ nicht mehr die parenthetische Fragefunktion des Originals, sondern leitet sich vom Erfinder, „Erwin Wower“ (V. 3 und 7), ab. Der Wandel zum adjektivischen Gebrauch ermöglicht den

³⁵² Seine Fragen könnten sich auch an einen Adressaten im Unternehmen richten, den er in dem Glauben ignoriert, alles selbst machen zu müssen.

³⁵³ Zu weiteren Brecht-Imitationen bzw. Erwähnungen vgl. „Er nun wieder“ (Gedichte: 252f.), „Die Stürmung der Stadtbücherei von Fort Worth“ (Gedichte: 351-353), „Als er zum 3. Oktober gefragt wurde“ (Gedichte: 355, vgl. auch Anm. Gernhardts in: Schlaglöcher), „Welt der Literatur. Sechs berühmte Dichter“ (Gedichte: 385), „Welt der Literatur. Sieben Dichterportraits: Brecht“ (Gedichte: 387f.), „Knastbrüder“ (Gedichte: 498f.), „Knabberwix. Der gar nicht so arme BB“ (Gedichte: 520), das Prosa-„Scharnier“ des „Klappaltar“ (ebd. 31-38 bzw. Gedichte: 980-986), „Ein Zwiegespräch“ (Gedichte: 733f.) sowie „Morgen eines Dichters“ (Gedichte: 846).

³⁵⁴ Gedichte: 97.

³⁵⁵ „Ein Tännlein grünet wo, / Wer weiß, im Walde, / Ein Rosenstrauch, wer sagt, / In welchem Garten?“ heißt es im Original (V. 1-4). Vgl. Mörike: Werke 1. S. 745f. Die Kursivierung des ersten Verses in Gernhardts Gedicht verdeutlicht das Zitat grafisch.

Fortgang der Handlung, die im Rückblick die Erfindung des Farbtons schildert. Auf das „Wowerweiß“ trifft man heutzutage „auf Schritt und Tritt“ (V. 8). Es gibt die „junge Braut, die wowerweiß errötet, / de[n] Hagestolz, der wowerweiß ergraut“ und solcher Farbverwirrungen mehr. „[S]ie alle, samt dem Tännlein, eint ein Band: / Das Weiß, das Erwin, wo, wer weiß, erfand.“ In der Pointe dreht die Bedeutung des „wowerweiß“ doch noch auf das ursprünglich im Original Gemeinte und täuscht zum Ende Gehalt im Unsinn vor. Die sinnverfremdende Entlehnung von Mörike dient kaum einer parodistischen Intention. Trotz auffälliger Markierung der Intertextualität im Titel kann von einem ebenso starken Bezug oder gar von Dialogizität zwischen Original und Nachahmung nicht die Rede sein. Zuviel Nonsens füllt die Zeilen zwischen Eingangszitat und sinnhafter Pointe. Der Parodie Gernhardts mangelt es an Referentialität zur Vorlage, sodass in Bezug auf das Zitat von Parodie gesprochen werden kann, die Nonsens füllt. Köhler nennt „Zu einem Satz von Mörike“ deshalb ein Beispiel für eine „Parodie neuen Typs“, die eine „Um- und Fortschreibung“ sei, weil sie sich durch „schöpferischen Umgang mit der Vergangenheit auszeichne“³⁵⁶.

Auf sehr ähnliche Art und Weise erfindet Gernhardt in „Zu zwei Sätzen von Eichendorff“³⁵⁷ eine neue Gedichtform, den von ihm sogenannten „lyrischen Sandwich“, dessen Prinzip er folgendermaßen erläutert:

„Man nehme die erste und die letzte Zeile eines Gedichts, entferne den Rest und fülle den Leerraum zwischen besagten Zeilen mit einer neu angerichteten Farce. Ein probates Mittel, den Schatz der Weltliteratur zu verdoppeln.“³⁵⁸

„Dämmerung will die Flügel spreiten“ und „Hüte dich, bleib wach und munter“ (V. 1 und 8) zitieren Eichendorffs „Zwielicht“³⁵⁹ (V. 1 und 16). Die „Füllung“ übernehmen wie bei einer Kontrafaktur die vierhebigen Jamben. Inhaltlich wird das Dämmerung-Bild von Mörike wörtlich genommen und parodiert das Original: „wird uns alsobald verlassen, willst du ihren Flug begleiten, / mußst du sie am Bürzel fassen“ (V. 3f.). Das Ich stellt sich die Dämmerung als einen Vogel vor (was Eichendorffs Bild hergibt) und ermahnt den Mitfliegenden (was eine parodistische Adjektion ist), sodass die letzte zitierte „Zwielicht“-Zeile textimmanent wieder Sinn ergibt: „Freilich, mancher, der so reiste, /

³⁵⁶ Köhler: Spaßmacher. S. 176f.

³⁵⁷ Gedichte: 98.

³⁵⁸ Zum „lyrischen Sandwich“ vgl. In Zungen reden: 47, und Anwendung des Prinzips an Enzensbergers „Erinnerung an die Schrecken der Jugend“, vgl. In Zungen reden: 178f. Vgl. auch Wege: 60, und die Erläuterung bei der Vertonung auf der Schöne Töne-CD: 24. Robert Schumanns Vertonung von Eichendorffs „Zwielicht“ (Liederkreis, Op. 39) passt auch auf Gernhardts „Zu zwei Sätzen von Eichendorff“ (ebd.).

³⁵⁹ Nur die Interpunktion wird verändert. Vgl. V. 1 und 16 in Eichendorff: Werke 1. S. 11f.

fiel aus großer Höh' hinunter, / weil er einschlief und vereiste. / Hüte dich, bleib wach und munter.“ So füllt Nonsens den „Leerraum“, der mit dem Wörtlichnehmen lyrischer Bildlichkeit spielt, eine Spannung zum Original aber verweigert. Zitat und Markierung sind parodistische Techniken, das demonstrierte Ergebnis ist Nonsens. Diese Interpretation wird gestützt von einer Aussage Gernhardts, wonach er eine andere Zielrichtung auch nicht intendiert habe.³⁶⁰

Die Einordnung beider Gedichte unter die Kategorie „parodistische Gedichte“ liegt in der Technik der Zitierens und ihrer Intertextualität begründet.

„Wenn sich, nachtbedingt erkaltet, / Wiesen morgendlich erwärmen...“, hebt das Gedicht „Wenn sich“ im gleichen Kapitel des „Wörtersees“ an. Es imitiert ein spätes Gedicht Goethes, das mit „Dornburg, September 1828“ überschrieben ist.³⁶¹ Darin sind die malerischen Naturbeschreibungen mit den Seelen-Zuständen eng verknüpft und bilden den Gedanken ab, dass im Wirklichen das Sinnbildliche angelegt ist. Wo in der Vorlage eine amöne Landschaft in aller Ursprünglichkeit beschrieben und zum Gleichnis für das menschliche Leben wird, substituiert die Imitation den Tagesablauf eines Herrn, der morgens „die Dame faltet, / um zur Arbeit auszuschwärmen, // um sich lebend, lobend, labend / weltverloren zu erneuen – / Wird er liebend noch am Abend / die Entfaltete erfreuen.“

Gernhardt kommentiert in seinen Anmerkungen, dass „Strophenform, Kreuzreim, Metrum, Syntax, Wortwahl sowie der weitgespannte Morgen-Abend-Bogen“³⁶² übernommen wurden. Ergänzt werden muss der Hinweis, dass Gernhardt auch Struktur imitiert, den Beginn und die Fortführung mit Konditionalsätzen, die erst in den letzten beiden Versen im Hauptsatz münden. Gernhardt macht nur einen Unterschied aus: „Goethe spannt ihn [den Bogen, T.G.] über drei Strophen, sein Nachbilder ist bereits nach der zweiten am Ende.“³⁶³

Als weiterer, gewichtiger Unterschied muss ergänzt werden, dass die formale und sprachliche Nicht-Substitution im Kontrast steht zu einem veränderten Geschehen. Die „Faltung“ der Dame und das Vokalspiel „lebend, lobend, labend“ und „liebend“ (V. 5

³⁶⁰ Gernhardt in einem Brief an den Verfasser vom 26.7.2004: „Ich sehe in Eichendorffs Gedichtanfang kein schiefes Bild, sondern den Steigbügel, einen Scherz zu landen. ‚Dämmerung will die Flügel spreiten‘ ist ein sehr inspiriertes Bild, da es an Nachtvögel gemahnt und Fledermäuse; auch ist das vollständige Gedicht eines der mir liebsten von Eichendorff, zugleich anrührend und unheimlich. Was mich nicht gehindert hat, es zu verjuxen. So wenig Ehrfurcht muß sein.“

³⁶¹ „Wenn sich“ in Gedichte: 100, „Dornburg“ vgl. Goethe: Werke. S. 391. Goethe weilte während der Niederschrift des Gedichts im Dornburger Schloss über dem Saaletal, womit die beschriebene Natur-Szenerie eine reale Vorlage hat.

³⁶² Gedichte: 976.

³⁶³ Gedichte: 976. An derselben Stelle erklärt Gernhardt auch die Bedeutung dieses „Ohrwurms“ für die Entstehung des „Klappaltars“.

und 7) belegen die Dialogizität zum Original, denn in ihnen werden die Imitation des Originals (die Gerundiva) und das Wortspiel (mit Klang) über die Sinnhaftigkeit des Verses gestellt. Was zunächst wie ein Pastiche volontaire wirkt, stellt sich durch diese Variation als Kontrafaktur mit leicht ironischer Distanz zur Vorlage heraus. In dieser Leichtigkeit trennen sich Gernhardts Verse vom Epigonentum oder der Parodie.

Gernhardts Gedicht „Verdrehter Kopf“³⁶⁴ referiert auf ein Poem von Fried. Die Markierung durch Titel oder Namen fehlt ganz, aber über die Strukturalität und direkte Zitate stellt sich der Bezug zu dem bekannten Gedicht „Was es ist“ her. Selbiges ist antithetisch aufgebaut, d. h., „Vernunft“, „Berechnung“, „Angst“ usw. erheben ihre Einwände („Es ist Unsinn“, „Unglück“, „Schmerz“) gegen die Liebe, der die letzten der 20 Verse vorbehalten bleiben: „Es ist unmöglich / sagt die Erfahrung / Es ist was es ist / sagt die Liebe.“³⁶⁵ Gernhardt ersetzt die Einwände durch den die Vernunft symbolisierenden „Kopf“, stellt ihm wiederum die Liebe entgegen und verbleibt in der dialogischen Struktur des Originals. „Das muß ich erst hinterfragen, / sagt der Kopf / Ich glaube, sagt die Liebe“ (V. 1-3). Auch in der fünfstrophigen Imitation hat die Liebe das letzte Wort: „Ich weiß gar nicht mehr, wo mir der Kopf steht, / klagt der Kopf / Am Arsch, sagt die Liebe.“³⁶⁶ Mit dem „drastischen Ausdruck“ wird hervorgehoben, „dass Verliebtsein und vernünftiges Handeln etwas grundsätzlich Verschiedenes sind.“³⁶⁷ Die Adjektion „Am Arsch“ beendet den allegorischen Dialog abrupt mit komischer Überlegenheit der „Liebe“. Ungleich stärker als bei Fried kommt in dem Wortspiel bei Gernhardt zum Ausdruck, wie ausgeprägt die Dominanz des Gefühls in solchen Situationen ist. Außerdem denkt die Pointe die Bildlichkeit der Körperteile konsequent weiter und bricht sie zugleich in ihrer Direktheit und mit der Komik des Ausgeschlossenen. Fried wiederholt die Sentenz „Es ist ...“ am Ende jedes Abschnittes, wodurch die Feststellung der „Liebe“ apodiktisch und starr wird. Darin liegt auch die Dialogizität zu „Was es ist“.

Eichs „Inventur“³⁶⁸ zählt zu den berühmtesten deutschen Nachkriegsgedichten. Es sei „so etwas wie ein Programmpoem der sog. Kahlschlaglyrik“³⁶⁹, meint Gernhardt. In einer sachlich-lapidaren Aufzählung voller Anaphern und deiktischer Wendungen

³⁶⁴ Gedichte: 306. Zur didaktischen Umsetzung im Schulunterricht vgl. Dresen: Kopf. S. 27.

³⁶⁵ Fried: Als ich mich. S. 35.

³⁶⁶ V. 13-15. Das Wortspiel mit „Kopf“ verstärkt Konfusität und Komik.

³⁶⁷ Dresen: Kopf. S. 28.

³⁶⁸ Eich: Werke 1. S. 35f. Vgl. u. a. Interpretation in Neumann: Rettung. S. 59-67.

³⁶⁹ In Zungen reden: 154.

(„hier“, dies“) schätzt das artikulierte Ich ab, was ihm in einer existentiellen Notlage übrig geblieben ist. Ihm setzt Gernhardt seine Version gegenüber, „Inventur 96 oder Ich zeig Eich mein Reich“³⁷⁰. Die 28 zweihebigen Verse bilden wie im Original in jedem vierzeiligen Abschnitt eine Einheit. Auch der Zeige-Gestus bleibt erhalten. Ein gravierender Austausch findet bei den Gegenständen statt. Sie werden modernisiert („Inventur 96“) und stammen aus dem Büroraum des artikulierten Ich („mein Reich“). Computer, Telefonanlage und Kopiergerät kontrastieren die elementaren Besitztümer aus der Vorlage, das Rasierzeug, die Konservenbüchse und die Bleistiftmine (jeweils V. 3, 5 und 21). Aus der existentiellen Besitzerfahrung wird bei analoger Metrik und parallelem Strophenbau eine Kontrafaktur mit völlig disparater Füllung. Der Widerspruch zwischen aufgenommener Kargheit der Verse und präsentiertem, modernem Wohlstand ist frappant. Mit den Gegenständen ändern sich auch die Bedingungen des Schreibens. In der alten „Inventur“ ist Schreiben eine Notwendigkeit für das Ich, Bilanz zu ziehen und Erlebtes zu verarbeiten. Im Registrieren und schriftlichen Markieren bildet sich der Schreibvorgang selbst ab. Es ist in erster Linie ein autoreflexiver Prozess, der nicht erkennbar auf Rezipienten ausgerichtet ist. Dagegen weist schon Gernhardts Titel (Eich: Reich) darauf hin, dass sein Text unter ganz anderen Bedingungen geschrieben wurde: Büroausstattung und „Kelim“ (V. 19) drücken Besitz und Wohlstand aus. Die Kommunikationsgeräte stehen für den Kontakt nach außen und den erklärten Willen, die Texte zu verbreiten. Das moderne Ich produziert für den Gebrauch und den Rezipienten. Sein Schreibanlass ist Eichs „Inventur“ und ein dazu konträres Konzept von Dichtungsproduktion. Als *pars pro toto* bildet das die Gegenüberstellung von „Bleistiftmine“ und „Kopiergerät“ ab (V. 21).

„Mit ‚Ottos Mops‘ hat Ernst Jandl das – glaubt man Umfragen – zweitpopulärste Gedicht deutscher Zunge geschrieben“, meint Gernhardt. So habe er sich an eine „Weiterdichtung“ gemacht, denn die „deutsche Sprache kennt außer dem O bei Gott ja noch mehr Vokale.“³⁷¹ Seinen „Beitrag zum integrativen Deutschunterricht“ exerziert er programmgemäß an den weiteren vier Vokalen vor. Allen monovokalischen Tautogrammen ist gemeinsam, dass sie jeweils nur einen Vokal verwenden.³⁷² Der Vorlage am ähnlichsten ist „Annas Gans“³⁷³. Die ebenfalls vierzehn Zeilen besitzen bis

³⁷⁰ Gedichte: 502.

³⁷¹ In Zungen reden: 208.

³⁷² Zum Tautogramm (als Gegenteil des Lipogramms) vgl. *Liede: Dichtung 2*. S. 90-102.

³⁷³ „Ottos Mops ond so fort. Ein Beitrag zum integrativen Deutschunterricht“ in *Gedichte: 521-523*, hier: 521.

in die Interpunktion³⁷⁴ größtmögliche Strukturalität zum Original. Wenn man bei „Annas Gans“ von Handlung sprechen darf, gleicht sie der von „ottos mops“³⁷⁵. Annas Äußerungen und die Reaktionen des Tieres, das Wegschicken, das Locken und die Annäherung verlaufen in beiden Texten parallel. Insofern schreibt das erste Vokalspiel die Vorlage weiter. Mehr Variation enthalten „Gudruns Luchs“ und „Gittis Hirsch“. In ihnen werden Worte dem Vokalzwang angepasst und in die Dialekt- und Kindersprache transponiert („kumm luchs kumm“, „luchs putt“ V. 6 und 8), die Handlung ins Groteske umgeformt,³⁷⁶ und die menschliche Reaktion am Ende wird zu Trauer und Ekel. Am weitesten von der Vorlage entfernt sich das letzte Werk der Vierergruppe, „Enzensbergers Exeget“. Der Dichter reagiert auf die ihn nervenden Aktionen des „Exegeten“ ablehnend, bis dieser „flennt“. „Enzensberger“ lacht darüber. Alle vier „Weiterdichtungen“ erfüllen die selbstgestellte Aufgabe des Dichters und schreiben in der Tat Jandls Original fort. Zudem produzieren sie Komik auf ähnliche Weise wie ihre Vorlage: Mit dem ausgeübten Zwang auf die Sprache (der in Gudruns Luchs bewusst durchsichtig gemacht wird), daraus resultierenden rudimentären Sprachteilen und primär assoziierter Handlung, und mit einer – wenn man so will – *Falltiefe* ins Fäkalische („gans kackt“, „luchs pupt“, „hirsch pißt“). Die Ausnahme in der Vierergruppe bildet „Enzensbergers Exeget“, in dem nicht Mensch und Tier, sondern zwei Menschen mit- bzw. gegeneinander interagieren. Zwischen dem Spott des Dichters und dem entwürdigenden Verhalten des Deuters entwickelt sich komische Diskrepanz. Gernhardt entwirft unter Einhaltung der gleichen Regel (hier der Vokal /e/) ein amüsantes Verhältnis zwischen dem „nervende[n] esel“ und dem „enzensbergerexegetenschelter“. Er schreibt damit nicht nur ein altes Poem weiter, sondern verfasst mit einem Höchstmaß an Referentialität ein neues, komisches Gedicht.

Das Gedicht „Stufen“³⁷⁷ wurde bereits im Zusammenhang mit dem Thema Altern und Sexualität in Kapitel II.1.g. zitiert. Mit hoher Kommunikativität referenziert es auf eines der bekanntesten deutschsprachigen Gedichte überhaupt, Hesses „Stufen“. Dabei erschöpft sich die direkte Bezugnahme im Titel; Strukturalität und eo ipso auch Selektivität sind nicht gegeben. Dennoch prägt Gernhardts Gedicht eine starke Dialogizität zur Vorlage, die sich allein durch den anders gearteten Lebensentwurf äußert: Anstelle der abstrakten „Lebensstufe[n]“ und „Lebenskreise“ bei Hesse, die es

³⁷⁴ Mit Ausnahme von V. 5f.

³⁷⁵ Jandl: Gesammelte Werke 1. S. 422.

³⁷⁶ „Gittis Hirsch“ stirbt am „zimt/zwirn/filz/hirn/milz/gin“-Trunk. Luchs und Hirsch haben Sprechanteile (vgl. V. 15 bzw. 16).

³⁷⁷ Gedichte: 864. Vgl. Hesse: Stufen. In: ders.: Werke. Bd. 1, S. 119.

für den Menschen zu durchschreiten gilt und die ihre eigene „Weisheit“ und „Tugend“ entfalten und ihn dabei „Stuf um Stufe heben, weiten“ (V. 2, 15, 3, 14), stehen bei Gernhardt drei konkrete Lebensalter im Zeichen der männlichen Sexualität, die Jugend mit der Sorge um die Größe des Genitals, die „Reifezeit“ mit dem gelösten Umgang mit dem Geschlechtsverkehr (übrigens mit einer originellen Profanisierung des Zitates aus Lessings „Nathan der Weise“: „Kein Mensch muß müssen.“) und das ohne Sexualität erlebte Alter mit der vermeintlichen Alternative Alkohol. Kein „Weltgeist“ (V. 13), kein „Zauber“ in „jedem Anfang“ (V. 9), keine geistige Beweglichkeit und Progression wie bei Hesse, nur anfänglich das ängstliche Kreisen um das *Eine* und schließlich im Laufe der Lebensjahre die Regression – auch in den drei schlichten, jambischen und paargereimten Versen ist Gernhardts „Stufen“ ein profaner, betont anti-hymnischer Gegenentwurf zur gleichnamigen Vorlage und damit ein Beispiel für eine Einzeltextparodie, die gänzlich ohne die Parodie-Merkmale der Übernahme von Metrum, Reimschema, Strophenform usw. des Originals auskommt.³⁷⁸

Kästners Berlin-Gedicht „Besuch vom Lande“ nimmt Gernhardt siebzig Jahre nach der Entstehung zum Anlass, mit „Wiedergelesen: ‚Besuch vom Lande‘“³⁷⁹ eine Nachdichtung zu verfassen. Aus Kästners Gedicht mit vier Strophen à fünf Zeilen im Reimschema *abaab* entnimmt Gernhardt vierzehn Zeilen und dehnt sie mit eigenen sechsundzwanzig Versen auf acht fünfzeilige Strophen. Durch Kursivierung heben sich die direkten Zitate von Gernhardts Anteilen ab. Die komplette erste Strophe ist identisch mit Kästners, die den Potsdamer Platz aus Sicht von Touristen vom Land beschreibt. Hektik, Krach und Prostitution schockieren sie. Gernhardt thematisiert zunächst explizit (V. 6f. und 16f.) die Intertextualität und nennt den Anfang des alten Gedichts „fetzig“. Mit Blick auf dieselben Dinge („Kilowatts“, „viel Haut“ als pars pro toto V. 8f.) stellt er einen direkten Vergleich mit der Gegenwart an. „Die Kilowatts spenden immer noch Licht / am Potsdamer Platz. Doch viel Haut ist nicht, / bemerkt bedauernd der Gast.“ (V.

³⁷⁸ Vgl. Müller: Intertextualität. S. 222.

³⁷⁹ Gedichte: 677f. Das Gedicht wurde in Buchform zuerst publiziert in *In Zungen reden*: 152f., und dann in „Berliner Zehner“ als Februar-Gedicht 2000 aufgenommen (ebd. 25-29) mit vier Zeichnungen, die ein älteres und ein jüngeres Paar in Berlin zeigen, die aufgrund ihrer Kleidung (Trachten bzw. „I love Berlin“-T-Shirt) als Touristen zu erkennen sind. Zum Original vgl. Kästner: *Schriften*. S. 197f. Zur Bedeutung von Kästners „Monatsgedichten“ für „Berliner Zehner“ vgl. *Berliner Zehner*: 62f.: „Die ‚Monatsgedichte‘, ein Spätwerk Kästners, hatten – einigermaßen ortlos – vom ewigen Wechsel der Jahreszeiten gehandelt; kaum in Berlin etabliert, wurde mir klar, daß die Chance der von mir [der FAZ, T.G.] zugesagten Gedichte darin bestand, so ortsgebunden wie möglich und so zeitgebunden wie nötig zu sein. Das führte so weit, daß ich häufig vor Ort dichtete im sechsten Stock des alteingesessenen KaDeWe beispielweise oder im Häuser-, Straßen- und Gaststättenverbund des blitzneuen Potsdamer Platz, den ich mit Heft, Stift und der Ablichtung eines Gedichts von Erich Kästner, ‚Besuch vom Lande‘, durchstreifte. Ein Gedicht aus Kästners so fruchtbaren wie frühen Berliner Jahren, einer Zeit, in welcher er oft wöchentlich für Tageszeitungen und auf Termin dichtete“.

8-10). Die eingearbeitete Perspektive der damaligen Touristen (Kästners V. 6-8), die in „Wiedergelesen“ zitiert wird, lässt das moderne Ich zu dem Schluss kommen, dass dort „ja der Teufel los“ gewesen sein müsse (V. 14f.). Heute existiert der Platz so nicht mehr: „Er ist weg mitsamt dem Verkehr / und dem „Komm mit mein Schatz!“ (V. 19f., zitiert wieder Kästners V. 4). Das Zitat am Beginn der fünften Strophe der Parodie ist Ergebnis einer Umstellung, durch die Kästners Eingangsverse seiner letzten Strophe vorgezogen werden und der Blick auf die Touristen zurückgelenkt wird. Auch sie haben sich verändert, „schlendern [...] lässig herum“ und „wirken sehr abgeklärt“ (V. 23 und 25). Daher muss auch Kästners Pointe („Sie stehn am Potsdamer Platz herum, / bis man sie überfährt.“) fortgeschrieben werden: „So käme kein heutiger Gast mehr um / am Potsdamer Platz. / Er wär denn stockdumm. / Sprich: Nicht wirklich bemitleidenswert.“ Bei Kästner war der Potsdamer Platz noch „wild, groß und laut“ (V. 36)³⁸⁰. „Heut ist er sehr clean und sehr hell. / Er wirkt wie für zappende Cyborgs gebaut. / Und wenn die noch was aus dem Anzug haut, / dann schlimmstenfalls virtuell.“

Gernhardts Pointe fokussiert den Kern der Imitation, den Wandel der Menschen (auch) am Wandel des Platzes darzustellen. Dazu verwendet er primär die Selektion von Zitaten und Transmutation, um an bestimmten Stellen Perspektivenwechsel durchzuführen.³⁸¹ Durch die Detraktion werden die obsoleten Touristenbeschreibungen Kästners gekürzt. Diese Stellen füllen Hinzufügungen über die modernen Besucher, die sich gänzlich von den schockierten Landbesuchern Kästners unterscheiden.³⁸² Man gibt sich „lässig“, „sehr abgeklärt“, „sehr cool und gereift“, und es wird „die Berlinale beklönt, / getrunken, gegessen, geschwätzt und gelöhnt“ (V. 23, 25, 30 und 28f.). Sie passen in ihrer Art zu dem Platz, der „sehr clean und sehr hell“ wurde. Die Haltung des Ich ist wie im „Besuch vom Lande“ eine distanziert-ironische, der bisweilen Spott nicht fremd ist. Die Kommentare über die überfahrenen Touristen sprechen dabei für sich (vgl. V. 20 und V. 34f.). Hinzu kommt in Gernhardts Poem eine Modernität im Ausdruck, die die Szenesprache nachahmt. Versatzstücke dieses Jargons („Ich zieh mir die Zeilen...“) und Anglizismen („clean“, „zappende Cyborgs“) durchziehen die Verse. Das erweckt den Eindruck, als habe sich das moderne Ich von den Einflüssen der Gegenwart nicht gänzlich freihalten können, obwohl es Kästners Perspektive reflektiert und ihm durch den Vergleich der Wandel vor Augen steht. Ironischerweise endet

³⁸⁰ Gernhardt nimmt ausgewählte Beschreibungen aus Kästners V. 2, 10 und 15 und zieht sie zusammen.

³⁸¹ Beginn Strophe 3, 5, 6 und 7.

³⁸² In Gernhardts „Wiedergelesen“ werden die Menschen nicht explizit als Touristen bezeichnet. Der Kontext der Parodie und die Bild-Text-Korrespondenz lässt aber auf die Gleichsetzung schließen. Vgl. auch die zugehörigen Zeichnungen Gernhardts.

Gernhardts Gedicht auch mit den artifiziellen Cyborgs aus dem Film. Der Potsdamer Platz wird so zum Sinnbild für urbanen und menschlichen Wandel. Auf den Außenstehenden des Jahres 2000 wirkt er kulissenhaft und künstlich. Die Menschen auf ihm sind entsprechend auch nur noch „virtuell“ – also „nicht wirklich“ – zu schockieren. Aus dieser inhaltlichen Veränderung bezieht die Nachdichtung ihre Spannung zur Vorlage, wohingegen formal die Vorlage so exakt imitiert wird, dass sie der Untergattung Kontrafaktur zuzurechnen ist.³⁸³ „Wiedergelesen“ ist mithin eine Neu- und Fortschreibung der Vorlage, weniger eine Parodie des literarischen Originals.

Mit „Das Attentat oder Die nackten Fakten oder Ein Streich von Pat und Doris“³⁸⁴ verfasste Gernhardt nach sehr ähnlichen Prinzipien wie in „Wiedergelesen“ ein Gedicht nach Buschs „Max und Moritz“. Aus „Besuch vom Lande“ wie auch aus „Max und Moritz“ werden Abschnitte (beinahe) wörtlich übernommen,³⁸⁵ die Zwischenräume mit moderner Episode und zeitgenössischer Szenesprache gefüllt und Versmaß, Rhythmus, Reim und Struktur kopiert.³⁸⁶ Den vierten Streich von Max und Moritz an Lehrer Lämpel, dessen Pfeife gesprengt wird, führen Pat und Doris als „Busen-Attentat“ (V. 127) auf Theodor W. Adorno durch. Die „vier Brüste schrecklich groß“ geben „dem Prof den Rest“ (V. 128). Gernhardts Nachdichtung endet in Anlehnung an Busch: „Mit der Zeit wird alles heil, / nur der Teddie hat sein Teil.“ (V. 137f., statt der „Pfeife“). Diese knappe Skizze zeigt, dass „Das Attentat“ mit verwandten Mitteln wie „Wiedergelesen“ eine moderne Neuschreibung mit starken Referenzen zum Original ist, eine erweiterte Wiedergabe der Vorlage im selben Gestus – und nicht, wie Gernhardt es selbst (und aus literaturwissenschaftlicher Perspektive fälschlicherweise) bezeichnet, eine „Paraphrase“³⁸⁷.

³⁸³ Vgl. den identischen Rhythmus und die gleichen Reimschemata (*abaab*). Gernhardt kann aufgrund der doppelten Länge seines „Gegengesangs“ Reimpaare wieder aufnehmen (5. und 7. Strophe jeweils: *ijij*, die 8. Strophe nimmt den Reim der ersten auf: *bmbbm*), sodass der Eindruck formaler Dichte vergrößert wird.

³⁸⁴ Gedichte: 827-831. Gernhardt liest es auf der Herz-CD, fünfte Abteilung. Das Gedicht beruht auf einer wahren Begebenheit im Jahre 1969. Gernhardt erwähnt dieses „Busenattentat auf Theoder [sic!] W. Adorno, 1969 in der Frankfurter Uni“, bereits im Zusammenhang mit der Erläuterung des damaligen Zeitgeistes in: Letzte Ölung: 366.

³⁸⁵ So z. B. die Eingangsverse, die Gernhardt ebenfalls im zweiten „Buchmessenvierzeiler“ verwendet („Nein, was muß man oft von bösen / Künstlern hören oder lesen!“, vgl. Gedichte: 258, V. 5-8), und Buschs Original: „Ach, was muß man oft von bösen / Kindern hören oder lesen!“ in Busch: Bildergeschichten. S. 9.

³⁸⁶ Zum Jargon vgl. V. 28-52 und 69-75 des „Attentats“, in dem der emanzipatorische Jargon der 68er-Bewegung paraphrasiert wird. Die letzte Senkung des Knittelverses fällt wie in der Vorlage oft weg.

³⁸⁷ In Zungen reden: 55. Gernhardt verwendet den Terminus hier (und ebenso in: In Zungen reden: 35) im ungenauen umgangssprachlichen, nicht im literaturwissenschaftlichen Sinne, vgl. Schweikle, Günther: Paraphrase. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 343f. Zur Ähnlichkeit der Reimtechnik von Wilhelm Busch und Gernhardt vgl. Arnet: Anachronismus. S. 54, zur großen Bedeutung Buschs für Gernhardt vgl. seine biografischen Äußerungen auf Busch-CD.

Bei „Variationen über ein Thema von Christian Friedrich Daniel Schubart samt einem Fazit“³⁸⁸ handelt es sich um eine Weiterdichtung von Christian Friedrich Daniel Schubarts „Die Forelle“³⁸⁹ von 1782, das vor allem durch die Vertonung von Franz Schubert bekannt ist. Gernhardt nimmt nur die ersten vier von 32 Versen und dichtet ausgehend von ihnen unter Anwendung der Techniken Detraktion und Adjektion weiter –allerdings nicht als Pastiche („Tretboote auf dem Main“, vgl. Kap. II.2.a.) oder als fröhlicher Nonsens („Die Nacht, das Glück, der Tod“, vgl. Kap. II.4.g.), sondern als parodistische Kontrafaktur. Die drei Variationen mit einem abschließenden „Fazit“ variieren und aktualisieren die Vorlage mit einem hohen Maß an Strukturalität („Flusse trübe“, „Teiche bleiern“ und „Meere ölig“, in denen eine „runzelige Rübe“, „der Müll diverser Feiern“ und ein toter Vogel vorbeischwimmen, V. 19, 7, 11, 15, 9, 13, 17f.). Die hohe Dialogizität zur Vorlage und die daraus resultierende Komik entstehen aus der Modernisierung und der Kontamination der Idylle mit der Umweltverschmutzung und durch die vollkommene Auslassung der erkennbar symbolhaften Bildlichkeit der Vorlage vom Fischer und Fisch bzw. Verführer und Mädchen. Das abschließende Fazit lautet: „Um diese Welt zu bessern, / Da sorge jedermann, / Daß wieder in Gewässern / Tierleben herrschen kann.“ (V. 20-24). Der Wechsel vom bisherigen Auftakt zur Hebung am Anfang des letzten Verses zwingt zur Betonung des „Tierlebens“ im Wasser, das sich damit betont gegen die vorherige Ödnis abhebt. In einer anderen Lesart könnte Gernhardt hier ein unfunktionaler Metrumwechsel unterstellt werden.

Wie bereits angemerkt, sind solche Appelle an den Leser in den Gedichten Gernhardts eine ungewohnte Ausnahme. Dieser ins Unbestimmte zielende Appell kann außerdem kaum als konkrete Handlungsanweisung (wie etwa „Unterzieht euch diesem Screening!“³⁹⁰) begriffen werden. Gleichwohl enthalten die Verse keine Ironie-Signale, die dieses Fazit relativieren würden, sodass als Erklärung lediglich in Frage kommt, dass Gernhardt hier Verse fabriziert, die er 40 Jahre zuvor mit Waechter und Bernstein in seinem „Protest-Workshop“³⁹¹ raffiniert-satirisch angegriffen hatte: Diffuse Aufrufe an eine unbestimmte Zielgruppe als Schluss einer komischen Kontrafaktur.

³⁸⁸ Spagat: 92.

³⁸⁹ Vgl. Schubart, Christian Friedrich Daniel: Die Forelle. In: ders.: Strophen für die Freiheit. Eine Auswahl aus den Werken und Briefen. Herausgegeben und eingeleitet von Peter Härtling. Stuttgart 1976. S. 67-69.

³⁹⁰ „Zum guten Schluß ein wirklich guter Rat“, V. 49f., in Gedichte: 910-912. Vgl. Kapitel II.1.h.

³⁹¹ Letzte Ölung: 83-92, hier zugehörige Anm. 367-370. Die Satire stammt aus dem Jahr 1966. Vgl. Kapitel II.3.a. für eine ausführliche Analyse.

Das Gedicht „Blanker Neid auf rote Sommer“³⁹² schrieb Gernhardt 2003 für die Festschrift für Peter Hacks „In den Trümmern keine Gnade“. Einige Zeit zuvor beschäftigte sich interessanterweise auch F. W. Bernstein mit Hacks' Gedicht „Rote Sommer“³⁹³ und interpretierte es für eine Radiosendung – ein jüngeres Beispiel für sehr wahrscheinliche, doch nicht nachweisbare gegenseitige Beeinflussung der beiden Freunde.³⁹⁴ Das Ich in Gernhardts Gedicht sieht sich als „Spielball bunter / Erlesner Hacksscher Bilder“, während es „auf überfüllten, / Erhitzten Straßen schrittweis in den [...] Süden“³⁹⁵ (V. 15f., 1f.) in Richtung Toscana fährt: Viele Bilder aus Hacks' Gedicht „Rote Sommer“ werden isoliert entnommen (Verkehrsstau, „Sommerresidenzen“ am See, Wein, Blumen, „Preußens dünnkelhafte Kommunisten“ usw.), manche gespiegelt („nördlich milden Breiten“ > „in den [...] Süden“), viele variiert („überengen“ > „überfüllten“).

Allerdings ist die Grundkonstellation eine andere: Während Hacks auf ein Ich verzichtet und die malerischen Dörfer und Sommerresidenzen von „Preußens dünnkelhaften Kommunisten“ (V. 5) im Gegensatz zur gedrängten Enge der Massen auf den Autobahnen gen Süden beschreibt, nimmt das Ich bei Gernhardts Nachdichtung die Perspektive eines dieser Reisenden an und bedichtet in Hitze und im Stau dessen angeblich „blanken Neid“ nach den kühlen Sommerhäusern der Sozialisten und Kommunisten (wobei Gernhardt die Begriffe unpräziserweise synonym verwendet). Die im Vergleich zur Vorlage zusätzlichen Strophen fünf und sechs bestehen aus der Klage, als „Westler“ „ein Opfer der Geschichte“ zu sein, weil man wegen der Besitzverhältnisse („Die aber sind im Besitz betuchter Sozialisten“) in Deutschland gezwungen sei, mit anderen Urlaubszielen an den beschriebenen Sommerresidenzen vorlieb zu nehmen – was angesichts des sicher nicht „grauenhaften Urlaubsorte[s]“ (Hacks) in Gernhardts Gedicht, der Toscana, nur ironisch verstanden werden kann. Gernhardts Gedicht endet mit einer rhetorischen Wendung von Hacks Bezeichnung der „dünnkelhafte[n] Kommunisten“ auf ihn selber sowie einem (Glück-)Wunsch: „Dem dünnkelhaftesten von Preußens Kommunisten / Solln rote Sommer noch so manches Jahr versüßen.“ (V. 23f.). Mittels der Techniken Detraktion und Isolierung dichtet Gernhardt

³⁹² Spagat: 94.

³⁹³ Hacks, Peter: Werke. Bd. 1: Die Gedichte. Lieder zu Stücken, Gesellschaftsverse, Liebesgedichte. Berlin 2003. S. 307.

³⁹⁴ Vgl. zur Zusammenarbeit der „Neuen Frankfurter Schule“ Kap. IV.1.i. Zu Bernsteins Interpretation für eine NDR-Sendung vgl. Gratz, Michael: Hacks. Zit. n. www.uni-greifswald.de/~dt_phil/litwiss/Gratz/antho/hacks56.html am 13.9.2007.

³⁹⁵ Die Auslassungszeichen in dem Zitat sind durch einen von mehreren Druckfehlern in „Später Spagat“ begründet (wie die „Hochzeit“: „in den den Süden fahren“, V. 2), die sich offensichtlich aufgrund der eiligen Produktion von „Später Spagat“ in die Erstauflage eingeschlichen haben.

ein neues Gedicht, das in seiner großen Selektivität und Dialogizität zugleich eine Hommage an Hacks „Rote Sommer“ und seine starken Bilder ist wie auch eine Gegendichtung in einem ironisch-satirischen Sinn, da Hacks nun höchstselbst zum „dükelhaftesten von Preußens Kommunisten“ erklärt wird. Der vermeintliche Affront, den Dichter der Vorlage als ausgesprochen geziert, standesbewusst, hochnäsiger zu bezeichnen, wird durch den abschließenden Glückwunsch abgemildert.

Einige Unregelmäßigkeiten in Gernhardts Gedicht dürfen nicht unerwähnt bleiben: „Und lichte Frauen treten aus Remiseschatten, / Und reichen hellen Wein, den sie gleich Pfauentränen / Der Traube schierer Schönheit abgewonnen hatten.“ (V. 10-12). Über das Bild der „Pfauentränen“ aus der Traube (bei Hacks schreitet ein solcher Vogel „mit metallnem Flirren“ „zum See hinunter“) kann man geteilter Meinung sein, über die Grammatik nicht: Es ist eher unwahrscheinlich, dass die Frauen wirklich den Wein selbst gekeltert haben. Auch der folgende Bezug zeichnet sich nicht durch besondere Sinnhaftigkeit aus: „Statt deutscher Bäume tiefe Schatten zu durchwandeln! // Die aber sind im Besitz betuchter Sozialisten.“ (V. 21f.) Demnach gehören die Schatten den Sozialisten – obwohl doch viel eher die Bäume gemeint sein dürften (um die es im Übrigen viel weniger geht als um die Sommerresidenzen). Vielfach konnte in der Vergangenheit aus solchen kleinen sprachlichen Ungenauigkeiten ein komischer Gewinn gezogen werden, manchmal lasen wir sie auch als Zeichen der Verwirrung beim Ich. Diese Deutungen sind hier offensichtlich nicht möglich. So bleibt mit Blick auf vergleichbare Phänomene in „Krebsfahrerlied oder Auf dem Weg zur Chemotherapie im Klinikum Valdarno oder Die Hoffnung stirbt zuletzt“, „Fünf Vokalvertauschungsgedichte“ und die Variationen von „Ich und er“³⁹⁶ letztlich nur die Erkenntnis, dass Gernhardt in seinen letzten Gedichten einige sprachliche Ungenauigkeiten billigend in Kauf genommen hat, die in früheren Bänden nicht nachweisbar waren.³⁹⁷

³⁹⁶ Spagat: 16. In V. 10-12 heißt es: „Durch die Flure, / die Weiten / sieht man mich zum Giftraum schreiten“, obwohl zuvor kein Beobachter erwähnt und seine Einführung hier unmotiviert ist, zudem ist ein Raum in einem Gebäude von außen nicht zu sehen.

Zu „Fünf Vokalvertauschungsgedichte“ (Spagat: 74), „Ich und er, einsilbig“, „Ich und er, einsilbig zum zweiten“, „Ich und er, zweisilbig“ und „Ich und er, dreisilbig“ (Spagat: 79-82) vgl. Kap. II.4.g.

³⁹⁷ Vgl. zu solchen Gedichten Kap. III.2.c.

II.2.c. Zusammenfassung

Die Bandbreite der parodistischen Gedichte Gernhardts reicht vom Cento in fremder Stimme über den affirmativen Pastiche volontaire bis zur Kontrafaktur mit parodistischer Tendenz. Sie imitieren lyrische und alltagssprachliche Tonfälle, führen hohle Sprachfiguren und Formen vor und zielen dabei bisweilen auch auf die Einstellungen der Sprecher. Genauso variabel sind die Anhaltspunkte für die Beurteilung: Manche subtile Variationen des Originals lassen die Parodie nur vermuten, andere liegen dank starker Kommunikativität und Referentialität offen vor dem Rezipienten. Dabei kann das Verhältnis der Gedichte zur Tradition keinesfalls grundsätzlich als abschätzig oder destruktiv bezeichnet werden. Travestien, die ihre Komik ausschließlich aus sprachlicher Fallhöhe zwischen erhaben und niedrig ziehen, liegen bei den parodistischen Gedichten nicht vor. Gernhardts parodistische Lyrik entlarvt durchaus in einigen älteren, ernsten Gedichten unfreiwillig komische Momente und falsche Konstrukte wie hohles Pathos oder schiefe Bilder. Die Parodien nehmen dann den Teil der Vorlage zum Ausgang für eigene (Nonsens-) Füllung, nicht für Paraphrase. Das Bedienen aus dem Fundus der bekannten Motive und Formen düpiert die Erwartungen der Leser mit komischem Gewinn. Es geht jedoch nie darum, die Tradition als Ganzes lächerlich zu machen. Selbst wenn auf den ersten Eindruck eine Herabwürdigung der Vorlage vorzuliegen scheint, so sind Gernhardts Poeme meist Gegengesänge im gleichberechtigten Dialog mit dem Original. Wenige der Einzeltext-Parodien richten sich ausschließlich gegen die literarische Vorlage. Im Gegenteil: Es stellt sich der Eindruck ein, für Gernhardt sei es eine Notwendigkeit, mit der Tradition umzugehen und sich stimmenimitierend in den Reihen der vorherigen Lyriker-Generationen zu bewegen, zu bedienen – und sie fortzuschreiben. Aus dem „sprachlichen Recycling“³⁹⁸ und der Lust am Zitat-Spiel entwickelt sich ein Feingefühl für fremde Tonfälle, die mit Verweis auf die Einzeltext-Parodien z. B. „Im Trakl-Ton“, „Wenn sich“ und den Band „Klappaltar“ eine Spezialität Gernhardts genannt werden muss. Schmitt hat Gernhardt vollkommen zu Recht „Lust an der Verstellung“ und die Fähigkeit bescheinigt, „sich mühelos fremde Tonfälle und alle gängigen Reimschemata draufzuschaffen und mit neuem Leben zu erfüllen“³⁹⁹.

³⁹⁸ Kosler: *Freundlichkeit*. S. 11.

³⁹⁹ Schmitt: *Kritiker*. S. 163.

Bevorzugt wählt er die *großen* deutschen Dichter aus allen Epochen seit der Weimarer Klassik aus (von Goethe über Eichendorff, Rilke und Brecht bis Fried und Jandl), um mit ihnen in Dialog zu treten, weil zum einen eine eigene, parodierbare *Stimme* haben und zum anderen ihre Kenntnis beim Rezipienten am ehesten noch vorausgesetzt werden kann.⁴⁰⁰ Besonders die lyrischen Gewänder – die *Pastiches volontaires* nach Heine und Goethe – in den „Drei Hommagen“ zeigen ihn als „glänzenden [...] Parodisten“⁴⁰¹. Gernhardts Parodien gehen meist über reine Nachdichtungen hinaus, denn zum Fortschreiben der alten Tonfälle gesellen sich eigene Akzente wie Aktualisierungen. Sie sind vielmehr gleichberechtigte Weiterdichtungen im Dialog mit oder *im Geiste* der Vorlage.

Der Reiz von Gernhardts Parodien „liegt in ihrer Geistesgegenwart, ihrem Gedankenkitzel, in der Vielzahl von Bezugnahmen und Anspielungen. Und in der Balance zwischen Ironie und Ernst, zwischen Pathos und subversiver Einsicht, zwischen Banalität und Anspruch.“⁴⁰² Die späten *Pastiches volontaires* sind mehr als Stilübungen im herkömmlichen Sinne. Imitation dient hier nicht der Desavouierung, sondern der Affirmation mit spielerischen und ironischen Veränderungen – es sind Gedichte solcher Art, die Gernhardt (pro domo) mit seiner Forderung nach einem produktiven Umgang mit der Tradition meint.⁴⁰³

In den Kapiteln I.3.b. und I.3.c. zu den literarischen Formen der Komik in der Literaturwissenschaft und bei Gernhardt folgte auf die Parodie jeweils die Erläuterung der Satire. Gernhardts satirische Gedichte werden gemäß dieser Reihenfolge als nächstes behandelt. Ihr Kern, der Angriff, verändert den Umgang mit den Objekten der Lyrik vom Spielerisch-Komischen ins Tendenziöse.

⁴⁰⁰ Zu Gernhardts *Stimme* und *Sound* vgl. auch Kap. III.2.e., zur von Gernhardt beklagten Abnahme des Lyrik-Wissens vgl. auch Kap. I.1.c.

⁴⁰¹ Kiesel: Weg. S. 80.

⁴⁰² Kosler: Denker. S. 228.

⁴⁰³ Vgl. Kap. I.1.c.

II.3. Gernhardts satirische Gedichte

ES IST NICHT MEIN STIL, ZU HASSEN
UND ANDEREN BÖSE ZU SEIN.
MEIN STIL IST VIELMEHR, HAß ZU LASSEN,
ZU LIEBEN UND ZU VERZEIHN.⁴⁰⁴

In Gernhardts frühem und mittlerem Schaffen stößt man auf zahlreiche satirische Prosatexte, die in „Letzte Ölung“ gesammelt vorliegen. Der Band enthält Satiren aus den Jahren 1962-1984 zu allen möglichen aktuellen Erscheinungen und Anlässen. Als „herausragender Satiriker“ erweist sich Gernhardt auch in den „Humoresken aus unseren Kreisen“⁴⁰⁵. So groß Gernhardts satirisches Engagement in der Prosa auch war – satirische Gedichte im engeren Sinn hat Gernhardt nur in begrenzter Zahl geschrieben. Für ihre Untersuchung bietet sich eine Ordnung nach ihren Zielen an. Gernhardts kritisch-komische Gedichte lassen sich in drei große Themenbereiche einteilen: Satiren auf Literatur (II.3.a.), auf Ästhetik (bzw. Schönheit und Hässlichkeit, II.3.b.) und auf Personen und ihre politischen Ziele (II.3.c.).

II.3.a. Literatur

Ein frühes Beispiel für eine Literatursatire ist „Protest-Workshop“, der einer gemeinsamen Produktion von Gernhardt, Waechter und Bernstein entstammt. Dem „Workshop“ liegt die Idee zugrunde, zu dritt einen „Protestsong“ zu schreiben und die Textsorte mit satirischer Intention zu parodieren. Es entstanden zahlreiche gereimte Liedtexte, von denen hier nur die von Gernhardt alleine verfassten Strophen ausführlich wiedergegeben werden, weil sie nicht in die „Gedichte 1954-2004“ übernommen wurden.⁴⁰⁶

„Hört mich an, Zahnärzte, laßt doch das Bohren! / Was habt ihr in fremden Mündern verloren? / Ihr sucht da herum nach Kronen und Plomben / Und kümmert euch nicht um Unrecht und Bomben. / Ich sage euch, was ihr da tut, / Geht nie und nie und nimmer gut! // Hört mich an, Bläser, laßt doch das Blasen! / Die Zeit ist zu ernst, um in ihr zu spaßen! / Denn mit all eurem Lärm und all eurem Tuten / Übertönt ihr den Ruf

⁴⁰⁴ „Mein Stil“ in Gedichte: 852f.

⁴⁰⁵ Hagedstedt: Gernhardt (KLG). S. 5. „Es gibt kein richtiges Leben im valschen. Humoresken aus unseren Kreisen“ (Sigle: Leben) erschien 1987 und liegt auch als Lesung vor: Leben-CD. Der Titel ist eine Anspielung auf ein Zitat Adornos. Zu den Zielen der Satiren vgl. Hagedstedt: Gernhardt (KLG). S. 4.

⁴⁰⁶ Vgl. Letzte Ölung: 83-92, hier zugehörige Anm. 367-370. Die Satire stammt aus dem Jahr 1966.

nach dem Wahren und Guten. / Ich sage euch ... // Hört mich an, Förster, hört auf mit dem Jagen! / Was habt ihr davon, den Hirsch zu erschlagen? / Ihr starrt durch das Glas nach Hasen und Rehen, / Doch den leidenden Menschen wollt ihr nicht sehen. / Ich sage euch ...⁴⁰⁷

Das Ich spricht aus einer höheren moralischen Position drei Berufsgruppen auf ihr Handeln in einer *schlechten* Welt an. Es appelliert drohend an Zahnärzte, Musiker und Förster, innezuhalten und nachzudenken. Dabei mischt sich die Enttäuschung über Gesellschaft und Welt mit der Hoffnung auf Veränderung durch den eigenen Protestsong. Dessen schlichte Beschaffenheit zeigt sich in einem sehr holprigen Rhythmus und in den Reimen. Diese misslingen, weil sie entweder polyphon klingen (Blasen: spaßen) oder inhaltlich inkompatible Ebenen verbinden („Kronen und Plomben“ mit „Unrecht und Bomben“). In seiner anspruchslosen Form transportiert der Song eine Botschaft, die sich normalerweise gegen Soldaten, Generäle, Politiker etc. richten müsste.⁴⁰⁸ Das Handeln der Zahnärzte, Bläser und Jäger anzugreifen, verbindet im moralisch überlegenen Gestus völlig unzusammenhängende Elemente, weil keiner von ihnen in direktem Zusammenhang mit der ernststen Lage der Welt steht. Damit läuft die Anklage gegen sie ins Leere. Durch die starke Markierung des fehlenden Bezugs und die Brüchigkeit der Vorwürfe des Ichs kehrt sich der Protestsong in eine Satire auf die Gattung um. Sie offenbart die Simplizität der Anklage, die sich überlegen dünkt, und deren hohles Pathos. Unverkennbar kommt dieses satirische Prinzip auch im folgenden Lied zum Ausdruck, das der Verfasser „als Protest gegen Unrast und Hetze verstanden wissen“⁴⁰⁹ will:

„Ein Männlein steht im Walde / Ganz still und stumm. / Doch ihr, ihr jagt an ihm vorbei / Und dreht euch nicht mal um. // Ihr jagt vorbei, ihr jagt vorbei; / Das Männlein ist euch so einerlei. / Wann werdet ihr es endlich verstehen, / Im andren euren Nächsten zu sehen? // Ein Mädchen steht am Strande / Auf einem Fuß. / Es wartet auf ein Wunder, / Weil es sonst umfall'n muß. // Doch ihr jagt vorbei, ihr jagt vorbei ...“ [...] „Ein Jüngling zieht zum Streite, / Wohl ins Gefecht. / Doch ihr rührt keinen Finger, / Euch geht es ja nicht schlecht. // Ihr jagt vorbei, ihr jagt vorbei, / Der Jüngling ist euch

⁴⁰⁷ Letzte Ölung: 88.

⁴⁰⁸ Zur Gattung vgl. Riha: Moritat. S. 97-140, und Burdorf: Einführung. S. 27.

⁴⁰⁹ Letzte Ölung: 89.

ja einerlei. / Doch wenn ihr im andren den Nächsten nicht seht, / Dann ist es für euch, auch für euch bald zu spät.“⁴¹⁰

Der Song ist der offensichtlich missglückte Versuch, das alte Kinderlied zum Protestsong umzuschreiben. Der parallele Satzbau der drei Strophen und der gezwungene, falsche Rhythmus⁴¹¹ verstärken den Eindruck von vorsätzlich dilettantischer Fertigung des Liedes. Auf der bildlichen Ebene erbringt die absurde Vorstellung des einfüßigen Mädchens am Strand den Beweis dafür, dass es sich in Bezug auf die Schreibweise um eine satirische Intention handelt.

Im dritten Lied des „Protest-Workshops“ sind die Übertreibungen am deutlichsten zu erkennen. Amüsanterweise hält man es für das „ideale Protestlied“.

„Schau dich in der Welt doch um, / Alles duckt sich und bleibt stumm, / Groß die Not, das Glück so klein – / Sag mir, warum muß das so sein? // Das kommt vom Sengen, / Das kommt vom Morden, / Das kommt vom Unrechtun, / Das kommt vom Rudirudirallalla ...“ [...] „Schau dich um, hab ich nicht recht? / Der Mensch ist stumpf, die Welt ist schlecht. / Nur die da oben leben fein – / Sag mir, warum muß das so sein? // Das kommt vom Sengen ... // Besinn dich doch, mach endlich Schluß! / Begreif, daß sich was ändern muß! / Sag endlich nein, sei doch ein Mann! / Dann fängt ein bess'eres Leben an. // Eins ohne Sengen, / Eins ohne Morden, / Eins ohne Unrechtun, / Eins ohne Rudirallalla ...“

Waechter kommentiert den Song sehr ironisch: „Das ist stark. Besonders das Rudirallalla, dabei kann sich jeder was denken.“⁴¹² Die Klage über das böse Sengen, Morden und Unrechtun ist dermaßen allgemein gehalten, dass die rhetorische Frage („Hab ich nicht recht?“) lächerlich wird. Neben der übermäßigen Simplität der Botschaft indizieren die unpassende Einfügung des fröhlichen „Rudirallalla“ und der holprige, kaum sangbare Rhythmus eine Satire auf den Protestsong in der Form eines Protestsongs.⁴¹³ Die ästhetische Beschaffenheit der Songs wird durch das bewusst schlechte Niveau von Reim, Rhythmus und Bildern in den Imitationen persifliert und attackiert. Die Satiren werfen dem Protestsong den vollständigen Mangel an

⁴¹⁰ Letzte Ölung: 89f. Die Auslassungszeichen „...“ im Text zeigen hier den Einsatz des Refrains an, die in eckigen Klammern [...] wie üblich die Auslassungen des Verfassers dieser Arbeit. Gernhardt baut auch sein Bildgedicht „Vom Männlein“ auf diesem Kinderlied auf, in dem ein Fliegenpilz als Männlein zum „Killerlein“ wird und grimmig-grinsend auf den Leser schießt, vgl. Vom Schönen: 587. Vgl. auch den Vierzeiler „Knabberwix. Walderkenntnis“ (Spagat: 85): „Ein Männlein steht im Walde / ganz still und stumm. / Wenn ich es nicht umfahre, / dann fahre ich es um.“

⁴¹¹ Synkopieren des „umfall'n“ und Einfügen der Füllworte „so“ und „ja“ im ersten und dritten Refrain, wodurch er eine Silbe mehr hat als der vorangegangene Vers.

⁴¹² Beide Zitate aus Letzte Ölung: 91.

⁴¹³ „Rudirallalla“ ist ein Platzhalter für das unbestimmte Böse; der Refrain ist mal fünf-, sechs- und mal siebensilbig.

sprachlichem Anspruch vor. Ferner trifft die Gattung der Vorwurf, im ernsten, überlegenen Habitus moralische Werturteile zu fällen, die nur schwarz und weiß, aber keine Schattierungen kennen. Es mangelt an Analyse und Differenzierung: „die Welt ist schlecht“. Spöttisch führen die Satiren die diagnostizierten Eigenschaften der Gattung vor. Als Techniken kommen vornehmlich Isolierung und Übertreibung zum Einsatz. Am Ende des „Protest-Workshops“ fasst Bernstein die Meinung der drei Satiriker über Protestsongs zusammen: „Sie sind gegen niemanden im besonderen und gegen nichts Bestimmtes, sie sind für das Gute und gegen das Schlechte im allgemeinen. Sie analysieren die Welt des Menschen nicht, sie predigen. Witz und Satire sind ihnen fremd.“⁴¹⁴ Diese Einschätzung floss, wie gezeigt werden konnte, spürbar in die drei untersuchten Satiren ein.⁴¹⁵ Innerhalb der Satire sind die Protestsongs des Workshops der Literatursatire zuzurechnen, weil sie sich auf eine schriftlich fixierte Gattung beziehen. Nach einem vergleichbaren Prinzip sind unter anderem auch die „Florian-Freyer-Gedichte“ und das Sonett „Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs“ gefertigt, die als originäre Tonfall-Parodien bzw. Pastiche mit satirischen Elementen bereits in Kapitel II.2.a. untersucht worden sind.

Alle anderen Gedichtbände Gernhardts enthalten keine Satiren auf Literatur. Im nun folgenden Kapitel richten sich die Satiren gegen bestimmte Bereiche der Ästhetik.

II.3.b. Ästhetik

Aus dem Bereich der ästhetischen Kritik stammt ein satirisches Foto-Gedicht in „Gernhardts Göttingen“. Es ist eine ausführliche Untersuchung wert, weil es

⁴¹⁴ Letzte Ölung: 92. Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Motto der „Welt im Spiegel“, „Pro bonum contra malum“.

⁴¹⁵ In den Anmerkungen meint Gernhardt, dass es sich bei einem weiteren Song von Waechter mit der Schlusszeile: „Wär es nicht gescheiter / all die bösen Waffen / von der Erd' zu schaffen / sie mit heitren Mienen / in den Philippinen- / graben zu versenken / gar nicht auszudenken“ um den einzigen ihm „bekannt gewordene[n] Fall einer vorweggenommenen Parodie“ handele, denn der Liedermacher Hannes Wader (Ex-Layouter der „pardon“, vgl. Letzte Ölung: 370, und Kap. IV.1.b.) habe Jahre später die folgenden Zeilen geschrieben: „Ich sah im Traum dies Menschenheer / Bewaffnet wie zur Schlacht. / In dichten Reihen aufgestellt / Vor einem großen Schacht. / Und auf ein Zeichen warfen sie / All ihre Waffen ab, / Granaten, Bomben stürzten / Tausend Meter tief hinab.“ Letzte Ölung: 369f. Gernhardt tut Hannes Wader hier offensichtlich Unrecht. Dessen Song „Traum vom Frieden“ erschien erst 1979 auf seiner LP „Wieder unterwegs“ und ist eine Übertragung des Ed McCurdy-Titels „Last night I had the strangest dream“ von 1950, der u. a. von Simon & Garfunkel (1964 auf der LP „Wednesday-Morning, 3 A.M.“) gecovered wurde. Wader übersetzt den Text 13 Jahre nach der Satire recht frei ins Deutsche und interpretiert ihn teilweise neu – so streicht er die Friedensvertragsunterzeichnung im Original, und die Waffen werden ohne Umstände in den „großen Schacht“ geworfen. Es scheint daher wahrscheinlicher, dass bei der Entstehung der Satire 1966 Waechter das McCurdy-Original oder das Simon & Garfunkel-Cover bewusst oder unbewusst zitierte und es sich deswegen eben nicht um eine „vorweggenommene Parodie“ handelt.

symptomatisch für Gernhardts Angriffe gegen ästhetische „Sünden“ im Bereich Architektur ist. Die „Göttinger sieben Bausünden“ beginnen mit einer Postkarte, die vier fotografierte Motive aus der Altstadt des „Romantischen Göttingen“ zeigt. Ein „Prolog“ (V. 1-8) erläutert das Ansinnen des nachfolgenden Fotogedichts: „Im Bombenkrieg blieb nicht viel heil, / nur Göttingen bekam kein Teil. / Woraus man dort geschlossen hat: / Dann machen wir uns selber platt. // Bausünden sind ein mildes Wort / für kalt geplanten Altstadtmord. / In Wort und Bild sind Stücker sieben / hier aufgezeigt und aufgeschrieben.“⁴¹⁶

Gernhardt bedichtet sieben „Bausünden“ in Vierzeilern und setzt dabei zunächst neue Bauwerke in Beziehung zu den alten: „Hier stand die barocke Reithalle einst. / Sie mußte dem Fortschritt weichen. / Der kam zwar als Totgeburt zur Welt / und geht doch seither über Leichen.“ (V. 9-12)

Auf dem zugehörigen Foto sieht man zwei kantige, graue, wenig attraktive Bauten („Carré, vormals Hertie“) im Stil der sechziger Jahre. Das „Stadtbad“ auf dem zweiten Foto stammt augenscheinlich aus der gleichen Zeit. Links am Rand erkennt man ein altes Fachwerkhaus, das einen Kontrast zu dem Neubau darstellt:

„Der Vorgängerbau war ein Jugendstilbad, / sehr schön, sehr rar, sehr eigen. / Das brachte der Durchschnitt auf sein Niveau, / anno sechzig. Der Rest ist Schweigen.“ (V. 13-16).

Wiederholt schneiden die Neubauten im Vergleich mit ihren Vorgängern schlecht ab. Im dritten Vierzeiler („Petrosilienstraße“) deutet sich eine Schuldzuweisung für die „Bausünden“ an: „Hier stand mal was, das ‚Neustadt‘ hieß / und dennoch Altstadt war. / Der Bagger machte alles neu, / die Raffgier alles klar.“

Auf dem Foto dominiert eine breite Betonbrücke über einem begradigten Fluss. Von unten gen Himmel fotografiert zeigt das vierte Bild das vielgeschossige „Neue Rathaus“ Göttingens. „Ein finstre Burg ist unser Rathaus, / sieht so gefängnismäßig fad aus, / als sei sogar dem Magistrat klar, / daß dieser Trumm ‘ne Missetat war.“ (V. 21-24).

⁴¹⁶ Göttingen: 86-91, hier: 87 (Erstveröffentlichung). In V. 1f. klingt der vierte Streich von Buschs „Max und Moritz“ an.

Zur Beziehung Gernhardts zu Göttingen vgl. das Nachwort von Thomas Schaefer, in: Göttingen, S. 97f., Internationales Biographisches Archiv (Munzinger): Gernhardt, und Hagestedt: Gernhardt (NHG). S. 391. Gernhardt, geboren 1937 in Reval/Tallinn, kam mit seiner Mutter, seinen Brüdern Per und Andreas und „zusammen mit all den anderen ‚Heim-ins-Reich‘-gerufenen Balten“ (Zitat aus Meer: 14) 1939 über eine Zwischenstation in Poznań (Posen) nach Göttingen, machte dort an der Felix-Klein-Oberschule 1956 das Abitur und zog anschließend zum Studium der Malerei und Germanistik nach Stuttgart und Berlin (1958-1959 Hochschule für Bildende Künste und 1961-1964 ebd. und Freie Universität). Von 1964 bis 2006 lebte Gernhardt mit Unterbrechungen durch Arbeitsaufenthalte in Montaiolo in der Toskana und in Frankfurt a. M.

„Karstadt am Markt“ auf der fünften und die „Deutsche Bank“ vor einer Kirche auf der sechsten Aufnahme wurden offenkundig auch in den fünfziger und sechziger Jahren gebaut. Die „Bausünden“ und die Schuldigen werden folgendermaßen attackiert: „Wer diese blinden Wände schuf? / Ein Architekt von Rang und Ruf. / Sie sehend denke ich: Das Schwein / muß selber blind gewesen sein. // Vor die Kirche, hoch und schlank, / schiebt sich breit und dreist die Bank, / damit Heide als auch Christ schau: / Großes Geld darf großen Mist baun.“ (V. 25-32).

Neben der Beleidigung des Architekten taucht zum zweiten Mal die Schuldzuweisung an Gewinnsucht und Macht auf. Im siebten Bild aus der „Groner Strasse 6“ drängt sich ein moderner Bau mit glatter Fassade zwischen zwei ältere Gebäude. „Wem hier die alten, guterhaltenen Fachwerkbauten / Zins und Rendite derart nachhaltig versauten, / daß er genervt den Bagger rief? Wer will das wissen? / Hier hat nicht einer be-, hier hat die Stadt verschissen.“

Wieder wird die Schuld den Nutznießern von „Zins und Rendite“ gegeben, denn ihre Untaten haben schlimme Folgen für die gesamte Stadt gehabt.

Im Anschluss an die Kritik erklärt das Ich im „Epilog“ seine Beziehung zu Göttingen und zieht die deprimierende Lehre: „Fünfzig Jahr, daß ich Göttingen kenne. / Ich hab all den Wandel gesehn, doch nie hört' ich ein Wort des Bedauerns / über das, was der Altstadt geschehn. // Das meint: Ein Bedauern der Täter. / Die verzehren heute ihre Pensionen, / weithin leuchtende Beispiele dafür, / daß sich Verbrechen doch lohnen.“ (V. 37-44).

Der „Altstadtmord“ durch Bausünden wurde vom Magistrat, den Architekten und geldgierigen Finanziers begangen. Im Falle der Bausünden unterstellt das Ich den Sündern ein genussreiches Altenteil. Sie sind das lebende Beispiel dafür, dass die Sentenz, „Verbrechen lohnt sich nicht“, nicht stimmt. Der Angriff richtet sich gegen die damaligen Entscheidungsträger, denen eklatanter Mangel an ästhetischem Geschmack vorgeworfen wird, und gegen „Raffgier“, „großes Geld“ und „Zins und Rendite“, die verantwortlich für die architektonischen Stilbrüche in und Verbrechen an der Altstadt sind.

Die vorangestellte Postkarte mit den „romantischen“ Altstadt-Fotos bildet einen guten Kontrast zu den sieben Neubauten des Fotogedichts. Die Vierzeiler benötigen die Fotos zur Illustration; ohne sie ist das Gedicht schwer verständlich. Außerdem kann sich der Rezipient durch sie ein eigenes Bild von den Gebäuden machen. Die Entstellung der Altstadt durch moderne Architektur prägt das Gesamtbild Göttingens negativ. Zwar

stammen die Neubauten, die die „romantische Altstadt“ ersetzen und entstellen, aus vergangenen Jahrzehnten, doch sind sie bis heute „unentschuldig“. Deshalb kann sich das Ich auch so stark echauffieren. Seine Attacken werden in keinster Weise relativiert, sodass die unterstellten monetären Motive für die „Missetaten“ auf die „Täter“ zurückfallen. Sogar vor Beleidigungen schreckt es in seinem Zorn nicht zurück („Schwein“).

Das Gedicht enthält zahlreiche Textreferenzen. Die Struktur mit den sieben Streichen lehnt sich an Wilhelm Buschs „Max und Moritz“ an, und auch im Prolog erinnert die Zeile „aufgezeigt und aufgeschrieben“ (V. 8) nicht von ungefähr an Buschs Vorwort („abgemalt und aufgeschrieben“). Undeutlicher markiert sind Reimpaare und Parallelismen, die aus der „Bubengeschichte“ entnommen wurden (heil: Teil).⁴¹⁷ Ein direktes Zitat steht am Ende des zweiten Vierzeilers: „Der Rest ist Schweigen“ sind die letzten Worte Hamlets. Luthers Kirchenlied, „Ein’ feste Burg ist unser Gott“, wird in der vierten Strophe zu „Ein finstre Burg ist unser Rathaus“.⁴¹⁸ Die Intertextualität steht für sich allein und hat keine weitergehende, textinterne Funktion. Weder Buschs, Shakespeares noch Luthers Texte stehen in einem Zusammenhang mit dem Thema des Gedichts. Sie werden in einem anderen Kontext zitiert und dabei inhaltlich so stark verfremdet, dass sich keinerlei Dialogizität ergibt. Aus Mangel an Gemeinsamkeit und Spannung zwischen Original und Zitat lässt die Intertextualität keine Funktion erkennen, die über das Spiel mit Zitaten hinausginge. Eine Ausnahme bildet die letzte Zeile („daß sich Verbrechen doch lohnen“), die die Schlussfolgerung und Pointe des Gedichts darstellt. Sie kehrt die Sentenz um, wonach Verbrechen sich nicht lohnt.

Wut über Bausünden prägt auch das Gedicht „St. Horten in Ahaus“⁴¹⁹. Vier vierzeilige Strophen mit jeweils dazwischengeschaltetem Refrain schelten die Erbauer einer modernen Kirche. Sie wird in einer Anspielung auf die Kaufhauskette von den Einwohnern spöttisch „St. Horten“ genannt. In ihrem Anblick bricht der Zorn des „Fremden“ hervor: „Das Ding da ragt und steht, / die Dummheit ist konkret“ (V. 5f.). Der Refrain flektiert gewissermaßen Formen von Dummheit und endet mit den Worten: „Von wegen Qual der Wahl, / die Dummheit war total“ (V. 23f.). Die schneidenden

⁴¹⁷ Vgl. Busch: Max und Moritz. S. 9 und 21. Vgl. auch in Göttingen: 77-85. Hier: 82, und „Das Attentat oder ein Streich von Pat und Doris oder eine Wilhelm-Busch-Paraphrase“, Gedichte: 827-831.

⁴¹⁸ Göttingen: 89.

⁴¹⁹ Gedichte: 323. Bei der Veröffentlichung des Gedichts im „Architektur-Raben“ ist die Szenerie in Ahaus mit einer Fotografie abgebildet, vgl. Gehebe: Rabe 41. S. 106f.

Angriffe gegen die anonymen Verantwortlichen für den unästhetischen Bau werden nicht durch Humor und Ironie gemildert.⁴²⁰

In „Im Glück und anderswo“ und „Später Spagat“ setzen sich diese Satiren gegen „Bausünden“ fort: Das Gedicht „Er blickt auf Cavriglia“⁴²¹ endet mit der Be- und Verurteilung der Neubauten als „totgeborene Leichen“ (V. 24); „Fragen in Stadthagen“⁴²², nachdem der moderne Sparkassenbau mit dem alterslosen Fachwerkhaus gegenüber verglichen wurde, mit der Feststellung, dass der Neubau dagegen schon veraltet wirkt.

In die gleiche Richtung zielt das Gedicht „Als er zum wiederholte Male das Diözesan-Museum sah“⁴²³: Hier wird die „[a]rme Stadt Paderborn“ bedauert, die „dieser Architekt“ „verschandelt hat“ (V. 12, 3, 2), indem er das besagte Museum vor den Dom setzte – im passenden, christlich-theologischen Idiom „in alle Ewigkeit“ „im Fleisch ein Dorn“ (V. 9f.).

Diese auffallende Häufung der satirischen Angriffe gegen „Bausünden“ erklärt Gernhardt in einem erläuternden Peritext im Zusammenhang mit dem Gedicht „Nachdem er durch Metzingen gegangen war“⁴²⁴, das zu den bekanntesten und meist zitiertesten Gernhardts gehört: Der Verse „Häßliches, / Du hast so was Verlässliches“ und „Das Schöne gibt uns Grund zur Trauer. / Das Häßliche erfreut durch Dauer“ (V. 1f., 7f.) bedienen sich mit schöner Regelmäßigkeit Feuilletonisten, um die Vergänglichkeit des Schönen und die Haltbarkeit des Hässlichen auszudrücken. Das Gedicht entstand nach einem Besuch Gernhardts in Metzingen im Dezember 1984 anlässlich einer Lesereise. Über Metzingen („ein trauriges Kapitel“) heißt es in Gernhardts Aufzeichnungen: „Wenn da außer einigen Kelterhäusern je etwas Erfreuliches gewesen sein sollte, dann haben interessierte Kreise das mit Erfolg plattgemacht. Die Innenstadt ist ein Konsum-, Schaff- und Raff-Zentrum der schlimmsten, weil vollkommen auf blanke Notwendigkeit beschränkten Sorte“⁴²⁵. Anhand von Notizen aus dieser Zeit erläutert Gernhardt, warum er solche Innenstädte voll „unverstellter Häßlichkeit“ immer „persönlich“ nimmt und gegen „Kitsch,

⁴²⁰ Im Zusammenhang mit dem nicht-satirischen Gedicht „Nachdem er durch Metzingen gegangen war“ erläutert Gernhardt, warum er solche Innenstädte voll „unverstellter Häßlichkeit“ immer „persönlich“ nimmt und er gegen „Kitsch, Konsumschrecken und Zerstörung“ aufbegehren muss. Vgl. Gedichte: 956-960.

⁴²¹ Gedichte: 712.

⁴²² Gedichte: 777.

⁴²³ Spagat: 55.

⁴²⁴ Gedichte: 274, und Anm. S. 956-960 („Winterreise“), ebd. auch die Beschreibung der Reaktionen der FAZ-Leser auf die Erstveröffentlichung in der FAZ am 12.1.1985.

⁴²⁵ Gedichte: 958.

Konsumschrecken und Zerstörung“ aufbegehrt: Er empfindet sie als eine gegen sich „gerichtete Bedrohung“, eine Verringerung der „Genußmöglichkeiten“ und Trübung seiner „Lebensfreude“. Außerdem fühlt er sich in diesem Fall „im Besitz der Wahrheit“ und damit in der „Verpflichtung, ihr gegen jeden Widerstand zum Sieg zu verhelfen.“⁴²⁶ Die Häufung und Kontinuität der satirischen Angriffe auf „Bausünden“ in den Gedichten Gernhardts erklärt sich also aus der Aufregung des empirischen Autors.

Nicht nur durch fehlende Ästhetik am Bau kann eine Innenstadt verunstaltet werden. Die Beleidigungen in „Fressgass, Ende August“⁴²⁷ gelten hässlichen Männern. Sie „laufen [...] sinnlos, geistarm, körperdumm“ (V. 1f.) durch die Frankfurter Innenstadt. Die neu erfundenen Komposita nehmen die unkonventionellen Beleidigungen vorweg, in denen Körperteile Dummheit ausdrücken.⁴²⁸ Die Adjektive bilden den Auftakt zu einer Reihe von wüsten Beschimpfungen gegen Männer, die mit „knappgeschnittenen Shirts“ und engen Jeans einher stolzieren. Sie zeigen dem Ich zuviel Arm, Hals und Bauch, aber zuwenig Hirn, was in dem Parallelismus kulminiert, „das Hemd ist kurz, das Hirn ist's auch“ (V. 12). Dies ist als Zeichen mangelnden Sinns für Ästhetik und als Symbol für Geistlosigkeit zu verstehen. Nach der Aufregung erreicht die Pointe ihre Komik durch den lakonischen Schluss: „Diese halbnackten Männer, die immer so / bedeutend durch die Gegend schreiten! // Sie zeigen, daß sie leben. / Auch das wird sich mal geben.“ (V. 17-20).

Die Zweizeiler sind paarig angeordnet. Vier durch Kursivierung auch grafisch hervorgehobene Paarreime kommentieren die jeweils vorangegangenen Aussagen. Die vielfach parallel verbundenen Sätze⁴²⁹ und die Zusammenfassungen in der achten und neunten Strophe lassen die Pointe erwarten, die echauffiert die mangelnde Ästhetik der

⁴²⁶ Alle Zitate des Abschnittes aus Gedichte: 959. Was sich am Ende ebenso kategorisch wie selbstgewiss anhört, wird durch ein Ironiesignal im nachfolgenden Satz (Archaismus: „Gegeben im Schwanen zu Metzungen...“) in seiner Absolutheit wieder gebrochen – ein typisches Verfahren in Gernhardts Prosa, was jedoch nicht die Ernsthaftigkeit der vorherigen Aussage mindert.

⁴²⁷ Gedichte: 205f. „Fressgass“ heißt eine Straße in der Frankfurter Innenstadt, in der sich viele teure Delikatessengeschäfte und feine Restaurants befinden. Vgl. auch Wörtersee-CD: 30, und Reim und Zeit-CD 2: 11. Gernhardt intoniert die beiden Sprechanteile verschieden und setzt vor der letzten Zeile eine Pause, in der sich eine Spannung aufbaut, die sich in der finalen Zeile löst. Ein Gedicht milderer Tonart über Menschen(massen) in Städten ist „Sonntag in Lübeck“ (Gedichte: 547), schärfer dagegen „Wiedersehen und Abschied am 27. Juni 2004“ (Spagat: 13) über die Verschandelung des Badía Sees durch Menschen.

⁴²⁸ „Sie zeigen eine nackten Arm, / der ist so blöd, daß Gott erbarm.“ „Sie zeigen einen nackten Hals, / dem fehlt's an Klugheit ebenfalls.“ „Sie zeigen einen nackten Bauch, / Das Hemd ist kurz, das Hirn ist's auch.“ „Sie zeigen sich halbnackt und stolz / und sind so stumpf und dumpf wie Holz.“ (V. 3f., 7f., 11f. und 15f.).

⁴²⁹ Versbeginn „Sie zeigen...“ V. 3, 7, 11, 15 und 19; und Beschreibung der Körperteile, „die immer...“ (V. 5, 9, 13 und 17).

Männer anprangert. Die Syntax unterstreicht diesen Eindruck: Der letzte Zweizeiler wird nicht mehr durch Enjambements zusammengehalten, sondern besteht aus zwei Sätzen und hat damit eine Zäsur. Stattdessen prägt sie die tröstende Gewissheit vom Ableben der „halbnackten Männer“. Daraus spricht eine humorige Gelassenheit des Ich, die die vorherige Erregung abmildert und das Gedicht zu einem wenig aufgeregten Ende bringt.

Auch aus einem anderen Bereich der Ästhetik, der Malerei und Zeichnerie, liegen satirische Gedichte vor. In „Im Glück“ endet „Einige Worte zum Bild ‚Die brennende Giraffe‘ von Salvador Dali oder warum man besagtes Bild nicht schlechtmachen kann“⁴³⁰ mit der pointierten Schlussstrophe: „Der Maler heißt Dali. / Von ihm gibt’s gute Sachen. / Doch dieses Bild ist schlecht – / da ist nichts schlecht zu machen.“ (V. 19f.). Vorangegangen sind die Begründungen für das vernichtende Urteil, die mangelnde Sinnhaftigkeit der gezeigten Figuren („Die Stützen sind nichts nütze“, V. 8) sowie die schlechte Ausführung des Gemäldes („weil es so schlecht gemalt ist“, V. 16).

Noch vernichtender fällt das Urteil über Poeten aus, „die nicht zeichnen können“: Günter Kunert, Günter Grass, Friederike Mayröcker, Gerald Zschorsch, Paul Wunderlich, Jörg Immendorf, Rainer Fetting, XY? Salomen und Elvira Bach „sollten’s lieber lassen“ (V. 2). Sie fordert das Ich allesamt ohne nähere Begründung auf: „Finger weg!“⁴³¹

Das Einzigartige und Pikante an diesem Gedicht ist, dass es sich um die einzige explizite Kritik in Gedichtform am Werk von Dichterkollegen überhaupt handelt, die obendrein im für Gernhardt sehr untypischen Duktus der Überlegenheit und ohne ironische Brechung daherkommt. Zwar attackiert er sie nicht im Bereich ihrer *originären* Profession und es liegen auch zahlreiche, zum Teil auch scharfe Kritiken an Dichtern insbesondere der siebziger und achtziger Jahre in Aufsätzen vor (vgl. Kapitel I.1.c. und I.2.c.), dennoch ist dieses Gedicht singulär in seiner Offenheit und Schärfe, da bei Gernhardt bis dato Dichternamen in Gedichten immer nur Teil eines literarischen Spiels oder von Lobgedichten gewesen sind.⁴³²

⁴³⁰ Gedichte: 839f.

⁴³¹ Spagat: 99.

⁴³² Vgl. z. B. „Nacht der deutschen Dichter“, „Was und wer alles ihm am 13. Dezember 2000 durch den Kopf ging“ (vgl. dazu Gernhardts Erklärung in Kapitel VII: Gespräch II), „Ein Essen deutscher Dichter“ sowie „Ruhmesblatt“ (zum 70. Geburtstag von Peter Rühmkorf) und „Was ein guter Cartoonist braucht, was einen guten Cartoonist ausmacht und was einem guten Cartoonisten zusteht. Ein Geburtstags-Akrostichon auf und für Hans Traxler“ in Gedichte: 259f. (und Anm. inkl. Fortsetzung ebd. 948-953), 797-801, Spagat: 100 sowie 95 und Letzte Zeichner: 233.

Die Angriffe sind allerdings insofern inhaltlich nicht überraschend, als in Gernhardts Poetik und seinen Aufsätzen zur Zeichenkunst⁴³³ dem Handwerklichen immer ein hoher Stellenwert zugemessen wird und „Kunst von Können kommt“ – was er den genannten zeichnenden Poeten und Künstlern schlicht abspricht.

Das Gedicht ist damit auch ein Angriff auf die genannten Persönlichkeiten selbst und leitet zum folgenden Abschnitt II.3.c. über, in dem satirische Gedichte über Personen und ihre politischen Ziele untersucht werden. Es darf vorweggenommen werden, dass sich im Spätwerk Gernhardts auch Neuerungen in diesem Bereich finden lassen.

II.3.c. Personen und ihre politischen Ziele

Gegen die Person Franz Josef Strauß richtet sich das Gedicht „Strauß spricht auf dem Römer“⁴³⁴. Als Außenstehender betrachtet das Ich eine Wahlkampfrede des Politikers in Frankfurt am Main. Der CSU-Politiker wird konstant als „Wahnsinniger“ bezeichnet (V. 8, 12 und 23), weil er behauptet, „unser Land sei in Gefahr“ (V. 6). Zur Verblüffung des Ich wird er dafür von „25 000 Mann“ gefeiert, die ergo „Irre“ (V. 22) sein müssen. Das Ich wendet sich von der Szenerie ab „und der Sonne zu“: „Als der Wahnsinnige sich feiern ließ, / ließ ich mich wärmen.“ (V. 21-24). Mit dem Gedicht liegt eine der raren politischen Stellungnahmen bei Gernhardt vor. Das sechsstrophige Gedicht hat eine Wahlkampfrede des Bundeskanzlerkandidaten zum Anlass.⁴³⁵ Sein unregelmäßiger Rhythmus entspringt der Aufregung des Ich über die Verblendung Strauß’ und seiner Zuschauer. Ungefügte Versübergänge (vgl. V. 23f.) bewirken auch rhythmisch eine Distanzierung zwischen der Masse und dem Ich, das zum Schluss ostentatives Desinteresse zeigt. Die ruhige Geste ist implizit auch ein Kommentar zu der vom CSU-Politiker heraufbeschworenen Gefahr für „unser Land“ (V. 6), denn sie stellt diesen Teil der Rede als Panikmache bloß. Nur dieser Ausschnitt der Rede wird in dem Gedicht zitiert, womit das Mittel der Isolierung eingesetzt wird. Gernhardt äußerte in seiner Komiktheorie die Vorstellung, Satire sei immer mit Komik verbunden. Das vorliegende Gedicht stellt in seiner eigenen Regel die Ausnahme dar, denn der satirische Angriff

⁴³³ Die Vorstellungen Gernhardts von Malerei und Zeichenkunst sind in „Der letzte Zeichner“ nachzulesen (Sigle: Letzte Zeichner).

⁴³⁴ Gedichte: 211f.

⁴³⁵ Den Hinweisen zufolge müsste sich die Begebenheit 1979 oder 1980 zugetragen haben, als Strauß, der Spitzenkandidat der CDU/CSU im Bundestagswahlkampf, in Frankfurt am Main auftrat. Biografische Bezüge zu suchen läge folglich nahe. Sie können jedoch anhand der Lyrik Gernhardts, in der nie *partei*politische Position bezogen wird, nicht verglichen werden und sind unergiebig.

bedient sich kaum der Wirkung von Komik. Stattdessen kritisiert das Gedicht den Kandidaten Strauß und seine gläubige Wählerschaft als verblendet.

In „Vater, mein Vater!“⁴³⁶ wird der Leser Zeuge eines Gesprächs zwischen Vater und Sohn. Letzterer will wissen, wie man Rassist wird. Der Vater fragt nach dessen Meinungen über „Neger“, „Chinamann“ und Rothaut“, die er dazu hassen müsse. Der Sohn allerdings hasst sie nicht, weil er sie grundsätzlich in ihrer Niedrigkeit nicht für hassenswert hält: „Ich haß’ doch keinen Stinkemann“ u. Ä.,⁴³⁷ argumentiert er. Dabei wechseln sich seine vierzeiligen Erklärungen mit den Fragen des Vaters in einem Paarreim ab, sodass das Gedicht eine dialogische Struktur kennzeichnet. Die „Weißen“ schließlich sind für den Sohn „das Licht der Welt, / das die Kultur des Erdenballs / mit warmem Strahl erhellt!“ (V. 25-28). Die Feststellung des Vaters überrascht den Sohn freudig: „Ach Heiner, mein Kleiner, / du bist ja schon einer! // Ehrlich? Wie herrlich!“ (V. 35-37).

Was wegen der absonderlichen Eingangsfrage Heiners zunächst wie beginnender Nonsens wirkt, entwickelt sich in seinen folgenden drei Strophen zur Vorführung einer schlichten, rassistischen Gedankenwelt. Indem der Sohn seine Gesinnung erst erfragen und bestätigt bekommen muss, und er kein noch so abgegriffenes Rassen-Klischee auslässt, indem er seine Rasse, die Weißen, als die überlegene ansieht und selbst vor Dummheit strotzt,⁴³⁸ und indem er sich noch über diese Gesinnung freut („Wie herrlich!“, V. 37), wird das Gedicht zu einer bissigen Satire auf die mangelnde Intelligenz dieses Rassisten. Der Schritt zur Verallgemeinerung liegt auf der Hand. Das Angriffsziel ist dankbar, weil unter den Rezipienten der breite Konsens vorausgesetzt werden darf, rassistische Gesinnung abzulehnen. Damit das satirische Gedicht durch ein flaches Gut-Böse-Schema nicht zu anspruchslos wird, spielt es mit der Referenz auf Goethes „Erlkönig“⁴³⁹. Das Textsubjekt präsentiert in einem dialogischen Gedicht mit Anklängen an Goethe eine debile Sohn-Figur. Dieser Sohn kann seine Überzeugungen selbst nicht begreifen, will aber auf jeden Fall Rassist werden und muss als Inbegriff der

⁴³⁶ Gedichte: 175f.

⁴³⁷ Und weiter: „Dies Schlitzaug gelb und feig / ist nicht mal wert, daß ich ihm keck / den blanken Hintern zeig’!“ und „Die Rothaut [...] veracht’ ich nicht, / die ist kein Mensch wie wir, / steckt sich Federn an den Kopf, / treibt’s schlimmer als ein Tier.“ (V. 14-16, 18-22). Es ist das einzige Gedicht aus der „Titanic“ (1981) in der Gedichte-Sammlung, vgl. auch Letzte Ölung: 187f.

⁴³⁸ Die vervielfachte Anrufung „Vater, mein Vater“ (Epanalepse in V. 1, 3 und 33) trägt zu dem Eindruck bei. Der Name „Heiner“ lässt höchstwahrscheinlich auf einen „Weißen“ schließen.

⁴³⁹ Goethe: Werke 1. S. 154f. Gernhardt zitiert nur die Anredeform („Mein Vater, mein Vater“ V. 21). In den Ausstellungskatalog zur Frankfurter Ausstellung nahm Paschek eine „Erlkönig“-Parodie Gernhardts aus dem Jahre 1967 auf (vgl. Paschek: Gernhardt. S. 43).

Komik des Unverstandes gelten. Es handelt sich folglich nicht um einen direkten, sondern einen indirekten Angriff auf Rassisten.

Andere Gedichte mit satirischem Engagement zeigen, dass der Lyriker Gernhardt die Wirkung seiner Satiren nicht zwangsläufig aus Angriffen, sondern mitunter auch durch nüchterne Beschreibung eines Zustandes erzeugt: In „Berliner Zehner“ thematisiert beispielsweise „Frühsommerabend am Hundekehlesee. Mai 2000“⁴⁴⁰ die soziale und räumliche Abschottung der (monetären) Elite vom Rest der Bevölkerung; „Bitte nicht wecken!“⁴⁴¹ erinnert an den CDU-Spendenskandal um Altbundeskanzler Kohl.⁴⁴²

Insbesondere in „Im Glück und anderswo“ sind einige von jenen Poemen versammelt, die nicht direkt dieser Gattung zuzuordnen sind, jedoch satirische Elemente enthalten. Dazu zählen zum Beispiel „Neueste Zeitung Silvio Berlusconi betreffend (La Repubblica vom 15. September 2000)“⁴⁴³ über den schwerreichen italienischen Ministerpräsidenten, „Amok oder indonesisches Lied“⁴⁴⁴, eine bittere Stellungnahme zu den Massakern in Osttimor vor und nach dem Unabhängigkeitsreferendum, die Sprach- und Zeitgeist-Beobachtung „Volmerswerther-Straße-Blues oder ein Abgesang auf die neunziger Jahre“⁴⁴⁵, „Deutsche Frage“⁴⁴⁶ über den Migrations-Diskurs, „Von den Menschen“⁴⁴⁷ über den angeblich „Neuen Menschen“ und „Der letzte Walser“⁴⁴⁸ über

⁴⁴⁰ Gedichte: 681f. In der Erstausgabe (vgl. Berliner Zehner: 45-49) mit zwei doppelseitigen Zeichnungen Gernhardts, von denen die erste zwei leere Gläser und eine Flasche Sekt oder Champagner vor einem ruhigen See zeigt und die zweite vor gleichem Hintergrund zwei volle Gläser und eine geöffnete Flasche.

⁴⁴¹ Gedichte: 678f. In der Erstausgabe (vgl. Berliner Zehner: 31-37) mit sechs Zeichnungen Gernhardts, die eine Birne (von der „Titanic“ als Symbol für Helmut Kohl auserkoren) schlafend und dösend im Bett zeigen. Im vierten Bild quellen – passend zur Zeile „Spendensumpf, Spendensumpf!“ – Geldscheine aus dem Kopfkissen und die „Birne“ guckt betrübt und bzw. oder zerknirscht.

⁴⁴² Hintergrund dieses Gedichts ist die CDU-Spendenaffäre ab November 1999 um Altbundeskanzler Helmut Kohl, die zu den größten bekannt gewordenen in der Geschichte der BRD gehörte und natürlich auch ob der bekannten Protagonisten, einem Altkanzler, einem Bundesinnenminister a. D. (Manfred Kanther) und einem hessischen Ministerpräsidenten (Roland Koch) lange Zeit die Medien beschäftigte. Anhand des Eichendorff-Motivs „Schläft ein Lied in allen Dingen“ (zit. in V. 1 und 33 bzw. 35, vgl. Eichendorff, Joseph von: Sämtliche Werke. Band 1/1: Gedichte. Erster Teil. Hrsg. von Harry Fröhlich und Ursula Regener. Stuttgart u. a. 1993. S. 121. Vgl. auch Poetik IV, Lobrede und Kap. I.1.c.) wird der Skandal um illegale Parteispenden und -konten thematisiert. Als sich das Ich zu Kohls Wohnung in Berlin begibt, hört es die Steine die Schlagworte des Skandals raunen: „Ehrenwort, Ehrenwort!“, „Spendensumpf, Spendensumpf!“, „Bimbessland, Bimbessland!“ (V. 20, 24, 28). Sein „Ehrenwort“ hatte Kohl nach eigener Aussage seinen angeblichen Spendern gegeben, um gesetzwidrig ihre Anonymität zu schützen, sodass der Skandal trotz der Arbeit eines Bundestags-Untersuchungsausschusses nie ganz aufgeklärt werden konnte. „Bimbess“ ist ein dialektaler Ausdruck für Geld in Kohls pfälzischer Heimat. Helmut Kohl wohnt in Berlin tatsächlich in der Caspar-Theyß-Straße 20, gegenüber liegt auch das Martin-Luther-Krankenhaus (vgl. V. 11f.). Gernhardt weilte von Oktober 1999 bis Juli 2000 als „Fellow“ des Wissenschaftskollegs zu Berlin in der Villa Walther an der Königsallee (vgl. auch Gedichte: 987f.), insofern kann der im Gedicht beschriebene Spaziergang einen realen Hintergrund haben. Zu diesem Gedicht vgl. auch Kap. III.2.c.

⁴⁴³ Gedichte: 713f.

⁴⁴⁴ Gedichte: 722f.

⁴⁴⁵ Gedichte: 724-726.

⁴⁴⁶ Gedichte: 729.

⁴⁴⁷ Gedichte: 732.

Martin Walsers Rede in der Paulskirche, originellerweise gemäß dem Wortspiel im perfekten Dreivierteltakt. Einen ausländerfeindlichen Slogan aus dem Landtags-Wahlkampf 2000 in Nordrhein-Westfalen greift das Gedicht „Neulich im ‚Bombay Palace‘“⁴⁴⁹ auf und an. Mit „Kinder statt Inder“ (V. 1) wird der Wahlkampflogan des CDU-Kandidaten für das Amt des Ministerpräsidenten, Jürgen Rüttgers, zitiert, der für mehr Ausbildungsplätze an Stelle der Anwerbung ausländischer Fachkräfte werben sollte und auch von der rechtspopulistischen Partei „Die Republikaner“ aufgegriffen wurde. Gernhardt denkt diesen Slogan mit einem Besuch im indischen Restaurant konsequent weiter („doch wer wird dann kochen?“, V. 2), übertreibt ihn gezielt und entlarvt damit den Stumpfsinn des Slogans.

Aus „K-Gedichte“ sind als Gedichte mit satirischen Elementen das „Sonett von der Geburt eines Kritikers“⁴⁵⁰, ausgehend von Martin Walsers Skandal-Roman „Der Tod eines Kritikers“, und das „Sonett vom Kampf der Generationen“⁴⁵¹ zu nennen; aus dem „Späten Spagat“ unter anderem „Einer Mutter Herz“⁴⁵² über den islamistischen Terroristen Al-Zarquawi.

Der Zyklus „Krieg als Shwindle“⁴⁵³ im zweiten Teil der „K-Gedichte“ entstand als Auftragsarbeit für die Literatursendung „Druckfrisch“ von Dennis Scheck, die ab Anfang 2003 von der ARD ausgestrahlt wurde.⁴⁵⁴ Die sieben Sonette und die jeweiligen gegenübergestellten, kommentierenden Peritexte richten sich gegen die us-amerikanische Kriegspolitik gegen den Irak und gegen ihre Protagonisten, Präsident George W. Bush, Verteidigungsminister Donald Rumsfeld, seinen Stellvertreter Paul Wolfowitz (in einem Begleittext erwähnt), Außenminister Colin Powell, einen anonymen amerikanischen Pressesprecher sowie die deutsche CDU-Vorsitzende Angela Merkel. Aufgrund einiger Besonderheiten verdienen sie eine eingehendere Betrachtung. Dem ersten Gedicht, „Sonett von dem jungen Amerika und den alten Europäern“⁴⁵⁵, liegt eine Bemerkung Rumsfelds zugrunde, der die Staaten Europas, die auf eine friedliche Lösung des Konflikts und die Fortführung der UN-Waffeninspektionen im Irak drängten, darunter Frankreich und Deutschland, Anfang 2003 abwertend als „altes

⁴⁴⁸ Gedichte: 835-837. Vgl. auch die Kommentierung und Lesung Gernhardts auf der Reim und Zeit-CD 1: 16, und der Im Glück-CD: 25.

⁴⁴⁹ Gedichte: 728. Vgl. Im Glück-CD: 19 mit Gernhardts Anmerkungen, in denen er explizit auf den CDU-Politiker Jürgen Rüttgers hinweist. Vgl. auch das Gedicht „Deutsche Frage“ in Gedichte: 729.

⁴⁵⁰ Gedichte: 1001f.

⁴⁵¹ Gedichte: 1002.

⁴⁵² Spagat: 59f.

⁴⁵³ Gedichte: 913-927.

⁴⁵⁴ Vgl. Gedichte: 1000f.

⁴⁵⁵ Gedichte: 915 und erläuternder Peritext in Gedichte: 914.

Europa“ bezeichnet hatte. Die beiden Quartette umschreiben die amerikanischen Kriegsvorbereitungen, die „feurig junges Volk“ (V. 7) unternimmt, und die Skepsis der „alten Europäer“. Wenn die Gründe der Amerikaner für diesen Krieg gegen das „Land des Bösen“ angeführt werden (eine Allusion auf Bushs Ausdruck „Achse des Bösen“), offenbart sich die Stoßrichtung der Kritik: „Das gute Öl vom Saddam zu erlösen“ (V. 3). Dieser Krieg, so das Sonett, wird vor allem aus wirtschaftlichen und Rohstoff-Interessen vom Zaun gebrochen. Die Terzette bilden ebenso eine inhaltliche Einheit, weil das Ich in ihnen ein „ältres [...] Liedlein“ (V. 8) singt. Bei diesem handelt es sich um eine Umdichtung des „Horst-Wessel-Liedes“⁴⁵⁶, des nationalsozialistischen Kampfliedes:

„Sternbanner hoch! Kampfhelme gut verschlossen! / USA marschieren mit heißem Jünglingsritt. / Die Rache winkt. Und die wird cool genossen. // Zwar macht der Feind beim Kriegsspiel nicht recht mit – / doch daß ein Krieg wird, ward mit Gott beschlossen: / Wenn keiner schießt, wird halt zurückgeschossen.“

Beide Gedichtteile eint der unruhige und treibende Rhythmus in fünfhebigen Jamben, die im abschließenden Paarreim kulminieren. Dieser spielt mit der markanten Wortwahl „zurückgeschossen“ auf die (informelle) Kriegserklärung des nationalsozialistischen Deutschland an Polen beim Angriff am 1. September 1939 an⁴⁵⁷. Adolf Hitler verkündete am selben Tag im Reichssender Hamburg: „Seit 5.45 Uhr wird jetzt zurückgeschossen.“ So wird im Sonett die nicht vorhandene und vorgetäuschte Legitimation der beiden Angriffskriege in Beziehung gesetzt. Mit der Formulierung „ward mit Gott beschlossen“ (V. 15) wird zudem das religiöse Eiferertum der amerikanischen Kriegstreiber angeprangert, denen eine „Kreuzzug“-Mentalität vorgeworfen wird.

Abgesehen davon, dass die Motive der US-Regierung mit Öl und vermeintlich religiösem Auftrag sicher nur verkürzt wiedergegeben werden,⁴⁵⁸ muss historisch betrachtet die Gleichsetzung ihrer Kriegspolitik mit der nationalsozialistischen, wie sie

⁴⁵⁶ Das „Horst-Wessel-Lied“ von Horst Wessel war seit 1930 Kampflied der SA, später auch Parteihymne der NSDAP und sozusagen zweite Nationalhymne des nationalsozialistischen Deutschland. Die erste Strophe lautet: „Die Fahne hoch! / Die Reihen fest geschlossen! / SA marschiert / mit ruhig festem Schritt.“ zit. nach Knopf: Brecht-Handbuch. S. 272. Vgl. auch die Parodie Brechts, „Kälbermarsch“, in „Schweyk im Zweiten Weltkrieg“. In: Brecht: Werke. Bd. 14, S. 228.

⁴⁵⁷ Und weiter: „Und von jetzt an wird Bombe mit Bombe vergolten.“ Der Zweite Weltkrieg hatte um 4.42 Uhr am 1. September 1939 auf Hitlers Befehl mit dem Beschuss der Westerplatte bei Danzig durch das deutsche Marine-Schulschiff Schleswig-Holstein und dem Einmarsch deutscher Soldaten in Polen begonnen. Die Formulierung „zurückgeschossen“ sollte eine vorangegangene Aggression Polens suggerieren.

⁴⁵⁸ Man erhoffte sich in neokonservativen Kreisen neben unausgesprochenen Beweggründen offiziell u. a. einen weitreichenden Demokratisierungs-Effekt für die Region, eine Schwächung des internationalen islamistischen Terrorismus und der Regionalmacht Iran.

durch die Adaption des Wessel-Lieds und den Schlussvers vorgenommen wird, als falsch bezeichnet werden – schließlich liegt ihr keine Rassenideologie, „Lebensraum“-Doktrin oder Genozid-Absicht zugrunde.

Zwar neigt die Gattung Satire seit ehedem zur Übertreibung und Überspitzung, um auf einen Missstand aufmerksam zu machen. Krasse Vergleiche und Tabubrüche, wie sie die Verwendung des Horst-Wessel-Liedes beinhalten, dienen den Satirikern oftmals dem Hinweis auf schreiendes Unrecht. Doch in diesem Fall muss die Frage, ob mit diesem Vergleich dem Anliegen gedient ist, wohl verneint werden. Dieses satirische Sonett verfehlt wegen des ungenauen, historisch unzulässigen Vergleichs das anvisierte Ziel, die US-Politik zu brandmarken.

Das zweite Gedicht, „Sonett von der nie versagenden Bush – Powell – Rumsfeldschen Schuldzuweisung“⁴⁵⁹, führt die Anklage Bushs gegen Saddam Hussein ad absurdum, wonach die Existenz seiner gut versteckten Massenvernichtungswaffen eben dadurch bewiesen sei, dass sie von den UN-Waffeninspektoren nicht gefunden worden sind. Im Gedicht wird das mit dem „Lärmer“ verglichen, der „ständig leis ist“, aber damit nur „listig zu verschleiern“ weiß, „wozu er wirklich zählt. Meint: Zu den Schreiern“ – weshalb man ihm vorher „in die Fresse schlagen“ muss (V. 5-7, 10). Die Parallelität zur Präventivkrieg-Doktrin der neokonservativen Kreise in der US-Regierung und die scharfe Kritik an ihr im Gedicht liegen auf der Hand: Mit solch fadenscheinigen Begründungen kann jeder Gewaltakt mit einer Pseudo-Legitimation ausgestattet werden. Erklärend erinnert der Begleittext an den Auftritt Powells vor dem Sicherheitsrat, in dem er angebliche Beweise vorlegte, die sich jedoch nach einigen Monaten als (bewusste?) Fehlinterpretationen und Fälschungen herausstellten.

Im dritten Gedicht, „Sonett vom Schwächeln und Stärkeln“⁴⁶⁰, wird die CDU-Vorsitzende Angela Merkel für ihre Haltung zum Irakkrieg scharf angegriffen. Zunächst wird die Kritik des „State Department“ (V. 3) an der skeptisch-ablehnenden Haltung von NATO und Deutschland wiedergegeben, die nicht „vereint den Kriegsfall hochzuschaukeln“ gedächten und „nicht mehr buckeln“ (V. 5f.) wollten. Mit der kommentierenden Wortwahl zeigt das Ich seine Sympathie für diese Nonkonformität und fragt eingangs der Terzette rhetorisch, ob „niemand da“ sei, „mit denen anzubandeln?“ (V. 9). „O doch“, lautet die Antwort, ein „Frauenzimmer“ will „die

⁴⁵⁹ Gedichte: 917 und erläuternder Peritext in Gedichte: 916.

⁴⁶⁰ Gedichte: 919 und erläuternder Peritext in Gedichte: 918.

Politik der Stärke stärken“ (V. 10f.). Die Auflösung über ihre Identität erfolgt im verschränkten Kreuzreim des letzten Verses als kaum verhohlene Drohung an die „Pazifistenschwuchteln“: „Ihr solltet euch den Namen Merkel merkeln!“ (V. 11f.).⁴⁶¹

Merkel hatte im Februar 2003 die ablehnende Haltung der damaligen rot-grünen Bundesregierung kritisiert und die fälschlicherweise von der US-Regierung als Kriegsgrund heraufbeschworene Bedrohung der Welt durch den irakischen Diktator Saddam Hussein und seine Massenvernichtungswaffen für „real“ erklärt, wie auch der Begleittext konstatiert. Die kritische Kommentierung der politischen Lage erfolgt in diesem Sonett weniger durch den direkten Angriff auf die handelnden Subjekte als vielmehr durch die Wortwahl (Kriegsfall hochschaukeln, vorgaukeln; schwächeln, fuchteln) und durch die Beschimpfung der Kriegsgegner mit der Homosexuellen feindlichen Beleidigung, die wie schon die Formulierung „nach Mannesart“ (V. 11) den Krieg als *maskulin* beschreibt. Das „Frauenzimmer“ Merkel biedert sich den *echten* Männern, den Kriegsbefürwortern an, so das satirische Sonett. Die offenbarte Haltung desavouiert die Bellizisten bei all jenen intendierten Rezipienten, die den Krieg als Mittel der Politik im Allgemeinen und den völkerrechtswidrigen Krieg gegen den Irak im Besonderen ablehnen, was seinerzeit weit über 80 Prozent der Deutschen taten.

Das vierte Gedicht im Zyklus „Krieg als Shwindle“ heißt „Sonett vom Gebet des George W. Bush zu seinem Gott“⁴⁶². Es handelt sich um ein Rollengedicht, in dem sich das Ich in den US-Präsidenten hineinimaginiert und in Form eines Gebetes dessen Gedankenwelt offenlegt – was diesem sicher nicht zum Vorteil gereicht: Das Gebet von Bush an seinen „Lord“ (V. 1, 11) zeigt ihn als kriegslüsternen religiösen Eiferer, der sich selbst zum „Gott des Schlachtens“ (V. 14) erhebt.

Das „Sonett vom Versuch eines amerikanischen Pressesprechers, einem irakischen Kind den Krieg zu erklären“⁴⁶³ steht an fünfter Stelle. Es entlarvt die angeblich humanitären Gründe der USA für den Krieg als bloße Propaganda, indem es die Legitimation für das Bombardement des Landes aus der „friedensfördernde[n] Wirkung“ der „Mutter aller

⁴⁶¹ Die Verbindung des Substantivs „Stärke“ und des Nachnamens „Merkel“ mit den Verben „stärken“ und „merken“, die jeweils durch den Buchstaben „L“ erweitert werden, lässt sich am ehesten mit einer *figura etymologica* inklusive Buchstaben-Erweiterung vergleichen. Wie man anhand der ebenfalls in diesen Jahren entstandenen Gedichte ersehen kann, handelt es sich um eine in dieser Zeit von Gernhardt häufig verwendete Form des Sprachspiels, dessen Funktion sich meist in der „Regel“ (Gernhardt), dem Sprachspiel und der größeren Reimbindung erschöpft, vgl. z. B. „Schlegel und Regel“ (Gedichte: 826f.) und „Flache Lache oder die Sache mit dem S oder der Sachse“ (Spagat: 83).

⁴⁶² Gedichte: 921 und erläuternder Peritext in Gedichte: 920.

⁴⁶³ Gedichte: 923 und erläuternder Peritext in Gedichte: 922. Die aktuellen Meldungen vom Kriegsverlauf wurden täglich von einem der zahlreichen Pressesprecher der US-Army und der US-Regierung bekanntgegeben.

Bomben’⁴⁶⁴ als vollkommen widersinnig darstellt: „Mein liebes Kind, wir wollen dich befreien. / Das heißt: Wir müssen dich zuvor beschießen“ (V. 1f., 9f.). Wie zynisch diese Ansicht ist, offenbart der Pressesprecher auch mit seinem letzten Argument: „Uns kannst du blind vertrauen: / Wer dich beschießt, muß dich nicht noch beschießen“ (V. 11f.). Der Titel („...einem irakischen Kind den Krieg zu erklären“) ist in seiner Doppeldeutigkeit ein weiterer Fingerzeig auf die zudem enthaltene Kritik an der propagandistischen Sprache der Kriegstreiber.

Das sechste Gedicht ist bereits vor dem Hintergrund der Besetzung des Irak durch us-amerikanische und alliierte Soldaten zu lesen: Das „Sonett vom Entsorgen eines Diktators“⁴⁶⁵ geht von einer Ankündigung des Militärs aus, am Kriegsanfang zuerst durch gezieltes Bombardement die irakische Führung zu „enthaupten“.⁴⁶⁶ Der Angriff in dem Sonett zielt vor allem auf die Sprache der Militärs. Wie misslungen ihre technizistischen Formulierungen vom Töten sind, zeigt das Textsubjekt durch das Weiterdenken dieser Sprachfigur. Damit der „Schuft“ die Welt nicht „entfriedet“ kann, gilt es konsequenterweise, ihn zu „entbauchen und entkernen, / entarmen und entbeinen und entrücken / und ihm als Letztes seinen Kopf [zu] entsteißen.“ (V. 12-14).

Diese militärische Sprache bemäntelt die Inhumanität des Handelns, so ein Vorwurf des Sonetts. In der ersten Strophe wird aber auch beinahe beiläufig eine weitere Institution kritisiert (V. 2-4): „Der Schurke konnt’ entkommen. / Das hab ich unserm Blätterwald entnommen, / dem immer dürreren, schon fast entlaubten.“

Im gängigen Bild des „Blätterwaldes“ für die Zeitungslandschaft wird ihre negative Veränderung beschrieben. Dabei bleibt offen, ob es sich um eine allgemeine Kritik an der Quantität oder Qualität der Zeitungen oder um eine spezielle Kritik in Bezug auf die Berichterstattung über den Irakkrieg handelt oder beides gleichzeitig gemeint ist.

Das siebte und letzte Gedicht „Sonett vom Lehrmeister Krieg“⁴⁶⁷ ist Rückblick auf den Irakkrieg und skeptischer Ausblick zugleich. In ihm werden einige Orte, Volks- und Religionsgruppen aufgezählt, die „aus des Zweistromlands nahgerückten Fernen“ (V. 11) erst durch den Irakkrieg bekannt und geläufig wurden: „So’n Krieg macht klug.“⁴⁶⁸ Erst das letzte Terzett gibt den Befürchtungen der „Fachleute wider Willen“ (V. 9)

⁴⁶⁴ Gedichte: 922.

⁴⁶⁵ Gedichte: 925 und erläuternder Peritext in Gedichte: 924.

⁴⁶⁶ Dies misslang zunächst, Saddam Hussein und einige seiner Vertrauten wurden erst im Laufe der nächsten Monate gefasst.

⁴⁶⁷ Gedichte: 927 und erläuternder Peritext in Gedichte: 926.

⁴⁶⁸ V. 1. Der Plural, vgl. „wir“ in V. 1, 4, 9, 11f., bezieht den Rezipienten mit ein.

Raum: „Wird uns der Krieg bald neuen Schauplatz schildern? / Soll'n wir als nächstes Syrien kennenlernen?“ (V. 13f.). Damit werden jene Sorgen ausgedrückt, die nach dem offiziellen Ende der Kampfhandlungen am 2. Mai 2003 viele in der deutschen Bevölkerung teilten: Durch die aggressive Rhetorik der US-Regierung gegen andere als feindlich betrachtete Länder wie Syrien und Iran wurde ein weiterer Kriegszug befürchtet.

Alle sieben Sonette richten sich als Satiren gegen die us-amerikanische Doktrin und Politik des *Präventivkriegs* gegen den Irak, ihre neokonservativen Protagonisten und ihre falsche, propagandistische Kriegsbeurteilung. Ihnen ist ein aufklärerischer Impetus anzumerken und eine für Gernhardts Lyrik äußerst seltene Aggressivität bei einem auffallend geringen Quantum an Komik. Scharf-ironisch fallen zum Teil die Begleittexte aus, die jedem Sonett beiseite gestellt sind und den zeitgeschichtlichen Hintergrund sowohl sachlich erklären als auch kritisch kommentieren. Ein typisches Beispiel für das Nebeneinander von Nachrichtenstil und Kommentar ist der Beginn des Begleittextes von „Sonett vom Lehrmeister Krieg“: „Anfang Mai. Am 2. Mai verkündet Präsident Bush das Ende der Kampfhandlungen – ‚mission accomplished‘ –, in den folgenden Monaten des Jahres 2003 werden mehr amerikanische Soldaten bei Schießereien und Attentaten umkommen als während der Dauer des offiziellen Krieges.“⁴⁶⁹

Als Form für den Zyklus wählte Gernhardt – sicher nicht zufällig – das „deutsche Sonett“, d. h., die beiden Quartette sind jeweils zwar block-, aber nicht durchgereimt, ferner variieren die Terzette zwischen verschränktem Kreuzreim, Schweifreim und Zwischenreim.⁴⁷⁰ Diese variable Handhabung der klassischen Sonett-Form ermöglicht auch eine wechselnde Akzentuierung der jeweiligen Aussagen in den einzelnen Sonetten. So betont zum Beispiel der einzige abschließende Paarreim des Zyklus im „Sonett von dem jungen Amerika und den alten Europäern“ („ward mit Gott beschlossen: / Wenn keiner schießt, wird halt zurückgeschossen.“) das letzte Verb, das für den Bezug des us-amerikanischen Kriegs gegen den Irak zu dem des nationalsozialistischen Deutschland gegen Polen 1939 und damit für die Gesamtaussage wichtig ist.

⁴⁶⁹ Gedichte: 926.

⁴⁷⁰ Das zweite, dritte, sechste und siebte Sonett haben das gleiche Reimschema mit nicht-durchgereimtem Blockreim und verschränktem Kreuzreim *abba cddc efg efg*, das erste und vierte eint das gleiche Schema *abba acca* in den Quartetten, sie enden jedoch unterschiedlich im *ded edd* bzw. *dfg gfd*, das fünfte Sonett teilt das Quartett-Reimschema des Dritten, es endet jedoch in den Terzetten mit einer Schweifreim-Variante, dem Zwischenreim *eef eef*.

In mehreren Sonetten kommen die Protagonisten der US-Regierung selbst zu Wort und entlarven dabei ihre eigene Argumentation für den Krieg als hohl und ihre Absichten als sinister. In anderen werden die Handelnden in diesem Konflikt direkt attackiert, indem ihre Ansichten als unlogisch, zynisch und machtbesessen gegeißelt werden. Bei aller Kritik an seinen Gegenspielern enthalten die sieben Sonette keinerlei Parteinahme für den irakischen Diktator Saddam Hussein, ebensowenig appellieren sie an die Konfliktparteien oder fordern eine friedliche Lösung der Krise, wie man es aus der Tradition der Anti-Kriegs-Gedichte kennt. Ihr gemeinsamer Nenner ist die massive Kritik an der Kriegstreiberei der us-amerikanischen Regierung und ihrer Unterstützer. Allerdings muss bemerkt werden, dass diese Ansichten aufgrund der durchaus vorsichtig-skeptischen Berichterstattung der deutschen Medien bekannt und geradezu *common sense* waren. Auch die Artikulation der Befürchtungen vieler Teile der deutschen und europäischen Öffentlichkeit, dass ein neuer Krieg gegen einen Staat der „Achse des Bösen“ (Bush) bevorstehe, war weit verbreitet. Gernhardt hat also frühzeitig einige Hintergründe des Konfliktes erkannt und es als Dichter in seinen Sonetten verstanden, die Stimmung in der deutschen Bevölkerung zu artikulieren.

II.3.d. Zusammenfassung

In Anbetracht von Gernhardts eigenen Anforderungen an die Satire (vgl. Kap. I.3.c.) muss abschließend die Frage nach Innovationen in den Gedichten gestellt werden. Alle seine satirischen Gedichte bedienen sich der Mittel der Isolierung und Steigerung. Das entspricht Gernhardts Meinung: „Die ehrwürdige Methode, die Argumente des Gegners durch Übertreibung ad absurdum zu führen, verfehlt ihre Wirkung ja nie so ganz.“⁴⁷¹

In der Auseinandersetzung mit Protestsong, Bausünden, Hässlichkeit, Politikern, Rassismus und Kriegstreiberei prägt sich das unterschiedlich aus. Beim „Protestsong-Workshop“ und bei „Vater, mein Vater“ wird Schlichtheit überspannt, in den „Sieben Bausünden“ und „Fressgass“ die mangelnde Ästhetik überspitzt⁴⁷² und bei „Strauß“ ein Redeteil übertrieben gewichtet. Die Satire auf den Bayern zeichnet sich nicht durch Komik aus und ist damit eine frühe Ausnahme in Gernhardts eigenem Verständnis von Satiren, die erst 2004 vom ebenso wenig komikhaltigen Zyklus „Krieg als Shwindle“ ergänzt wird. Originell sind die Gedichte zum Teil auf formaler Ebene: Dazu zählen ein Song als Song-Satire und die Foto-Text-Montage in den Göttinger Bausünden. Das Ziel der Attacken ist zumindest im zweiten Fall sehr vage. Sprachlich und von der Tendenz her sind beide Gedichte weniger inspiriert als beispielsweise „Fressgass“ mit seinen Beleidigungen wie „körperdumm“ und der wohl vorbereiteten Pointe. „Vater, mein Vater“ beweist die Vorliebe Gernhardts für Dialoggedichte. Die Selbstkomisierung des Rassisten zeigt, dass ein indirekter Angriff nicht minder wirkungsvoll sein muss.⁴⁷³ In eine ähnliche Richtung zielt „Neulich im ‚Bombay Palace‘“, in dem ein rechtspopulistischer Wahlslogan aus dem Jahr 2000 durch konsequentes Weiterdenken ad absurdum geführt wird.

Wie stark die aktuellen Diskurse Gernhardts Dichten beeinflussten, zeigen besonders die Sonette im Zyklus „Krieg als Shwindle“. Mit seinem Sonett-Zyklus steht Gernhardt in einer langen Tradition von Anti-Kriegs-Gedichten, nicht zuletzt auch in der dichterischen Kritik an der US-amerikanischen Außenpolitik: Zuvörderst zu nennen sind

⁴⁷¹ Letzte Ölung: 376.

⁴⁷² Vgl. auch als nicht-satirisches Gedicht über „Bausünden“ „Nachdem er durch Metzingen gegangen war“ (Gedichte: 274 und Anm. 956-960).

⁴⁷³ Das gilt auch für die einzigen beiden Gedichte, die zynische Tonfälle aus „Volkes Stimme“ wiedergeben und aus dem „Hotel ‚Europäischer Hof‘“ (!) in einer grotesken Szenerie indirekt das Verhalten der Deutschen und Europäer während des Balkankriegs kommentieren („Volkes Stimme, 1994“ und „Hotel ‚Europäischer Hof‘“ in Gedichte: 554f. und 555-557).

Erich Frieds „Und Vietnam und“ (1966) und Yaak Karsunkes „Kilroy und andere“ (1967), die den Vietnam-Krieg thematisieren, ferner zum Beispiel die politische Lyrik in Arnfried Astels „Notstand“, Uwe Wandreys „Kampfreime“ und Erich Frieds „Zeitfragen“. Mit ihnen teilen Gernhardts Sonette unter anderem den aufklärerischen Impetus und die Neigung zu tabuisierten, *hinkenden* Vergleichen. Allerdings unterscheidet sich die Auseinandersetzung mit dem Thema an einem Punkt grundlegend voneinander: Gernhardt ist das oft appellative, emotionalisierte, aufrüttelnde Element seiner Vorgänger fremd; auch flüchtet er sich nicht in die Groteske, die verschiedentlich als Ausweg aus der Satire gesehen wurde.

Gernhardt hat nie geglaubt, dass solche Gedichte etwas an Realpolitik ändern könnten (vgl. Kapitel I.1.c.). Es verwundert daher nicht, dass er als Dichter lange Jahre vom Vietnam- bis zum Kosovo-Krieg⁴⁷⁴ schwieg. Auf der anderen Seite stellt sich daher die Frage, warum Gernhardt ausgerechnet diesen Krieg dichterisch begleitet hat, handelt er doch in diesem Zyklus teilweise seiner Poetik zuwider. Für die Antwort auf die Frage müssen zuerst noch einmal Gernhardts Ansprüche an die Gattung Satire und den Satiriker rekapituliert werden, die bereits Gegenstand der Betrachtung gewesen sind (vgl. Kap. I.3.c.). Die Ansprüche an die Gattung bestanden vor allem in der formalen und bzw. oder inhaltlichen Innovation und den Chancen der (Selbst)Ironie, die an den Satiriker vor allem in der Reduktion seines Anspruchs darauf, nur noch „hin und wieder“ einen „Durchblick“ zu haben.⁴⁷⁵ Zwar führt „Krieg als Shwindle“ geradezu prototypisch vor, wie effektiv es für den Satiriker sein kann, sich die Gedanken des Kritisierten anzueignen und „seine Meinungen durch Übertreibung lächerlich zu machen.“⁴⁷⁶ Gemessen an Gernhardt eigenen Maßstäben sind allerdings kaum formale oder inhaltliche Neuerungen oder Innovationen in diesen Sonetten auszumachen. Das kann man in Bezug auf Gernhardts vormalige Haltung regressiv oder pragmatisch nennen. Denn bei dem Zyklus handelte es sich um eine Auftragsarbeit für eine Literatursendung, für die Gernhardt mit der Kriegsvorbereitung und dem Angriff auf den Irak *das* beherrschende Thema jener Wochen beschreibt, das „lange Zeit alle anderen Tagesereignisse in den Hintergrund treten ließ“⁴⁷⁷. Allen Sonetten des Zyklus

⁴⁷⁴ Die in anderem Zusammenhang bereits erwähnten Gedichte „Volkes Stimme, 1994“ und „Hotel ‚Europäischer Hof‘“ (Gedichte: 554f., 555-557) sind zwar vor dem Hintergrund des Balkankriegs zu sehen, haben jedoch die europäische Haltung zum Konflikt zum Thema.

⁴⁷⁵ Vgl. Letzte Ölung: 449.

⁴⁷⁶ Was das alles: 673.

⁴⁷⁷ Gedichte: 1000. Klaus Cäsar Zehrer, der Anfang 2003 wegen der Arbeit an der gemeinsamen Anthologie „Hell und schnell“ mehrere Wochen lang bei Gernhardt zu Gast war, meint, dass dieser

sind ein aufklärerischer Grundgedanke und eine große Empörung eigen, die sich in den wütenden Attacken gegen die Verantwortlichen entlädt. Man muss Gernhardt bescheinigen, als Dichter seine Positionen und die der deutschen Bevölkerung in Sonett-Form treffend artikuliert zu haben – dass er politisch unkorrekt gegen den Zeitgeist angedichtet hätte, wie das früher häufig der Fall war, wenn er sich z. B. mit linken Entitäten anlegte, kann nicht behauptet werden. Gemessen an Gernhardts eigenen Maßstäben sind diese sieben satirischen Sonette sowohl wenig innovativ als auch in ihrer Kritik mehrheitsfähig und wohlfeil.

Keines der anderen Gedichte enthält so deutliche satirische Tendenzen wie die analysierten. Allerdings gibt es weitere Gedichte Gernhardts mit satirischem Engagement. An zwei Beispielen, „Deutscher im Ausland“⁴⁷⁸ und „Die Entdeckung“⁴⁷⁹, kann ein früheres, differenzierteres, innovativeres satirisches Engagement Gernhardts näher erläutert werden. Viel typischer als die scharfen „Shwindle“-Satiren, zeigen sie, dass der Satiriker Gernhardt eigentlich im Kern „ein spottender und selbstbewußt Verlachender“⁴⁸⁰ ist. Im ersten Gedicht werden zwei Klischees vom deutschen Italentouristen aus der Sicht des „Verkniffenen“ gegenübergestellt. Er regt sich über die laute Prahlerei der Urlauber auf, die „Bringse birra“ schreiend mit der Härte der D-Mark prahlen (V. 3f.). Den antithetischen Kontrast bildet die Selbstbeschreibung des am Prosecco nippenden, bemüht Angepassten.⁴⁸¹ Dieser ist auch eine Karikatur, weil sein Wunsch, nicht „zu denen“ (V. 8) gezählt zu werden, sein Denken und Handeln bestimmt. Er wird als Figuren-Ich des „Verkniffenen“ vom Textsubjekt komisiert. Diese vermittelte Komik zieht nach sich, dass die Klischees komisiert, aber kaum mit satirischer Intention attackiert werden. Hobbes' Komik der Überlegenheit und Bergsons Komik des Mechanischen schimmern hier durch. „Deutscher im Ausland“ zeigt exemplarisch, dass Gernhardt auch als satirischer Dichter Humorist sein kann.

Mit Blick auf die wenigen originär satirischen Gedichte Gernhardts muss festgestellt werden, dass die scharfe lyrische Attacke bis auf wenige, erläuterte Ausnahmen nicht Gernhardts Tonfall entspricht. Ihr Anteil am gesamten lyrischen Werk ist

angekündigte, völkerrechtswidrige Angriffskrieg Gernhardt persönlich sehr beschäftigt und aufgeregt hat. Gespräch mit Klaus Cäsar Zehrer beim Gernhardt-Kolloquium des „Merkur“ in Berlin am 27.10.2006.

⁴⁷⁸ Gedichte: 236. Lesung auf Spaßmacher-CD: 7.

⁴⁷⁹ Gedichte: 65f.

⁴⁸⁰ Schmitt: Kritiker. S. 165f.

⁴⁸¹ Vgl. die parallelen Sätze „Ach nein, ich bin keiner von denen, die kreischend / das breite Gesäß...“ (V. 1f.) und „Ach ja, ich bin einer von jenen, die leidend / verkniffenen Arsch...“ (V. 5f.). Vgl. auch das „Lied der Toscana-Deutschen“ in Spagat: 70f.

verschwindend gering. In Anbetracht der Äußerungen Gernhardts über die Satire (vgl. Kap. I.1.c. und I.3.c.) und dem allgemeinen Rückgang dieser Gattung kann dieser Befund kaum überraschen.

Im zweiten angesprochenen Gedicht, „Die Entdeckung“, kann die Richtung eines satirischen Angriffs gar nicht richtig erkannt werden. „Wir haben heut die Frau entdeckt / und zwar als Sexualobjekt, / das war in Wanne-Eickel“, lautet die erste der sieben dreizeiligen Strophen. Diese wehrt die Annäherung ab: „Bin nicht nur Knie, bin nicht nur Brust, / bin nicht nur da, der Männer Lust / zu lindern und zu kühlen!“ (V. 9-12), worauf sich die Männer „schwer betroffen“ besaufen: „Im Anschluß daran ging es schnell / ins nächstgelegene Bordell. / Und da war Polen offen...“⁴⁸²

Köhler fasst das Problem mit dem Satire-Gehalt wie folgt zusammen:

„Wogegen richtet sich dieser Text? Gegen die Frauenbewegung? Gegen die Männer [...]? Oder gegen beide?! Oder führt er mit komischen Mitteln den Zwiespalt des aufgeklärten gutwilligen Mannes vor, der gerne anders denken und handeln möchte, als es das überlieferte Männerbild verlangt, es aber nicht kann? Oder wird dieser Zwiespalt nicht bloß gezeigt, sondern die sich aufgeklärt gebenden Männer sogar als Heuchler verspottet? Oder trifft vielleicht all dies zugleich zu? Ja und Nein – und deshalb ist das Ganze am Ende weniger eine tendenziöse Satire als tendenzfreier Nonsens.“⁴⁸³

Die Grenzen zwischen Satire und Nonsens können in „Die Entdeckung“ nicht mit letzter Genauigkeit gezogen werden. Das Gedicht ist ein Beispiel für originelle Überschneidungen zwischen den Untergattungen der komischen Lyrik.

Es weist auch den Weg zum nächsten Kapitel, zu Gernhardts Nonsens-Gedichten.

⁴⁸² Diese letzte Strophe vollendet pointiert den reimenden Dreiklang „betroffen: besoffen: offen“ mit einer sexuellen Konnotation. Jede Strophe beginnt mit einem Paarreim, und die abschließende Weise bindet je zwei bzw. drei Strophen aneinander (sodass das Reimschema *aab ccb dde ffe ggh iih jjh* entsteht).

⁴⁸³ Köhler: Spaßmacher. S. 184. Vgl. auch Köhler: Nonsens. S. 92f.

II.4. Gernhardts Nonsens-Gedichte

SO EIN GEDICHT, DAS
SCHREIBT SICH DOCH NICHT SELBER HIN!
DA FORMT JEMAND DAS WORT,
UND DAS MACHT DANN SINN.
ODER UNSINN.⁴⁸⁴

Die Anfänge Gernhardts als Schreiber für „Pardon“ und „WimS“ sind aus dem theoretischen Teil dieser Arbeit über den Nonsens bekannt. An dem Aufbau dieses Kapitels und insbesondere an Köhlers Theorie orientiert sich die folgende Analyse von Gernhardts Nonsens-Gedichten: Die Spielarten des Nonsens mit Zeit, Raum, Kausalität und Logik sowie Beziehungen beruhen auf Techniken zur Verfremdung der Wirklichkeit. Köhler identifizierte sie als Verselbstständigung, Vermenschlichung, Erfindung und Identitätswechsel. Die vier Spielarten und vier Techniken geben die Systematik vor (Kapitel II.4.a. bis f.). Gernhardts lyrischer Nonsens zeichnet sich durch Besonderheiten aus. Diese sollen keineswegs ausgeblendet werden und ergänzen deshalb das erläuterte System an gegebener Stelle (Kapitel II.4.e.). Weil sich Nonsens naturgemäß im Spiel mit der Sprache vollzieht, wird den Verfahren Wörtlichnehmen, Stilbruch, Wortspiel, Wortverschachtelung und Wortdeformation, Lautdoppelung, Lautvariation und Lautmalerei bis zur Entwicklung einer eigenen Sprache besondere Aufmerksamkeit zuteil werden (Kap. II.4.g.). In der Natur der Sache liegt, dass die Kriterien selten gänzlich voneinander abzugrenzen sind. So ergeben sich Überschneidungen zu benachbarten Merkmalen. An ihnen kann auch untersucht werden, wie Gernhardt seinen Gedichten Sinn entzieht und Sinn im Nonsens vortäuscht.

Nebenbei können mit einem Blick auf die Bände, in denen die Nonsens-Gedichte enthalten sind, weitere Aussagen über die Entwicklung von Gernhardts Werk gemacht werden. Zu klären wird auch sein, ob Gernhardts Nonsens tatsächlich nur textintern und damit tendenzlos ausgerichtet ist und ob er neue Methoden zur Nonsensgestaltung entwickelt.

Dies wird letztlich auch zu der Frage führen, ob und warum sich laut Köhler „vor allem auf seinen Nonsenstexten und -bildern [...] bis heute Gernhardts Glück, Glanz und Ruhm“⁴⁸⁵ gründen.

⁴⁸⁴ „Keine Kunst ohne Künstler“ in Gedichte: 255f.

⁴⁸⁵ Köhler: Spaßmacher. S. 184. Köhler spielt auf Gernhardts Prosaband „Glück Glanz Ruhm“ von 1983 an (Glück).

II.4.a. Spiel mit der Zeit

Von der ersten Spielart des Nonsens, der Verfremdung der Zeit, macht Gernhardt nur ein einziges Mal Gebrauch. Die seltene Verwendung ist typisch für den modernen Nonsens.⁴⁸⁶ Eine „Dringliche Anfrage“⁴⁸⁷ lautet: „Wer hat ein Alibi für mich?“ Überraschenderweise soll aber nicht ein Verbrechen in der Vergangenheit gedeckt werden: „Ich brauche eins für morgen, / da soll ich es um 12 Uhr 10 / der Königin besorgen.“ Weil der Bestellte Angst vor der Rache des Königs hat, braucht er für die Tat eine Ausrede. „Ich traue mich gar nicht, hinzugehn. / Es sei, ich hätt’ ein Alibi. / Wer sah mich morgen, 12 Uhr 10?“

Der Wunsch nach dem Alibi verschiebt die Zeitabläufe in dem zwölfzeiligen Gedicht in Jamben. Normalerweise fragte ein Verbrecher nach einem Alibi für einen vergangenen Zeitraum und verwendete dafür Perfekt als Tempus. Hier geht es dem unwilligen Ehebrecher um die Zukunft, nach der er im Präteritum fragt („Wer sah mich morgen“). Das gewünschte, in der Zukunft abgeschlossene Geschehen für das Alibi müsste eigentlich im Futur zwei formuliert werden, nicht im Imperfekt. Dieses bezeichnet ein vergangenes Geschehen. Die verschiedenen Zeiten geraten so durcheinander. Das komische Spiel mit der Zeit bringt im letzten Kreuzreim eine Innovation hervor. Zweimal (V. 3 und 9) wurde „12 Uhr 10“ verwendet und vom Rezipienten schon als ausgesprochene Zahl verinnerlicht. Daher kann am Ende der Reim „hinzugehn: 12 Uhr 10“ gewagt werden. Die Neuerung liegt in der Verwendung einer Zeitangabe in Zahlen, die vom Leser erst ausgelesen werden muss, anstelle eines Wortes. Der alternierende Versfuß fügt mit dem verbindenden Kreuzreim eine Handlung zusammen, die seltsam und komisch anmutet. Die Königin bestellte sich für den morgigen Tag einen Liebhaber, der es ihr – umgangssprachlich – „besorgt“. Er muss vor dem König zittern und wagt sich kaum zum Stelldichein. Bei der „dringlichen Anfrage“ verwechselt er die Tempi und redet in seinem wirklichkeitsfremden, komischen Zeitgefühl weiter.

II.4.b. Spiel mit dem Raum

Beim Spiel mit dem Raum, der zweiten Nonsens-Spielart, entfalten sich zwei Ebenen. Erstens können im Text Räumlichkeiten oder Zuordnungen verwirren. Im zweiten Fall spielt das Textsubjekt mit der Textmenge oder -beschaffenheit, d. h. mit der grafischen

⁴⁸⁶ Vgl. Köhler: Nonsens. S. 68.

⁴⁸⁷ Gedichte: 72. Folgende Zitate: V. 1 und 2f.

Gestalt des Geschriebenen. Auch diese beiden Verfahren – erstens im Text und zweitens am Text – sind bei Gernhardt selten anzutreffen.

Im Text

Erhebliche Irritation in räumlicher Hinsicht herrscht in „Du da“⁴⁸⁸. Der Adressat der Anfangsanrede („Du, komm mal her und hör mal zu“) bleibt ebenso im Dunkeln wie die Position des Ich in dem Körperteil-Verwirrspiel. Jemand oder etwas aus einer unbestimmbaren Menge (vgl. V. 2f.) wird gefragt: „Hand aufs Herz und Ohr aufs Bein – / möchtest du ein Spreizfuß sein?“ (V. 4f.). Anschließend breitet das Ich die Argumente aus, die das Gegenüber vom Spreizfuß-Dasein abhalten sollen (V. 7-18) – was aber scheinbar nicht gelingt, denn die letzten vier Verse lauten: „Willst du so leben? / Gut, dann tu's. / Gib mir die Hand – / sei fortan Fuß.“ Abgesehen von dem Spiel mit den Identitäten von Sprecher und Angesprochenem herrscht räumliche Desorientierung. Es kann nie einwandfrei geklärt werden, an wen oder was sich die Ansprache richtet, wie das „Ohr aufs Bein“ kommen und wie ein Handschlag einen künftigen Fuß erreichen soll. Voraussetzung hierbei ist, dass der, die oder das Angesprochene tatsächlich die Wahl hat, den Platz einer Fußdeformation einzunehmen. Die Inkompatibilität der räumlichen Beziehungen löst in „Du da“ die Komik aus.

Räumliche Irritation ist ebenfalls Thema im vierten Kapitel der „Körper in Cafés“. Weil das Spiel aber die Entfremdung des Ich von seiner Gestalt sinnreich abbildet, wurden diese Gedichte unter „komisch“ eingeordnet und in Kapitel II.1. behandelt. Wie sich einzelne, symbolträchtige Teile eines Körpers zueinander verhalten, umschreibt „Herz und Hirn“⁴⁸⁹. Das belebte „Herz“ springt „himmelwärts“, während das antithetisch gegenübergestellte „Hirn“ bedächtig bleibt und den folgenden Absturz mit einem Schirm absichert. Die bekannte Symbolik verleitet zu dem Schluss, dass das hochfliegende Herz die Emotion und das Hirn die Ratio verkörpert. Wieder evoziert eine übertragene Deutung Gehalt und Tiefsinn, wohingegen auf der Textebene sich lediglich einzelne Organe frei vom Ganzen verselbständigen. Das Spiel mit räumlichen Beziehungen realer Einheiten ist darauf angelegt, Gehalt anzudeuten.

⁴⁸⁸ Gedichte: 156f.

⁴⁸⁹ Gedichte: 451.

Am Text

Im „Dreißigwortgedicht“⁴⁹⁰ gibt der Titel den Textraum, d. h. die Textquantität vor: „Siebzehn Worte schreibe ich / auf dies leere Blatt, / acht hab’ ich bereits vertan, / jetzt schon sechzehn und / es hat alles längst mehr keinen Sinn, / ich schreibe lieber dreißig hin: / dreißig.“

Das ursprüngliche Vorhaben des Ich, sich – warum auch immer – in dem Gedicht mit 17 Wörtern (V. 1) zu begnügen, scheitert ab V. 5, sodass das Unterfangen sinnlos wird und das Gedicht anhand der Wortzahl und dem passenden letzten Wort („dreißig“) zum Dreißigwortgedicht betitelt wird. An der Stelle, wo die ursprüngliche Wörterzahl überschritten wird, markiert auch die Aufgabe der Trochäen sowie der ungefugte Übergang von der vierten zur fünften Zeile den Bruch und die Wende zur „sinnlosen“ Vollendung mit 30 Wörtern. Das Spiel mit dem Raum des Gedichts unterhält durch die Ansage über den aktuellen Wortstand. An neunter Position steht das Wort „acht“ („acht hab’ ich bereits vertan“), „sechzehn“ hat die dazugehörige Position inne, und das dreißigste Wort lautet „dreißig“. Indem der Befolgung der Regel große Wichtigkeit beigemessen wird, reflektiert das Gedicht auch nur sie und kommt zu keinen darüberhinausgehenden Aussagen. Es ist sprachspielerischer Nonsens in der Ebene des Raumes.

Unter Einhaltung einer anderen Regel überführt Winnetou im „Indianergedicht“⁴⁹¹ einen Pferdehändler des Betrugs. Wie es die Einleitung ankündigt, verwendet er „in seiner einsilbigen Art“ dabei nur einsilbige Worte. Der Indianer macht dem Händler ausführlich die Mängel des angepriesenen Pferdes deutlich, das ein Specht ist. Sinn stiftet im „Indianergedicht“ vornehmlich die Prosa-Einleitung. Sie gibt die Situation und die Regel im Gedicht vor. Während sich die ersten Einwände Winnetous durchaus noch sinnvoll anhören, bricht der Bezug zur Wirklichkeit spätestens in den letzten vier Versen durch den Vogel weg. Wahrscheinlich taucht er reimbedingt auf (vgl. V. 14+16). Mit ihm hält die Komik Einzug, die mit Winnetous abschließenden Worten pointiert wird: „Du viel dumm, / ich viel klug. / Hugh!“ In seinem sprachlichen Spiel mit der Silbenanzahl, der Wortquantität, ist das „Indianergedicht“ dem Nonsens-Spiel mit dem Textraum zuzuordnen.

⁴⁹⁰ Gedichte: 168.

⁴⁹¹ Gedichte: 158.

II.4.c. Spiel mit Kausalität und der Logik

Die weitaus größte Zahl von Gernhardts Nonsense-Gedichten verweigert Kausalität und Logik der Realität. Das gilt insbesondere für die Bände bis Anfang der neunziger Jahre. In ihnen kehrt sich Logik um, entstehen Paradoxien und falsche Kausalitäten, es werden Gegenstände, Tiere und Abstrakta belebt, vermenschlicht und neu erfunden. Die dritte Nonsense-Spielart entsteht durch die Umkehr von Logik, Sinnfügung und Sinnentzug sowie Widersinnige Vergleiche

Umkehr von Logik

Auf der Umkehr einer Kausalität beruht der „Umgang mit Tieren aus der Tiefe“⁴⁹².

„Und es kommen Tiere aus der Tiefe, / Tiere, die, wenn man sie rief, / schweigend in der Tiefe blieben, / nie gesehen, nie beschrieben“ (V. 1-4).

Nur wenn der Adressat der Zeilen, ein Seefahrer, „zum Steinerweichen“ schreit, schlafen sie weiter, und er wird „den letzten Hafen / ohne Zwischenfall erreichen“ (V. 7f.). Durch die Assonanzen (*ie* und *ei*) und die Paar- und Kreuzreime bekommt das Gedicht eine lautliche Kohärenz. Auch die Logik ist textintern stringent, denn die Kausalität kehrt sich um 180° Grad um und wird sozusagen zur Anti-Logik. Unter dieser Voraussetzung führt dann das Gegenteil des eigentlichen Handelns zum gewünschten Effekt. Zusätzliche Verwirrung stiftet der „letzte Hafen“, der als Metapher für die letzte Ruhestätte bzw. den Tod verstanden werden kann. Durch das Schreien liefert sich der Seefahrer demzufolge dem sicheren Tod aus – was die Umkehr der Anti-Logik und damit die Wiederherstellung der Empirie bedeutete. Andererseits kann der Hafen auch wörtlich als das Ende einer langen Reise verstanden werden. Dieser Widerspruch kann und muss nicht aufgelöst werden, weil der zugrundeliegende Nonsense der umgekehrten Kausalität hierdurch noch zusätzlich Verwirrung erhält.

Bei einem anderen Nonsense-Gedicht sind die Grundlagen von Handlung und Logik des Protagonisten nicht nachvollziehbar. „Ein spannender Moment im Leben von Sultan Selim“⁴⁹³ trat ein, als „ein Weib“ „am Golf von Bahrain“ seinen Stiefel ergriff, um in ihn hineinzuschauen. „„Sie starb bevor es graute““ (V. 16), weil die Tat in seinen Augen „vermessen“ war. In der Pointe gehen Sultan und Großwesir zum Essen. Der fiktive

⁴⁹² Gedichte: 132. Vgl. auch Schöne Töne-CD: 16. Die tiefe Posaune kontrastiert die Soubretten-Stimme Bengtson-Opitz.

⁴⁹³ Gedichte: 61f.

Erzähler des Gedichts kommentiert das sonderbare Verhalten nicht. Denken und Handeln des Sultans bleiben schleierhaft. Textintern handelt er konsequent, weil er die Hinrichtung aus seiner Abneigung gegen das Stiefelgucken und seiner Machtposition herleitet. Textextern aber wird er angesichts von Absurdität, Banalität und non sequitur lächerlich. Die Komik mildert das Todesurteil für die Delinquentin ab.

„Ein Septembernachmittag in der Heide“⁴⁹⁴ als Überschrift eines Gedichts des „Wörtersees“ weckt Erwartungen auf eine herbstliche Heideidylle. „Immer wieder zieht der alte / Schäfer“ an seiner „Weidenflöte“ (V. 1f.). Die Eingangswendung „Immer wieder“ wiederholt sich zum Abschluß jeder der vier Strophen refrainartig. Der Schäfer zieht an seinem *anakreontischen* Instrument, weil er „sehnlisch“ hofft, „endlich einen Ton zu hören“ (V. 4-6). „Sein Weib“ versucht ihn „immer wieder“ dahingehend zu korrigieren, dass er „blasen müsse“, „nicht ziehen“ (V. 7-9). Er jedoch winkt „immer wieder“ „kreischend ab und zieht aufs neue“ (V. 10-12). Der dumme und harmlose Fehler lässt den Schäfer komisch erscheinen. Sein Handeln lässt Erfahrungen und Sinn für Kausalität vermissen und gilt mit Petzold als „non sequitur“. Seine widersinnige Umkehr des gewöhnlichen Vorgangs, den gerade er als Schäfer laut anakreontischer Gattung und modernem Klischee beherrschen sollte, wirkt insbesondere durch die endlose Wiederholung des Vorgangs als eine Erscheinungsform von Bergsons Komik des Mechanischen. Die absurde Handlung des Starrköpfigen ist schlicht und naiv; die Form des Gedichts ist es nicht. Der gleichmäßige Rhythmus (zwei achthebige Verse und ein vierhebiger bilden eine Strophe) und der Refrain (achtmalig „Immer wieder“) haben die musikalische Qualität eines Volksliedes. Der strenge Rhythmus und der Versklang verbinden sich zu einer einheitlichen Form.⁴⁹⁵ Sie stellt Sinn in Aussicht, doch sie enthält nur Unsinn. Auch der Widerspruch zwischen dem unsinnigen Geschehen und der strengen Form erzeugt Komik. Ringmayr nennt „Ein Septembernachmittag in der Heide“ deshalb „eines von Gernhardts feinsten ‚Unsinns‘-Gedichten“⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ Gedichte: 71.

⁴⁹⁵ Vgl. auch die Vertonung von Ferdinand von Seebach auf der Schöne Töne-CD: 6. Seebach unterstreicht den Liedcharakter des Gedichts durch Motivwiederholungen und die Monotonie des Geschehens durch seinen modulationsarmen Gesang. Einem weiteren Schäfer in Gernhardts Œuvre mangelt es auch an Weitsicht. Vgl. „O du, der du. Einem Schreihals ins Stammbuch“, Gedichte: 56f., hier: 56, und Anm. 940.

⁴⁹⁶ Ringmayr: Humor. S. 184.

Sinnfügung und Sinnentzug

Liegt Desorientierung den Äußerungen eines artikulierten Ich zugrunde, entsteht der Eindruck dementieller Verwirrtheit beim Sprecher. Das „Geständnis“⁴⁹⁷ beginnt mit der rhetorischen Frage: „Ihr fragt nach meinem Lieblingssport? / Nun gut, es ist der Mord.“ Der Reimzwang beeinflusst das gesamte Gedicht inhaltlich, weil die Verwechslung dadurch durchgängig ist. Die Enträtselung folgt in einem fiktiven 23-zeiligen Dialog, bei dem die Fragen nicht wiedergegeben werden, aber anhand der Antworten erschlossen werden können. Nachdem der verwirrte Mensch seinen „Sport“ mit den Stichwörtern Wasser und See, in die Wellen springen, „durchs kühle Naß zu schnellen“ und „mit Fischen um die Wette“ zu „morden“ (V. 5, 8, 10, 13f.) beschrieben hat, kommt von Seiten des fiktiven Gesprächspartners die Anregung, dass es sich bei dem Sport nicht um Mord, sondern um das Schwimmen handelt.

„Der Sport heißt Schwimmen? / und nicht Mord? [...] Schwimmen? / Moment – ihr seht mich sehr verwirrt... / Mein Gott – vielleicht hab ich geirrt... / Doch – Schwimmen könnte stimmen“ (V. 17-23).

Die offenkundige Verwirrtheit des Mörders wirkt schon per se komisch. Sie manifestiert sich auch im weitgehend ungeordneten Reimschema. Das angeredete Du des Gedichts durchläuft den Dreischritt Erstaunen, Erkennen und Korrektur, an dessen Ende es scheinbar das verstörte Ich korrigiert und die sprachliche Ordnung wieder hergestellt hat. Durch die dialogische Struktur des Gedichts und die Auslassung der einen Hälfte werden die Textebenen übersprungen, d. h., dem intendierten Leser trägt das Gedicht die Rolle des Fragenden an. Weil dieser auch direkt angesprochen wird (vgl. V. 11f.), erhöht sich die Nähe zum Gegenstand erheblich. Dieser Nonsens hat die Technik der reimbedingten falschen Wortverwendung zur Grundlage. Im „Geständnis“ löst sich der Widersinn in Sinn auf, sodass das gewohnte Verfahren des Nonsens, der Sinnentzug, umgekehrt wird. Aus dem klassischen Nonsens ist ein solches Verfahren der Komikgewinnung durch Unmittelbarkeit und durch Sinnstiftung aus dem Unsinn nicht bekannt.

Umgekehrt wird in „Am Telefon“⁴⁹⁸ der Sinn sukzessive entnommen. Hier kippt ein anfangs alltäglicher Dialog in den Nonsens. Das Ich, ein Anrufer, möchte seine Verspätung („Bus verpaßt“ V. 1) ankündigen. Bis zur Hälfte (V. 6) spielt sich dieses Telefonat ganz gewöhnlich ab, wobei nur die Gesprächsanteile des Ich wiedergegeben

⁴⁹⁷ Gedichte: 167.

⁴⁹⁸ Gedichte: 90.

werden und die Gesprächsanteile des Gegenübers nur erahnt werden können. Die Eigenart des Anrufers, seine Sätze wiederholt mit Anreden zu beginnen („Du,...“ V. 1-3, 5f. und 11), erweckt den Eindruck authentischen Sprechens. Zwischen der ersten und zweiten Strophe wechselt der Gesprächspartner des Ich am anderen Ende der Leitung von einer ersten, unbekanntem Person (der Freundin des Anrufers?, vgl. V. 3) zu einem „Peter“. Die Normalität endet mit der Äußerung des Anrufers, „das mit dem Grab / nochmal überschlafen“ zu müssen. Damit weckt er offensichtlich den Zorn „Peters“. Wieder kann die (empörte?) Antwort erahnt werden, denn in der dritten Strophe rechtfertigt sich der Sprecher: „Doch! Na klar begrab ich dich! / Aber heute geht’s nicht. / Peter! Du! Verstehe mich!“ (V. 9f.). Nach einem zu vermutenden Wutausbruch oder dem Auflegen des Gesprächspartners bleibt dem Anrufer nur resigniertes Fluchen, „Scheiße! Er versteht’s nicht!“ (V. 11f.). Dem normalen Gespräch wird durch zwei Wörter, „Grab“ und „begraben“, eine unsinnige und groteske Wendung gegeben. Ohne diese beiden läge nur bedauerliches Unverständnis vor.⁴⁹⁹ Dass der Anrufer (in der textinternen Logik) scheinbar mit einem Mann telefoniert, der sich umzubringen gedenkt oder bereits tot ist, verstärkt das groteske Element des Nonsens-Gedichts.

Weniger grotesk als komisch durch den Unverstand wirkt die Sinnfügung, die das Ich in „Gottesurteil“⁵⁰⁰ vornimmt: Die Frauen, die das Ich einst „verschmäht“ haben, sind von „der Gottheit Mund verflucht“ worden (V. 8f.) und altern nur deswegen. Um ihrem Schicksal zu entgehen, sollen sie Buße tun „ehe es zu spät“ – als ob sie davon aufhörten zu altern, wenn sie sich dem Ich in seiner komischen Hybris hingeben.⁵⁰¹

Die „Malade Ballade“⁵⁰² nimmt zunächst einen realitätsnahen Verlauf, indem ein „lieber Mann“ seiner Frau nächtens schmerzhaft an ihr „Füßlein“ greift (V. 3, 18; 4, 5, 8, 12, 13, 15). Dann jedoch teilt er ihr mit, das Mittel gegen seine Krankheit sei ihr Fuß, womit der Sinn kollabiert: „Dein Füßlein allein vertreibt meine Pein, / drum brech ich es ab und verleib es mir ein.“ (V. 13f.). Sie nimmt das selbstlos hin: „Ich hab ja ein zweits. Auf dem hüpfen ich dann.“ (V. 16). In der Gleichsetzung von Körperteil und Heilmittel in dieser Nonsens-Begebenheit zeigt sich auch eine Nähe zur Nonsens-Technik der widersinnigen Vergleiche.

⁴⁹⁹ Im Übrigen ließen sich viele solcher Alternativen denken, denn „fuhr ab: Grab“ ist wegen der unterschiedlichen Vokallänge kein monophoner Reim.

⁵⁰⁰ Gedichte: 452.

⁵⁰¹ Zitat V. 10. Vgl. auch in ähnlicher Logik und in ähnlicher sexueller Intention „Dichtermann macht eine Frau an“, Gedichte: 844. Vgl. auch Kap. II.1.e. dieser Arbeit.

⁵⁰² Spagat: 78.

Widersinnige Vergleiche

Das Gedicht „Ich über mich“⁵⁰³ teilt sich in drei Abschnitte, in dessen mittlerem, „Ich sprach...“, das Ich Taten Gottes und Jesu Christi nachahmt.

„Ich sprach: Es werde Licht! / Aber heller wurd’ es nicht. // Ich sprach: Wasser werde Wein! / Doch das Wasser ließ dies sein. // Ich sprach: Lahmer, du kannst gehen! / Doch er blieb auf Krücken stehn. // Da ward auch dem Dummsten klar, / daß ich nicht der Heiland war.“

Der Vergleich ist zu absurd, um Bestand haben zu können. Jedweder Sinn zerschellt an dieser Analogie.

Eine andere Analogie aus „Lehrmeisterin Natur“⁵⁰⁴ ist auf den ersten Blick nachvollziehbarer. Eingangs wird behauptet, „wir“ könnten vom Efeu „viel lernen“. Danach folgen seine Eigenschaften, die grüne Farbe und spitze Form, schnelles Wachsen, und „er ist vom Haus, / an dem er wächst, schwer zu entfernen.“ (V. 3f.). Im Zentrum des Gedichts steht die rhetorische Frage, „was uns der Efeu lehrt.“ Die Antwort des Ich: „Ich will es so umschreiben: / Das Grünsein lehrt er uns. Das rasche Ranken. / Den spitzen Auslauf und, um den Gedanken / noch abzurunden: auch das Haftenbleiben.“ (V. 5-8).

Die Antwort ist in hohem Maße tautologisch. Das in der ersten Strophe aufgebaute System zerfällt und offenbart die Sinnlosigkeit des Vergleichs. Vom Efeu lässt sich trotz aller Gewöhnung an Analogien aus der Natur nichts lernen.

Eine breitere Ausgestaltung erhält ein Vergleich in „Das Gleichnis“⁵⁰⁵. Es entlehnt die Sprache aus biblischen Gleichnissen. „Wie wenn da einer, und er hielte / ein frühgereiftes Kind, das schielte, / hoch in den Himmel und er bäte: / ‚Du hörst jetzt auf den Namen Käthe!‘“ (V. 1-4).

Der anschließende Vergleich mit dem „tief im Sumpf“ lebenden Elch, der „stumm den Tag verflucht, / an dem er dieser Erde Licht...“ (V. 6, 8f.), wird abgebrochen: „Nein? Nicht vergleichbar? Na, dann nicht!“⁵⁰⁶ Der Abbruch erfolgt zu dem Zeitpunkt, wo sich Akzeptanz für das Gleichnis entwickeln könnte. Zwischen dem Bild von Kind und Elch kann kein Sachverhalt erkannt werden, der Voraussetzung eines gelungenen

⁵⁰³ Gedichte: 51f. Wie eine resignative Fortsetzung der Einsicht liest sich „Weder noch“ (Gedichte: 227).

⁵⁰⁴ Gedichte: 54f.

⁵⁰⁵ Gedichte: 27.

⁵⁰⁶ Der Abbruch beendet in fast gleicher Form auch die Prosastücke „Es ist ein Has’ entsprungen“ („Nein? Na, dann eben nicht?“ Has: 20) und „Eine Predigt“ („Und wäre das nicht schätzenswert? Nein? Dann eben nicht!“ Erna-CD: Stück 1). „Eine Predigt“ gewinnt ihre Komik primär mit der Doppeldeutigkeit des Wortes „Schätzen“: 1. im Sinne von *Zählung* (Weihnachtsgeschichte im Lukas-Evangelium) und 2. im Sinne von *mögen*. Vgl. im Übrigen die nicht-ernstgemeinte (!) Interpretation von Jöst: Wenn. S. 414.

Gleichnisses mit Lehrgehalt sein könnte. Der unpassende Vergleich bleibt ohne Erkenntnisgewinn stehen.

Weniger um Erkenntnis als um Illustration sind die Vergleiche im Gedicht „Zum Muttertag“⁵⁰⁷ bemüht. „Kein einziges Wort auf der Welt“ enthalte „so viele Mas / wie Mama.“ Die Vergleiche, „Kaktushecke“, „Braunbärbabies“, „Erdbeerbecher“ und „Schamhaaransatz“ hätten auch keine „Mas“, nur „Kas“, „Bes“, „Es“ und „As“. Auch Städte wie Koblenz, München und Mannheim seien (so gut wie) ohne „Ma“ – alleine Göttingen habe zwei, „denn dort wohnt meine / Mama.“ Gefragt sein müssten eigentlich Wörter mit der entsprechenden Silbe, zum Beispiel „Mahnmal“. Zum Vergleich werden aber – zum Teil selber sinnfreie – Komposita ohne sie herangezogen. Aufgrund dieser Unvereinbarkeit und Untauglichkeit zur Illustration wirken sie komisch. Gegen Ende bemüht das Ich seine „Mama“, um Göttingen zwei „Mas“ zu geben. Es wechselt also nach einer erwartungssteigernden Rätselfrage („Na?“) überraschend von der sprachlichen zur persönlichen Ebene.

Wie textimmanent einleuchtend ein Nonsens-Vergleich durch einen Reim gestiftet werden kann, zeigt „Knabberwix. Für Sabine“⁵⁰⁸ aus „Später Spagat“. Darin wird der weibliche Vorname über sechs gedoppelte Paarreime (und Anaphern, Parallelismen etc.) so konsequent mit der Lawine verbunden und die Frau mit dem Naturereignis verglichen („Sabine, Sabine, du bist wie 'ne Lawine“), dass Sinn evoziert wird und der widersinnige Vergleich beinahe einleuchtend wirkt.

„Für die Studierenden“ hat der Nonsens-Dichter einen seiner „Stammbuchverse“⁵⁰⁹ geschrieben, der jede Erwartung an den meist bemühten pädagogischen Tiefsinn dieser Laienposie mit einem absurden Vergleich auflöst:

„Nur dem, der früh studieren tut, / geht es im spätern Leben gut. / Schaut euch doch die Karrieren an / von Hannibal bis Dschingis Khan.“ (V. 1-4).

Widersinnige Vergleiche zeigen ein Prinzip des Nonsens, die Brechung von Kausalität und Logik, als *pars pro toto*. Die Beziehungen zwischen den Vergleichsgegenständen sind allenfalls textimmanent gegeben.

⁵⁰⁷ Gedichte: 162f. Vgl. auch die Vertonung auf der Schöne Töne-CD: 23. Das Gedicht heißt hier „Mahnmal“, womit im Jahre 2001 die These von 1981 widerlegt wurde, dass „kein einziges Wort auf der Welt [...] so viele Mas enthält“ (V. 2f.).

⁵⁰⁸ Spagat: 88. Die naheliegende, klangbedingte Assoziation hatte Gernhardt schon 1991, vgl. Kleine Hau: 24.

⁵⁰⁹ Spagat: 101. Der erzwungene Reim (tut: gut) passt sich dem der gängigen Stammbuchverse und Poesiealbumsprüche an.

II.4.d. Spiel mit Beziehungen

Das Spiel mit Beziehungen, eine weitere Spielart des Nonsens, kann aufgrund Köhlers weiter Definition in sehr vielen Nonsens-Gedichten entdeckt werden. So enthalten z. B. „Lehrmeisterin Natur“⁵¹⁰ und „Gleichnis“⁵¹¹ das Spiel mit inkongruenten und verweigerten Beziehungen. Hier sollen deshalb zwei Formen der Beziehungen im Mittelpunkt stehen, zum ersten die bewusste Verweigerung und zum zweiten die additive Inkongruenz.

Die Rätselfrage in „Rätsel“⁵¹² legt die Auflösung durch Reim und präzise Beschreibung des gefragten Gegenstandes eindeutig nahe. Als Antwort wird aber ein Frauennamen gegeben, der zwar ins Reimschema passt, gleichwohl natürlich als Lösung deplatziert und falsch ist. Die Elemente der Frage, immergrüner Baum, „winters auf ihm Kerzen glüh“, „wächst nicht in der Savanne“ (V. 2, 5, 3), suggerieren die Antwort „Tanne“. Die gegebene jedoch lautet: „Marianne“.

„Noch ein Rätsel“⁵¹³ hat eine noch kuriosere Antwort, weil die Frage die Lösung nicht nur suggeriert, sondern schon vorgibt. Beide Rätsel leiten auf eine Antwort zu, verweigern sie aber bewusst. Damit bilden sie zugleich eine Kommunikationsverweigerung ab. Der Rätsel-Nonsens baut auf die Nichterfüllung einer erwarteten Beziehung. Die alternativ aufgebaute, neue Verbindung funktioniert nicht.

Die Reihung unpassender Elemente, gemeinhin als „Quodlibet“ bekannt, bezeichnete Petzold als „additive Inkongruenz“ (vgl. Kapitel I.3.b.). Die Bestellliste eines Kranken gibt ein Beispiel dafür: Sie besteht aus einem „Besenschrank“, „99 Besen“, „200 Liter Klops / und 70 Kilometer Drops“ usw. „Die Sache will’s“⁵¹⁴, dass das Ich zur Genesung auf die bunte Mischung aus Genuss- und Gebrauchsgegenständen angewiesen ist. Weitere absurde Dinge sollen organisiert werden. Ihre Beziehung zueinander ist willkürlich und ihre Aneinanderreihung wegen der Überraschung und der Inkongruenz komisch.

⁵¹⁰ Gedichte: 54f.

⁵¹¹ Gedichte: 27.

⁵¹² Gedichte: 87.

⁵¹³ Gedichte: 92. Gernhardt liest die beiden Rätsel deshalb auch zusammen mit dem „Lied“ (Gedichte: 78), das über fast das gleiche Grundmuster verfügt. Vgl. Wörtersee-CD: 17.

⁵¹⁴ Gedichte: 74f. Liede nennt ein ähnliches Phänomen „unsinnige Aufzählung“, womit allerdings die Aneinanderreihung gattungsgleicher Gegenstände o. Ä. gemeint ist, die zumindest über eine gemeinsame Eigenschaft verfügen, vgl. Liede: Dichtung 2. S. 58.

Aus ähnlichen Quellen bezieht „Der Abschiedsbrief des Weltumseglers Heinrich Heimaz an seine Nebenfrau“⁵¹⁵ seine Komik. Heinrich schreibt seiner Erna im Abschiedsbrief ein Rezept mit einem alten Hut, Eis und Majoran auf. In der Reihung weiterer, nicht zusammenpassender Ingredienzen vollzieht sich Wendung um Wendung in Bezug auf die Verhältnisse der Dinge und Handlungen zueinander. Zum Beispiel soll die „Nebenfrau“ das ungenießbare Gericht anschließend „auf Puschls Grab“ (V. 10) gießen. Das paargereimte Gedicht endet mit einem verweigerten Reim, der den Eindruck eines bruchstückhaften, unsinnigen und komischen Abschiedsbriefes beschließt.

Eine Kette von unzusammenhängenden Geschehnissen ereignet sich in „Erlebnis Swifts“⁵¹⁶. Während er „am Strand entlang“ geht, tritt ein „Mädchen vor ihn hin“ und ruft: „Ich bin eine Zigeunerin!“ (V. 2-4). Paarreime wie dieser kommen weiter nur in unregelmäßiger Folge vor (V. 9f. und 13f.). Auch enthält das Gedicht keine End- oder Binnenreime und allenfalls Assonanzen (vgl. 8-10), sodass es eher prosaischen Charakter hat. Die erste Andeutung, dass das Erlebnis Swifts nicht einheitlich und sinnvoll verlaufen wird, gibt das „Gras“ (V. 6), das kaum mit dem Ort des Geschehens zu vereinbaren ist. Der Wind rauscht hindurch, „doch Swift hörte nicht auf ihn“ (V. 7). Aus dem Mädchen / der Zigeunerin wird „das Kind“, das dem Sprachlosen mitteilt: „Du bist ein Maler [...] dein Name ist Harald, / und du wirst 90 Jahr alt“ (V. 9f.). Darauf springt sie lachend davon. Die falsche Identifikation Swifts und die seltsame Prophezeiung lassen Swift „sinnend“ zurück: „Von dem, was du mir da erzählt, / war alles töricht und verfehlt / da hat aber auch kein Wort gestimmt, / sagte er mehr zu sich als zu der Entschwundenen“ (V. 13-16). Dem Beobachter bleibt die Schlusszeile: „Und er ging weiter.“ Jedwede Erwartung auf Sinn oder Erklärung bricht mit der Antipointe zusammen. Insbesondere der Name des bedeutenden irischen Schriftstellers evoziert anfangs Hoffnungen auf Sinnhaftigkeit, die ebenso wie die auf Auflösung des Identitäts- und Verwirrspiels durch den Beobachter düpiert wird. Swift kann das Mädchen nicht verstehen, und es macht keine Anstalten, sich ihm zu erklären. Ebenso unterlässt es das artikulierte Ich, gegenüber dem Leser eine Deutung abzugeben. Eine Verständigung zwischen beiden Figuren ist unmöglich, weil eine wegläuft. Genauso entzieht sich Swift nach seinem Sinnieren dem Ich und auch dem intendierten Leser. Eine Kommunikation findet auch hier nicht statt. Weder Ereignisse noch Sprechakte haben eine Verbindung zueinander. Sie werden lediglich in additiver Inkongruenz aneinandergereiht. Sogar ein

⁵¹⁵ Gedichte: 30.

⁵¹⁶ Gedichte: 20f.

Abschluss wird mit der Antipointe konsequent verweigert. Die Antipointe wirkt deshalb so überraschend, weil das zuvor aufgebaute Sinnsystem eine *klassische* Pointe erwarten ließe. Der absurde Nonsens lässt Erzähler und Leser ratlos zurück. Mit anderen Worten ist „unser Lachen“ bei diesem Gedicht „mitbegründet durch unsere heitere Ratlosigkeit.“⁵¹⁷ Köhler bezeichnete abwegige Einbrüche sinnferner Ereignisse ohne Zusammenführung oder Entladung in Komik als typisch für den modernen Nonsens. „Ein Erlebnis Swifts“ präsentiert einen solchen zusammenhanglosen, nur mit Erwartung und Empirie spielenden Nonsens.

II.4.e. Spiel mit Erwartung durch Namen

Aus verschiedenen Komiktheorien stammt die Erkenntnis, dass komische Fallhöhe oft mit Erwartungen korreliert. Gernhardt verwendet dazu eine Technik besonders häufig: Durch Namen von Geistesgrößen schafft er Erwartungen auf Inhalte, die im Nonsens durch unsinnige oder gar keine Füllung konsequent unterlaufen werden. Schon der Clerihew, ein früher im Angelsächsischen beliebter, paargereimter Vierzeiler mit unsinnigen Charakterisierungen von Größen der Welt- und Kulturgeschichte, nutzte diese Form der Komikerzeugung. Köhler führt diese besondere Form der Erzeugung von Nonsens-Komik nicht auf, weshalb sie als eine Besonderheit und Erfindung Gernhardts gelten kann.

Wie Swift haben auch andere „große Männer“ „Kleine Erlebnisse“⁵¹⁸. „Eines Tages geschah es Kant, / daß er keine Worte fand.“ „Nicht ohne Grund“ hält er deshalb „stundenlang“ „den Mund“ (V. 3f.). Als es schließlich ans Essen geht, „sprach er die schönen Worte: / ‚Gibt es hinterher noch Torte?‘“ Die meist siebenhebigen (V. 2-8), alternierenden Verse in monophonen Paarreimen treiben unablässig auf die Pointe zu. Als ersten Satz Kants nach langem Schweigen rechnet man mit tiefer Erkenntnis, er äußert jedoch seine Lust auf einen profanen Nachtisch: „Ein Geistesmensch triebhaft ins Materielle verstrickt, die Rückführung des dem normalen Leben Entrückten auf den Durchschnitt, das ist komisch.“⁵¹⁹

Im „kleinen Erlebnis“ Bismarcks beweist der Reichskanzler Haltung zu nachtschlafender Stunde. „Als Bismarck eines Nachts erwachte, da stand ein Hund auf seinem Bett / und als er den entgeistert fragte, / was er auf ihm zu suchen hätt“ (V. 1-4),

⁵¹⁷ Horn: Spiegel. S. 189.

⁵¹⁸ „Kleine Erlebnisse großer Männer“ in Gedichte: 47f. Vgl. die Interpretation von Stieglitz: Kleine Formen. S. 75f.

⁵¹⁹ Stieglitz: Kleine Formen. S. 76.

beginnt der Hund stammelnd seine Rechtfertigung, „er hab’ sich in der Tür, / es tät ihm leid, er könne nichts dafür, / da hab’ er sich – und nun schwieg er verwirrt –, / ‚Geirrt‘, ergänzte Bismarck barsch, ‚geirrt!‘“ (V. 5-8). Schon die Vorstellung des sprechenden Hundes im falschen Zimmer besticht durch ihre Surrealität. Doppelt erheiternd wird sie durch die implizit angeregte Vorstellung des großen Staatsmannes, der sogar im Nachthemd noch Contenance bewahrt, indem er das Sprechen des Hundes ignoriert und ihn zurechtweist. Rudolf Steiner trifft in seinem „kleinen Erlebnis“⁵²⁰ gleich drei Zeitgenossen. In je einer vierzeiligen Strophe spricht der Anthroposoph mit Thomas Mann, Franz Kafka und Hermann Hesse.

„Steiner sprach zu Thomas Mann: / ‚Zieh dir mal dies Leibchen an!‘ / Darauf sagte Mann zu Steiner: / ‚Hast du’s auch ‘ne Nummer kleiner?’ // Kafka sprach zu Rudolf Steiner: / ‚Von euch Jungs versteht mich keiner!‘ Darauf sagte Steiner: ‚Franz, / ich versteh’ dich voll und ganz!’ // Steiner sprach zu Hermann Hesse: // ‚Nenn mir sieben Alpenpässe!’ / Darauf fragte Hesse Steiner: / ‚Sag mal Rudolf, reicht nicht einer?’“⁵²¹

Die strenge Struktur des Gedichts gaukelt Zusammenhänge vor. In der ersten Zeile jeder Strophe spricht Steiner sein Gegenüber an (bzw. in Strophe zwei umgekehrt Kafka Steiner), die zweite Zeile besteht immer aus Aufforderung und Aussage, die dritte beginnt stets mit „Darauf sagte“ bzw. „fragte“ und die vierte schließt das Erlebnis mit einer Pointe ab. Die Namen der „großen Männer“ haben die paarigen Endreime zur Folge. Die großen Männernamen dienen insgesamt drei Prinzipien. Erstens werden an ihnen die Reime gebildet (Mann: an, Steiner: kleiner, keiner, einer, Franz: ganz, Hesse: Alpenpässe). Zweitens erzeugen die Namen Erwartungen hinsichtlich des Inhalts der Erlebnisse. Man hofft – vergeblich – auf tiefsinnige und erkenntnisreiche Begegnungen zwischen ihnen. Drittens lösen sie eine Flut von Assoziationen aus, derer sich das Gedicht auch zur Erzeugung einer subtilen Komik bedient. Alle drei witzig-banalen Dialoge verweigern den textexternen Tiefsinn. Sie werden Erwartungen bewusst nicht gerecht, um die komische Fallhöhe zu schaffen. Die Männer werden für ihr schriftstellerisches und bzw. oder gesellschaftliches Werk geschätzt, zum Teil sogar verehrt. Ihre Begegnung hätte theoretisch stattfinden können, denn sie waren, solange Kafka lebte, Zeitgenossen. Der Dichter spielt ergo mit der Möglichkeit. Dabei versetzt

⁵²⁰ Im Nachwort erklärt Gernhardt, dass bei den „Steiner-Geschichten“ Bernd Eilert und Peter Knorr mitgewirkt haben. Vgl. Gedichte: 940.

⁵²¹ Vgl. auch die Vertonung von Elisabeth Bengtson-Opitz auf der Schöne Töne-CD: 10 und 11. Bengtson-Opitz singt bei „Kant“ V. 1-9 zur Klavierbegleitung Seebachs, der die Schlussworte spricht. „Steiner“ singt Bengtson-Opitz alleine. Der Stimmwechsel steigert bei „Kant“ die Komik; ein Effekt, der bei „Steiner“ ausbleiben muss.

er jeden Dialog mit subtilen Andeutungen auf das Leben des realen Autors. Manns „Leibchen“ spielt auf das seinerzeit als peinlich empfundene Kleidungsstück an. Kafkas Depression aufgrund des Unverständnisses seiner Zeitgenossen bekommt im – Klischee des – verständnisvollen Anthroposophen ein entsprechendes Gegenüber. Hesse müsste eigentlich aufgrund seines Wohnortes bei Lugano durchaus in der Geografie der Alpen bewandert sein. Diese Allusionen ergeben bei ihrer Entdeckung Komik im Sinne des Durchschauens einer Verstellung. Durch die naive Maske des Dichters blitzt kurz Wissen und Hintersinn auf. Darüber hinaus haben die Anspielungen keine Bedeutung. Die Texte sind zweckfrei. Ihre komische Fallhöhe entsteht, indem „große Männer“ einfach menschlich im Hunger nach Süßem, des Nachts und bei sinnlosen Dialogen bedichtet werden. Wie die Volkspoesie nutzt Gernhardts Nonsens die unvermutete Konfrontation von bedeutenden Persönlichkeiten und alltäglich-absurden Handlungen zur Erzeugung von Komik.

Gernhardt verwendet insbesondere in seinen frühen Gedichten diese Technik, die man als Banalisierung oder, sofern es sich um einen religiösen Kontext handelt, als Profanation bezeichnen kann.

Die Handlungen der Figuren sind z. T. für sich genommen schon komisch und absurd – man denke an Napoleons „Erlebnis auf einer Rheinreise“, bei der er den um seine Mütze weinenden Marschall Blücher in Kaub trifft.⁵²² Hinzu kommt in allen Fällen der unsinnige Inhalt der Sprechakte. Die Diskrepanz zwischen bedeutendem Sprecher und unbedeutender Äußerung wird zur Komikgewinnung genutzt. Weitere Beispiele für Komikerzeugung mit großen Namen sind die Gedichte „Hommage à Nietzsche“, „Worte zu Bildern“ (Breughel, da Vinci, Dürer), „Warum war Herr Schlegel so kregel?“ (Schlegel, Fichte, Goethe, Schiller, Novalis), „Wenn die Mutter mit dem Sohne“ (Hindemith), „Ein Brief des Walzerkönigs an seinen Geigenbauer“ (Strauß), „Plädoyer“ (Jesus), „Nimm und lies“ (Augustin und Gott), „Ein Sommernachmittag bei Strindbergs“, „Lilith“, „Auf der Fahrt von Ringel nach Natz notiert“ (Ringelnatz), „Schreiben, die bleiben“ (Raffael und Fontane).

Bis Mitte der Achtziger gewinnt Gernhardt oft mit bekannten Namen komische Fallhöhe. Ab dem Band „Körper in Cafés“ von 1987 verwendet Gernhardt dieses

⁵²² Gedichte: 76. Gernhardt spielt in diesem „Erlebnis“ auf die historische Begebenheiten an. Bei Kaub trat Blücher Silvester 1813/14 über den Rhein. Seine Armee besiegte Napoleons, der aber darauffolgende Schlachten für sich entscheiden konnte. Der französische Akzent beim Vortrag Lutz Görners erhöht die Komik der Situation beträchtlich. Vgl. auch Görner: Spaßmacher-Kassette.

Prinzip bis auf wenige Ausnahmen nicht mehr.⁵²³ Namen erhalten ab dann andere Funktionen, vor allem die inhaltliche Beschäftigung mit den Persönlichkeiten. Zeitgenössische Namen gehen aufgrund ihrer lautlichen Beschaffenheit in die „Nacht der deutschen Dichter“⁵²⁴ ein. Am „Thema“ erkennt man, wie der isolierte Klang der Namen im neuen Kontext des Weihnachtsliedes genutzt wird, um ihre Konnotationen abzurufen: „Stille Nacht, heilige Nacht, / alles wacht, / Einar Schleef.“ (V. 1-3). Das Prinzip funktioniert durch die Trennung von Vor- und Nachnamen, die dadurch in Subjekt- und Verb- bzw. Substantiv-Position geraten und phonetisch wahrgenommen neuen Sinn erhalten.

„Stille Nacht, strahlende Nacht, / alles trinkt, / Sarah Kirsch. // Stille Nacht, bildende Nacht, / alles liest, / Hermann Kant. [...] Stille Nacht, kreisende Nacht, / alles raucht, / Günter Grass. / Stille Nacht, / endende Nacht, / alles geht, / Stefan Heym.“ (V. 4-6, 16-21).

Die neu entdeckten Bezüge in den Namen sind komisch. Dass es sich um die Namen von Intellektuellen handelt, verstärkt die Wirkung zusätzlich. Sie werden in banale bis halblegale Situationen gebracht. Besonders effektiv wegen ihrer Inkongruenz ist die sechste Strophe, die das Bild eines kiffenden Günter Grass evoziert. Das Gedicht liegt auf der Grenze zwischen Gernhardts beliebter Technik, aus Namen Fallhöhe für Komik zu gewinnen, und dem Spiel mit Sprache, weil er in der „Nacht der deutschen Dichter“

⁵²³ Gedichte: 22f., 29, 41f., 62f., 63f., 84, 94-96, 101f., 105f., 107, 146-150. Für Komik mit Namen existieren in und ab den „Körpern in Cafés“ nur noch wenige Beispiele, „Ein merkwürdiges Mißverständnis im Petersdom“ (Papst), „Kunst und Leben“ (u. a. Picasso) und „Ode an James Dean“ (Gedichte: 232, 254f. und 256f.). Die letzte Ausnahme ist „Theke – Antitheke – Syntheke“ (Gedichte: 854f.), worin sich berühmte Philosophen von Adorno bis Wittgenstein sinnfrei (textextern) und bis in alle Ewigkeit (formal durch die Schlusszeile) kräftig besaufen. Vgl. bzgl. des letztgenannten Titels auch „Neulich im ‚Hegelstübchen‘“, Vom Schönen: 247, wo im ersten Bild ein Gast an der Theke (Unterschrift: „Theke“), im zweiten Bild ein Kneipier („Antitheke“) im dritten Bild als Gegenüber am Tresen die „Syntheke“ bilden.

Das lyrische Personal Gernhardts liest sich wie ein „who-is-who“ aus bekannten Persönlichkeiten aus Geschichte und Gegenwart (ohne Anspruch auf Vollständigkeit): Adorno, Andre Agassi, Allert-Wybranietz, Augustin, Elvira Bach, Ingeborg Bachmann, Baudelaire, Boris Becker, Jürgen Becker, Beckett, Benn, Bernhard, Bernstein, Bichsel, Biermann, Bismarck, Blücher, Böll, Born, Brecht, Breughel, Büchner, Busch, Christie, Czechowski, da Vinci, Salvador Dali, Dante, James Dean, Demski, Dietrich, Dürer, Eakins, Eich, Eichendorff, Fels, Rainer Fetting, Fichte, Fontane, Fried, Genazino, Gerhardt, Goethe, Steffi Graf, Grass, Grimm, Grünbein, Gryphius, Handke, Härtling, Ulla Hahn, Heckel, Heine, Hemingway, Heym, Hikmet, Hindemith, Hofmannsthal, Jörg Immendorf, Jandl, Jesus, Immanuel Kant, Hermann Kant, Kästner, Günter Kunert, Jabés, Jörg Steiner, Kafka, Kandinski, Kirchner, Kirsch, Klee, Jürgen Klinsmann, Klopstock, Koeppen, Köpf, Krolow, Kühn, Kunert, Friederike Mayröcker, Katja Lange Müller, Timothy Leary, Loest, Heiner Müller, Herta Müller, Malewitsch, Thomas und Heinrich Mann, May, Mörike, Mozart, Mueller, Munch, Napoleon, Nietzsche, Nizon, Nolde, Novak, Novalis, Paulus, Pechstein, Picasso, Platen, Raffael, Ratzinger, Rilke, Ringelnatz, Friederike Roth, Rothmann, Rühmkorf, Gabriela Sabatini, Schiller, Schleef, Schlegel, Schmidt, Schwab, Brooke Shields, Stadler, Rudolf Steiner, Johann Strauß, Franz Josef Strauß, Strindberg, Swift, Trakl, Tucholsky, Unsel, Wagner, Williams, Winkler, Paul Wunderlich, Gerald Zschorsch. Nicht alle dienen der Weckung von Erwartung, wie sie hier interessiert.

⁵²⁴ Gedichte: 259f.

gleichzeitig verborgenes Sinnpotenzial der Wörter nutzt. Sehr ähnlich gerieten auch das „Stadtschreibergedicht“⁵²⁵ von 1992 und „Ein Essen deutscher Dichter“⁵²⁶ von 2006.⁵²⁷

Ebenso einfach wie wirkungsvoll funktioniert das Prinzip mit den Erwartungen bei religiösen Entitäten wie Aposteln, Mönchen, Priestern und dem Papst.⁵²⁸

Einen außerordentlich hohen Bekanntheitsgrad durch die Vermittlung von Otto Waalkes haben bis in die Gegenwart die drei „Paulus-Briefe“ aus „Weil’s so schön war“⁵²⁹. Sie gehen vom Bibel-Duktus aus und funktionieren nach der Regel, aus dem Namen eines Indianervolkes einen besonders originellen Reim und Sinn zu finden: „Paulus schrieb an die Apatschen: / Ihr sollt nicht nach der Predigt klatschen.“ (V. 1.f).⁵³⁰

„Ein merkwürdiges Mißverständnis im Petersdom“ haben der Papst und „Willi Wurzel“,⁵³¹ und die „allzufrohlichen Mönche“ kommen nach dem vergeblichen Versuch, die „Riesentanne Theodor“ zu entfernen, aus dem brüllenden Gelächter nicht mehr heraus.⁵³² Gernhardts „Römische Elegie“⁵³³ lässt wegen ihrer Anspielung auf Goethes „Römische Elegien“ (1790) an erinnerte, sinnlich-erotische Erlebnisse in Distichen denken. Die daktylischen Hexa- und Pentameter der Vorlage reduziert die Nachbildung

⁵²⁵ Gedichte: 297-299, Anmerkungen und Ergänzung ebd. 965f. Anlässlich des Stadtschreiberpreises von Bergen verfasste Gernhardt 1992 eine Ballade, in der er die Namen der vorherigen Preisträger (Koeppen bis Czechowski) im obigen Sinne einbaute. Eine Ergänzung mit sechs weiteren Preisträgern folgte 1998. In gleicher Manier berichtet ein Artikel über den „Kalauer und seine Wirkung auf die deutsche Geistesgeschichte“ (Kalauer, hier: 79).

⁵²⁶ Spagat: 100.

⁵²⁷ Achim Hölder hat darauf hingewiesen, dass diese „Dichterkataloge“ Gernhardts auch als „Kanontexte“ funktionieren: „Sechs berühmte Dichter‘ – Vierzeiler über Brecht, Beckett, Böll, Jabès, Grass und Heiner Müller – und ‚Sieben Dichterportraits‘ über Goethe, Heine, Nietzsche, Rilke, Benn, Brecht und Bachmann – führen zur Genüge vor, daß er [Gernhardt, T.G.] das Reden über Literatur personell und seriell bevorzugt, wortspielerisch sowieso, und das funktioniert nur mit vertrauten, einigermaßen kanonisierten Namen. – Gernhardt liebt Dichterkataloge als Kanontexte besonders. Dies zeigt u.v.a. sein ‚Thema mit Variationen‘, das er nicht nur in der Parodie ‚Nacht der deutschen Dichter‘ durchspielt.“ Hölder: Dichterkatalog. S. 69f.

⁵²⁸ Beispielsweise baut die gesamte Erzählung „Ostergeschichte“ auf der komischen Diskrepanz auf, dass der Papst „Karol Wojtyła“ mit dem dümmlichen deutschen Lokalreporter „Peter Maski“ vom „Wetzlarer Tagblatt“ nach der Ostermesse mehr als ein Dutzend Prosecco trinkt, dabei mit Aussprachefehlern auf deutsch die vatikanischen „Schleimscheißer“ und „Ratte Ratzinger“ (16, 28) beschimpft und nachher die Zeche prellt. Das Buchcover der Einzelausgabe ziert ein Papst mit Hasenohren und -zähnen. Die Geschichte erschien zuerst im „Raben“ Nr. 17 von 1986, vgl. Ostergeschichte: 4.

⁵²⁹ Gedichte: 88.

⁵³⁰ Zur Herkunft und mutmaßlichen Vorlage dieser Verse vgl. Kapitel II.4.h. und III.2.b. Vgl. auch Gernhardts Anmerkungen in Gedichte: 945f. sowie im Interview: o.A.: Knüppel. S. 163.

⁵³¹ Gedichte: 233. Komisch wirkt auch hier das falsche Deutsch des Papstes.

⁵³² Vgl. Gedichte: 85f. Im „Wörtersee“ (ebd.: 78-80) gehört dazu ein komisches Foto, das drei Mönche zeigt, wie sie angestrengt den Stamm eines riesigen Baumes umfassen.

⁵³³ Gedichte: 40. In der „Bestennten Ernte“ mit dem Foto eines älteren Würdenträgers, der mit einem Mädchen in Trachten in einer bäuerlichen Stube speist und trinkt, vgl. Ernte: 42f. Auf der Wörtersee-CD wird die Elegie in verteilten Rollen mit Anne Bärenz als Mädchen gesprochen. Vom Ton einer schwermütigen Klage (so eine inhaltliche Bestimmung der Elegie) bleibt dem Sprechtempo der beiden und bei Bärenz’ bewusst eingesetztem Dialekt nichts erhalten.

aber auf den schlichteren Knittelvers mit männlicher Kadenz. Vergleichbare Schmälerung widerfährt auch dem Inhalt. Im Folgenden soll weniger die Intertextualität der Parodie betrachtet werden, die sich im Übrigen auf die genannten Merkmale beschränkt, als vielmehr der systematische Sinnentzug beim Treffen von „Hochwürden“ und „Kind“. Mit der Beichte bricht direkt der Nonsens in das Gedicht ein. Denn das „Kind“ hat „heut den Papst geküßt“ (V. 2). Auf die ungläubige Nachfrage Hochwürdens bestätigt und beschreibt es den Vorfall ausführlich. Der Papst fragte „seltsam aufgeregt: / ‚Hat dich schon jemand flachgelegt?’“ Dass der Pontifex sein Interesse an Sex dermaßen unverblümt und umgangssprachlich äußert, bedeutet den zweiten Bruch in Sprache und Empirie. Der dritte liegt in der entspannten Reaktion des Zuhörers („Sprich weiter, Kind...“) und ein weiterer im völlig unlogischen Verhalten des Papstes auf die verneinende Antwort des Kindes. Seinem Aufschrei, „wer war das Schwein?“, liegt eine falsche Schlussfolgerung zugrunde. Dieser folgt er im Weiteren, denn „Niemand“ hält er (wie der Kyklop Polyphem aus der Odyssee) für einen Eigennamen und murmelt vor sich hin, dass der ihm „grade noch gefehlt“ habe. Offensichtlich schweigt er darauf „gequält“, weil das Kind aus seiner Sicht von „Niemand“ schon „flachgelegt“ wurde. Seine Gier verrät sich in seinem Blick auf das Gesicht des Kindes, das er selbst in einem Stilbruch bemüht erotisch beschreibt (sechste Wendung). Plötzlich wird das Kind aktiv und küsst den Papst (siebte Wendung). Unvorhergesehen fällt die Reaktion des Papstes aus, der „wie am Spieß“ schreit. Der unbekannte Würdenträger, der bisher im Gespräch nur durch zustimmende Zwischenfragen in Erscheinung trat, reagiert nicht mit Entsetzen oder Anklage, sondern findet, das sei „ein schwacher Trost.“ Seine gelassene Reaktion bedeutet den neunten Bruch im Gedicht. Auf die Geschichte trinken die zwei: „Zum Wohl, Hochwürden! ‚Mädel, Prost!’“ Hochwürden und das „Mädel“ (erst hier erfahren wir das Geschlecht des „Kindes“) saßen also beim Trinkgelage zusammen. Hier liegt der zehnte Bruch im Text vor. Das Gedicht in fünf paargereimten Vierzeilern enthält eine ganze Reihe an nonsens-typischen Merkmalen. Der Einfachheit halber wurden die zehn Brüche schon mitgezählt. Es handelt sich um Brüche in der Handlungsführung bzw. Empirie (Bruch 1-3, 6, 7, 9 und 10), in der Sprache (Bruch 2, 4, 5) und in der Logik (Bruch 4, 5 und 8). Das Textsubjekt zieht damit alle Register des Sinnentzugs. Unter anderem entziehen eine Reihe von Tabuverletzungen der Empirie, die Stilbrüche und Wörtlichnehmen der Sprache und die Paradoxien bzw. non sequitur der Logik jede textexterne Grundlage. Nur unter der absurden Annahme, der Papst sei ein verquerer Schwerenöter und

Hochwürden anti-klerikal eingestellt, erschließt sich ein textimmanenter Sinn. Davon auf eine textexterne, kritisch-satirische Absicht des Gedichts zu schließen, hieße die Bedeutung des Nonsens zu überspannen. Der systematische Sinnentzug durch die Reihe von Brüchen muss vielmehr als Ausdruck eines spielerischen und durchdachten Nonsens verstanden werden. Auch der respektlose Umgang mit Würdenträgern wirkt lediglich textimmanent als Teil des Nonsens. Der Profanation der heiligen Entitäten liegt das gleiche Prinzip wie bei den großen Namen zugrunde. Die komische Fallhöhe entsteht zwischen der evozierten Erwartung auf Tiefsinn und Ernst und dem präsentierten Nicht-Sinn in variabler Form.

Ähnlich gestaltet sich „Der unwürdige Inquisitor“⁵³⁴. Der „Inquisiter“ ist mit dem Hexenmeister „Dieter“ (erster und letzter Paarreim V. 1f. und 36f.) befreundet und findet nichts dabei, wenn der „gradewegs aufs Kruzifix“ „schießt“ (V. 4f.). Er erlaubt die Altarschändung und schlägt die Gotteslästerung vor (V. 31-33). Der „unwürdige Inquisiter“ plant auf seinem Besen zur Walpurgisnacht „zum Höllenfürst zu pesen / und in Gegenwart des Fürsten / alle Hexen durchzubürsten“. Der Papst „kann [ihn] mal. / Er, der jeden Morgen tonnen- / weise ungebrauchte Nonnen / schon zum Frühstück –“ (V. 25-28). Zum Ende der Begegnung verabschiedet man sich kumpelhaft. „Tschüssing Dieter!’ / ,Tschau! Bis morgen, Inquisiter!’“ Das gesamte, paargereimte Gedicht basiert auf dem Logikbruch, dass die beiden Todfeinde gut befreundet sind.⁵³⁵ Dafür wandte sich der Inquisitor dem Teufel zu und toleriert die tabubrechenden, ketzerischen Handlungen des Hexenmeisters. Durch die Kollaboration mit dem Erzfeind wurde er „unwürdig“. Den Tabubruch bildet auch die direkte Sprache ab (*explicit words*). Hierbei gelingt Gernhardt die perfekte Rhythmisierung der Umgangssprache inklusive Endreim und damit ihre *Erhöhung* zur poetischen Sprache im Gedicht. Daraus resultiert eine starke Komik der Inkongruenz.

Einen näheren Blick verdienen auch die ausgefallenen Reime, die das Sexuelle und Fäkalische nicht scheuen (Hexenmeister: schießt er, Kruzifix: Heiland nix, Besen: Pesen, Fürsten: durchzubürsten, tonnen-(weise): Nonnen). Die Reime transportieren im „unwürdigen Inquisitor“ die inhaltlichen Tabubrüche und vereinen auf komische Weise Hohes und Niedriges, Heiliges und Umgangssprache. Die Entwürdigung überzieht so stark, dass auch hier von Kritik nicht die Rede sein kann. Sollte die Inquisition in Geschichte und Gegenwart angegangen werden, hätte man Bezüge wie Grausamkeit,

⁵³⁴ Gedichte: 145f.

⁵³⁵ Besonders deutlich wird die Kumpelhaftigkeit in Görners Sprechversion auf Görner: Spaßmacher-Kassette. Er gibt beiden einen breiten Ruhrgebiets-Dialekt.

Willkür oder politische Instrumentalisierung hervorbringen und anklagen müssen. Nichts dergleichen trifft auf den „unwürdigen Inquisiter“ zu. Es ist respekt- und tendenzloser Nonsens, der für den Nonsens der frühen lyrischen Phase typisch ist.

II.4.f. Techniken der Verfremdung

Köhler hat in seiner Arbeit folgende Techniken identifiziert, mit denen der Nonsens die Realität verfremdet: Verselbstständigung, Vermenschlichung von Dingen, Tieren und Abstrakta, Erfindung und Spiel mit der Identität. Diese Techniken werden im Folgenden bei Gernhardt einzeln betrachtet.

Verselbstständigung

Das Verfahren des klassischen Nonsens zur Verfremdung von Wirklichkeit, die Verselbstständigung, kommt alleinstehend im gesamten modernen Nonsens nicht mehr vor und muss – bis zum Beweis des Gegenteils oder einer Wiederbelebung – als historisch betrachtet werden.⁵³⁶ Die Technik der Verselbstständigung tritt in Gernhardts Nonsens-Lyrik nicht in reiner Form auf. Immer wirkt sie als Teil eines Spiels mit Zeit, Raum, Kausalität oder Beziehungen. Aufgrund dieser Nähe werden die Gedichte mit der Verselbstständigung als Technik in den anderen, einschlägigen Kapiteln der übergeordneten Kategorien behandelt. Wie sich z. B. der Körper vom Geist bzw. Teile des Körpers vom Ganzen verselbstständigen, wurde in den Körper-Gedichten und „Herz und Hirn“ als „Spiel mit dem Raum“ beschrieben.⁵³⁷

Vermenschlichung

Die Nonsens-Gedichte Gernhardts verweigern den Bezug zur Wirklichkeit auch häufig durch die Belebung und Vermenschlichung von Dingen, Tieren oder Abstrakta.

⁵³⁶ Vgl. Köhler: Nonsens. S. 67.

⁵³⁷ Vgl. weitere Beispiele im „Spiel mit der Sprache“ in Kapitel II.4.g.

Dinge

Viele Gedichte Gernhardts haben ein belebtes Inventar. Ein wehleidiges Bett klagt über Einsamkeit angesichts des „Gebalzes“ auf ihm, ein Streichholz fiebert seiner Entzündung entgegen, zwei Kissen schweigen, „als gelt es ihr Leben“.⁵³⁸ In einem anderen Gedicht klärt ein Tellerminen-„Mütterlein“ sein Kind in einem Frage-Antwort-Dialog über dessen Dasein auf.⁵³⁹ „Trine“ erfragt alles zu ihrer Existenz als „siebentausend Pfund“ schwere, „auf dem Meeresgrund“ liegende Mine mit dem Vornamen „Teller“. Die Belebung von Minen-Mutter und Kind funktioniert in dem Aufklärungsgespräch in erster Linie durch die einheitliche Sprache. Konstant reden sich die beiden mit „Mütterlein“ bzw. „Mutter“ und „Trine“ an,⁵⁴⁰ wodurch die verteilten Rollen und das Verhalten der Mutter, der die Erklärungen peinlich zu sein scheinen, an Glaubwürdigkeit gewinnen. Suggestiv täuscht dazu der stringente Aufbau Zusammenhänge und Sinn vor, indem drei- und vierhebige, kreuzgereimte Verse bisweilen einfältig durchgehalten werden.⁵⁴¹ Damit stellt sich insgesamt der Eindruck eines Gesprächs zwischen zwei stupiden Beteiligten ein, das bei aller Unsinnigkeit durch die einheitliche Ausdrucksform textintern eingängig und überzeugend daherkommt. Die Vermenschlichung erhält auf diese Weise im Nonsens ihre immanente Sinnhaftigkeit.⁵⁴²

„Fünf Vierzeiler“⁵⁴³ rekrutieren ihr Personal aus der Phraseologie. „Samt und Seide“, „Bausch und Bogen“, „Mann und Maus“ sowie „Herr und Knecht“. Man geht sehr menschlich miteinander um, prügelt sich, macht Geschäfte und ist gehässig. Die Komik mit der größten Hintergründigkeit enthält der letzte Vierzeiler „Basis und Überbau“:

„Die Basis sprach zum Überbau: / ‚Du bist ja schon wieder blau!‘ / Da sprach der Überbau zur Basis: / ‚Was is?’“

⁵³⁸ Vgl. „Klage des Bettes“, „Media in vita“ und „Das Schweigen der Kissen“ Gedichte: 66, 143 und 84. „Media in vita“ steht im „Wörtersee“ die Zeichnung eines einzelnen Streichholzes in einem Streichholzbriefchen voran, vgl. Wörtersee: 222.

⁵³⁹ „Stunde der Wahrheit“ in Gedichte: 141f.

⁵⁴⁰ Neunmal richtet das Kind die immer gleich aufgebauten Fragen an das „Mütterlein“, viermal an die „Mutter“, die wiederum sechsmal ihre „Trine“ anspricht. Die mit enervierender Konsequenz benutzten Anreden verbinden den unsinnigen Inhalt klanglich.

⁵⁴¹ Zum Beispiel enden viele Verse schlicht gleich („denn“ in V. 1, 3, 5 und 7; „da“ in V. 13 und 15; „mir“ in V. 26 und 28; und „ich“ in V. 30 und 32). Auch die übrigen Reime zeichnen sich durch offenbar bewusste Schlichtheit und Holprigkeit aus (z. B. Mutter: Computer V. 14 und 16, Kinder: Zünder V. 18 und 20).

⁵⁴² Vgl. auch als spätes Beispiel „Knabberwix. Namensfindung“, Spagat: 87.

⁵⁴³ Vgl. Gedichte: 55f., zum Eingang in den „Volksmund“ ebd.: 935f. (vgl. auch Gedanken: 52f.) und zur Verfasserschaft von F. W. Bernstein, der die ersten drei Vierzeiler schrieb (ebd.: 940).

Die Begriffe Basis und Überbau aus der marxistischen Theorie werden durch ihr Sprechen vermenschlicht. Aus dem theoretischen Überbau wird ein gescholtener Trinker. Die Komik entsteht zudem aus der Fallhöhe zwischen Termini einer akademischen Doktrin und ihrer Belebung inklusive Alkoholkonsum. Der Bruch des Versmaßes vom vierhebigen Jambus zum einhebigen, genuschelten Trochäus offenbart die Trunkenheit des vermeintlich Überlegenen.⁵⁴⁴

Tiere

Abgesehen von Dingen vermenschlicht Gernhardt mit großer Vorliebe Tiere. Das Pferd im „Reitergedicht“ macht „grad das Abitur“, „Fröhliche Vögel“ erklären ihr Lieben, Lachen und Trauern, und eine Katze rechtfertigt ihr Weltbild in Bezug auf „Katz und Maus“.⁵⁴⁵ In den „Animalerotica“⁵⁴⁶ führen zahlreiche Tiere ein pikantes Sexualleben, indem sie menschliche Verhaltensweisen kopieren. Demgemäß wird munter begattet, masturbiert, geschwächelt, beleidigt, gelogen und dem Peniskult gehuldigt.⁵⁴⁷ Das ausgebreitete Panorama tierischer Sexualität persifliert den Menschen durch die Übernahme seines tabuisierten Verhaltens. Es ist Nonsens an der Schwelle zur Provokation. Das durch soziale Regeln Ausgeschlossene drängt sich nach Ritter über diese Komik ins Bewusstsein des Rezipienten. Neben der Vermenschlichung liegt in dieser demonstrierten, spielerischen Freiheit des Dichters von bestehenden Normen der größte Anteil der Komik der „Animalerotica“. Andere Techniken der Komikerzeugung sind die Verstellung und Zweideutigkeit („ins Weiche“ beim Nasenbär), das Sprachspiel (mit dem Laut /ø:/ beim Hirsch), der Neologismus („Ziesemann“ beim Bären) und die Aussprache von Trivialitäten (beim Wal).

⁵⁴⁴ Vgl. auch die Interpretation von Stieglitz: Kleine Formen. S. 67f., und vgl. den lallenden und listigen Pastor in „Ökumenischer Dialog“ (Gedichte: 89).

⁵⁴⁵ Gedichte: 49, 276 und 278.

⁵⁴⁶ Gedichte: 49-51. Zuerst wurde die Serie in anderer Zusammensetzung und z. T. mit Zeichnungen in der WimS ab Juni 1971 veröffentlicht (vgl. WimS: 187-191 und 241, vgl. auch Ernte: 63-65, und die Lesung auf Wunderland-CD: 11). Zum Kragenbär-Teil zeichnete Gernhardt einen sechsteiligen Cartoon. Auf ihm sieht man die Rückenansicht eines sitzenden Bären, der mit sich selbst beschäftigt ist. Sein Kopf läuft dabei dunkel an. Im dritten Bild dreht er sich um und grinst den Betrachter breit an. Vgl. Ernte: 65. Eine neue Fassung der komischen Zeichnung zierte den Umschlag der Taschenbuch-Ausgabe von Gernhardts Bildergeschichten und Bildgedichten, vgl. Vom Schönen.

⁵⁴⁷ Gedichte: 49-51: „Der WAL vollzieht den Liebesakt / zumeist im Wasser und stets nackt.“ „Der KRAGENBÄR, der holt sich munter / einen nach dem andern runter.“ „Das Vorspiel nahm den HENGST so mit, / dass er geschwächt zu Boden glitt.“ „Der PELIKAN steht wie gelähmt, / nie hat ihn jemand so beschämt, / wie jener feiste Kolibri, / der ihn des Pubertierens zieh.“ „Die DÄCHSIN sprach zum Dachsen: / ‚Mann, bist du gut gewachsen!‘ / Der Dachs, der lächelte verhalten, / denn er hielt nichts von seiner Alten.“ „Der BÄR schaut seinen Ziesemann / nie ohne stille Demut an.“ Vgl. die Interpretation in Stieglitz: Kleine Formen. S. 71-75.

Dass diese Form durch Gernhardt noch längst nicht ausgereizt wurde, zeigt Schönen in seiner wüsten Gedicht-Orgie „Von Vögeln und Hochzeiten“ (Schönen: Kunden. S. 16-18).

In den „Animalerotica“ werden die Bereiche Natur und Sexualität unter einem neuen Blickwinkel überraschend zusammengezogen. Gattungsgeschichtlich ähneln sie dem „Naturgeschichtlichen Alphabet“. Viele weitere Gedichte Gernhardts – die nicht allesamt Nonsens-Poeme sind – nutzen die Komik der vermenschlichten Tiere.⁵⁴⁸

Im „Umgang mit Tieren“ soll der Mensch Respekt zeigen.⁵⁴⁹ Im Nonsens gleichen sich beider Trinkverhalten an.⁵⁵⁰ Selten kann sogar die Einfühlung in ein Tier, eine Katze, gelingen. „In den Köpfen der betagten Katzen“⁵⁵¹ wird jede Wahrnehmung durch den Fresstrieb geprägt. „Mäusetürme“, „Nierentische“ und „Leberhaken“ (V. 3-5) umgeben sie, und ihre Städte heißen „Fauladelphia, Ratzibor und Essen“ (V. 10). Die einfachen Denkmuster der betagten Katzen zeigen sich in den Wortdeformationen gemäß ihren Trieben Schlafen und Fressen.⁵⁵²

In einigen Gedichten wollen Menschen Tiere sein oder deren Können besitzen. „Die Wetterwendische“ z. B. möchte zum Warzenschwein mutieren und ihr Gegenüber zum Biber.⁵⁵³ Nachdem ein „liebes Kind“ den spontanen Wunsch äußert, ein Warzenschwein

⁵⁴⁸ Beispielsweise können wie in einer Fabel in „Vom Fuchs und der Gans“ die beiden Tiere miteinander sprechen. Dabei weist der Fuchs die Gans höflichst drauf hin, dass sie wohl auf seinem Schwanz stände. In der Pointe verliert er seine Geduld und erlegt die ignorante Gans. (Gedichte: 82f. Die Technik der Vermenschlichung wurde hier zur Markierung der Parodie aus der Gattungsvorlage der Fabel übernommen.) Der von der Polizei gesuchte Bertolt Biber des gleichnamigen Kinderbuchs klagt in der Stadt ein Festmahl für seine Kollegen im Zoo zusammen (vgl. Biber, und als Vertonung auf Thalbach: Buchstaben-CD: 37). Weitere Tierarten, die sich menschliches Können angeeignet haben, sind sprechende Frösche, lesende Hunde und singende Mäuse. Alle drei Nonsens-Gedichte, in denen sie agieren, ziehen ihre Komik im Wesentlichen aus dem erläuterten Prinzip. Vgl. auch das Gedicht „Was ich heute sah“ in Gedichte: 84f., in dem drei teuflische „Frösche der Dunkelheit, / äh, der Finsternis, äh, des Lichts“ vom Ich mit einem halblauten „Schnüss“ zum Schweigen gebracht werden. Die Beugung von „Dunkelheit“ zu „Dunkelnis“ erfordert der Reim. „Bitte ausschneiden und bei Bedarf vorlegen“ (Gedichte: 179) fordert vom Leser die Vorlage des Gedichts bei einem alphabetisierten Wachhund anlässlich der Passage des „Tors zur Nacht“. Für die Mäuse im „Mäusegedicht“ (Gedichte: 437, Reim und Zeit-CD 2: 3) soll es „das Singen [...] bringen“, nicht mehr von der Katze gefressen zu werden. Nicht nachvollziehbar ist, dass Kerschbaumer in diesem Gedicht die Bedrohung der Kunst symbolisiert sieht (vgl. Kerschbaumer, S. 118).

⁵⁴⁹ Gedichte: 87. HASELHUHN und HABICHT sprechen ebenfalls und verlangen textintern *angemessene* (d. h. also textextern unsinnige) Reaktionen vom menschlichen Gegenüber.

⁵⁵⁰ Vgl. „Schreiben, die bleiben. Höhepunkte abendländischer Briefkultur. Robert Gernhardt an F. W. Bernstein“ in Gedichte: 146-150. Hier: 148-150: „So gleichen manche Menschen Elchen, / nippen flink an allen Kelchen, / andre ähneln trägen Schwalben, / sitzen stundenlang vorm Halben, / wieder andre gleichen Staren, / die sich um die Klaren scharen, / jene sind beim Weine mäßig, / diese saufen schweinmäßig –“ Hier liegt ein Beispiel für einen widersinnigen Nonsens-Vergleich vor, den Köhler als typisch für den modernen Nonsens diagnostizierte (vgl. Kap. I.3.b.).

⁵⁵¹ „Welt, Raum und Zeit“ in Gedichte: 130, zugleich V. 1 und 21.

⁵⁵² Die gleiche Gefräßigkeit der Katzen durchzieht als *running gag* Gernhardts Prosastück „Was deine Katze wirklich denkt. 13 Lektionen in Catical Correctness“, Zürich 1996 (Katze). Die Lesung durch Gernhardt auf der CD (Katze-CD) hält Hagestedt berechtigterweise für „deutlich weniger geglückt“, „denn sie macht das Papierene dieser Prosa [...] schmerzhaft hörbar.“ Hagestedt: In allen. Vgl. auch „Knabberwix. Der Tag unseres Hundes“ (Spagat: 90), das allerdings aufgrund seiner konsequenten und sinnhaften Hunde-Perspektive nicht dem Nonsens zuzurechnen ist.

⁵⁵³ Gedichte: 39f. In „Besternte Ernte“ gehört zu dem Gedicht ein Foto mit Frau und Mann in Kinossesseln. Während sie träumend nach vorne blickt, ist der Mann augenscheinlich amüsiert (vgl. Ernte: 46).

sein zu wollen, weil sie „mit sich und dem Kosmos eins“ sind (V. 6), erklärt der Gesprächspartner seine Neigung zum Biber-Dasein. Stilistisch stechen in dem 16-zeiligen, paarreimigen Nonsens-Gedicht die Enjambements hervor, die die Einheit der Argumentation über die Strophengrenzen hinweg erhalten. Ein anderer Mensch will jubeln können wie ein Adler, jauchzen wie ein Biber und singen wie ein Zobel. Obwohl er erkennt, dass es „Vergebliches Wünschen“⁵⁵⁴ und Unsinn ist, bleibt er bei dem Wunsch. Dass ein Raubmarder nur reimbedingt „kühn“ und „nobel“ singen kann, erkennt er in der dritten Strophe nicht mehr. So haben der Nonsens-Vergleich und der unsinnige Wunsch Bestand.

In Bezug auf Tiere muss festgehalten werden, dass sie ein wesentlicher Faktor bei der Komikerzeugung in Gernhardts frühen Gedichten sind. Das gilt insbesondere für die untersuchten Nonsens-Gedichte, bei denen meist die Technik der Vermenschlichung angewandt wird. Oft entsteht zusätzliche Komik durch die Unsinnigkeit der Vergleiche, das enttabuisierte tierische Treiben und die Rückübertragung des Handelns in den menschlichen Bereich. Die Grenzen zwischen Tier und Mensch verschwimmen.

Abstrakta

Die dritte und kleinste Gruppe bilden die Anthromorphisierungen von Abstrakta. Völlig unvorbereitet tritt für einen Menschen ein Gefühl auf: „Die Lust kommt“⁵⁵⁵. Personifiziert tritt sie in den Raum, findet aber beim Ich mangels Zeit keine Beachtung und geht seufzend wieder hinaus. Das Bedauern darüber stellt sich erst bei ihrem Fernbleiben ein.

An anderer Stelle drängt ein Poet einer vermenschlichten Stadt ein Gespräch auf. „Dialog zwischen dem Dichter und Stralsund“⁵⁵⁶ beginnt mit Anrufen des Dichters und zunächst zurückhaltenden Reaktionen der Stadt.

„Dichter: Hafenstadt im Abendlicht! / Stralsund (liegt still da und rührt sich nicht) / Dichter: Perle an der Ostsee Strand! / Stralsund (denkt): Halt doch den Rand!“ (V. 1-4).

Die Dichterworte machen die Stadt immer nervöser, bis sie ihn anbrüllt und sich übergibt, während er „schrill“ lachend weggeht. Augenscheinlich bedingt die pathetische Ansprache des Dichters die überempfindliche Reaktion der Stadt. Ihre Abneigung gegen die Dichterworte steigert sich bis zum Erbrechen. Es ist gerade diese

⁵⁵⁴ Gedichte: 80f.

⁵⁵⁵ Gedichte: 192.

⁵⁵⁶ Gedichte: 52.

menschliche Überreaktion, die einen Großteil der Glaubwürdigkeit und der Komik ausmacht.

In der „Philosophie-Geschichte“⁵⁵⁷ trennt ein Philosoph die Einheit von Innen- und Außenwelt, wodurch sich die Innenwelt „erschreckt“ „in dem Subjekt“ „versteckt“ (V. 1-7). Assonanzen und Binnenreim begleiten den Fortgang: „Als dies die Außenwelt entdeckte, / verkroch sie sich in dem Objekte.“ Aus dieser Spaltung zieht der Philosoph „den Daseinszweck und den Beruf.“ Das Gedicht thematisiert die Selbstlegitimation des Philosophen ebenso humorvoll wie den Subjekt-Objekt-Diskurs der Disziplin. Das vermenschlichte Verhalten von Innen- und Außenwelt dient der Komik und dem Bezug auf den tiefgründigen Diskurs. Die „Philosophie-Geschichte“ ist insofern typisch für Gernhardt, als sie andeutet, aber nicht ausführt.

Zwei Gefühle werden in „Ende ohne Schrecken“⁵⁵⁸ anthropomorphisiert, Schrecken und „Ängstchen“, also die kleine Variante der Angst: „Ängstchen sitzt vorm Teller / Schrecken guckt ums Eck / Ängstchen plustert sich kurz auf / Schon ist Schrecken weg.“ (V. 1-4). Schon der Diminutiv eines Gefühls, das sich obendrein aufplustert, wirkt lächerlich, und die Szenerie „vorm Teller“ tut ein Übriges, um im komischen Effekt jeden Versuch einer allegorischen oder sonstwie sinnverhafteten Interpretation zu ersticken.

Was das handelnde Subjekt oder Objekt in „Das. Eine Einflüsterung“⁵⁵⁹ sein könnte, kann gar nicht erst bestimmt werden. Es breitet sich rasant über die ganze Erde aus und macht dabei alles kaputt, Wachstum ist sein Selbstzweck. Doch aufgrund der fehlenden Auflösung des Rätsels über die Identität des Abstraktums täuscht das Gedicht Sinn nur vor und ist dem Nonsens zuzurechnen.

Die Technik der Vermenschlichung wird bis einschließlich des Bandes „Wörtersee“ sehr oft verwandt. „Körper in Cafés“ und „Im Glück und anderswo“ enthalten wenige, letzte Beispiele für anthropomorphisierte Dinge, Tiere oder Abstrakta zu Nonsens-Zwecken.

⁵⁵⁷ Gedichte: 99f.

⁵⁵⁸ Gedichte: 853. Ein Beispiel für die bei Dichtern beliebte Personifikation (z. B. „Faust II“) zweier anderer Gefühle, „Frau Sorge“ und „Herr Kummer“, ist Gernhardts Gedicht „Das Treffen“ (Gedichte: 882). Darin dient die Technik allerdings der Verbildlichung und sanften Komisierung eines ansonsten bedauernswerten Zustandes „des Gernhardt“ im Krankenbett.

⁵⁵⁹ Gedichte: 727f.

Erfindung

Gernhardts Gedichte sind bevölkert von vermenschlichten und echten Tieren. Mit einigen fiktiven Tieren hat er die Tierwelt bereichert. In der „Osterballade“⁵⁶⁰ beispielsweise schickt sich eine Familie an, mit ihrer kleinen Tochter Marlis Ostereier zu suchen. „Mimi“ will am Waldrand „Ostereier suchen“ (V. 1), was die Eltern gütig und vergeblich in „Ostereier“ zu korrigieren versuchen. Plötzlich ertönen ihre Schreie, und sie wird vom Ostereier ergriffen und hinweggerafft. Aufgrund ihrer falschen Aussprache bricht schaurige Irrealität in die Osteridylle ein: Sie hat den Ostereier erfunden, der sie ironischerweise als Beute nimmt. In diesem Gedicht erschafft die Sprache die Nonsens-Realität.

Ein ungleich harmloserer erfundener Vogel, die „Betteneule im Plumeau“, sorgt sich um das Quietschen ihrer Schlafstätte, und „flüsternd sagt sie ihrer Brut: / ‚Dat geit nit gut, dat geit nit gut!‘“⁵⁶¹

Die Unterscheidung zwischen erfundenem und realem Tier bei Gernhardt ist bisweilen schwierig zu treffen: Erdmännchen, Graugans, Zebu und Löwe leben sicher im Zoo, der im gleichen Gedicht „Zoo-Impressionen“⁵⁶² plärrende Kronenkränich setzt wie auch z. B. das Schnabeltier, die Ohreule, der Rennbiber oder der Wombat schon biologisches Wissen zur Verifizierung voraus.⁵⁶³ Es scheint, als hätte Gernhardt bewusst solche Tiere ausgewählt, die als Grenzgänger zwischen Realität und Fiktion durchgehen könnten, um in diesem Spiel Komik zu erzeugen.

Auf die Erfindung von Gegenständen greift Gernhardt recht selten zurück. Der Kandelaber aus Seife in der „Ballade vom Gemach“⁵⁶⁴ soll „das allerschärfste“ sein. Durch seine Erfindung erweitert sich der frivole Nonsens aber nur um eine gegenständliche Ebene, kurz gesagt, er ist Staffage. Eine zentrale Rolle kommt der Geige in „Ein Brief des Walzerkönigs an seinen Geigenbauer“⁵⁶⁵ zu. Johann Strauß „kann nicht mehr“ (V. 3), weil ihm seine Geige zu schwer wird. Nur langsam beschreibt er im Verlauf des Briefes ihre Eigenschaften, was das Einbrechen des Nonsens

⁵⁶⁰ Gedichte: 244f.

⁵⁶¹ „Tierwelt – Wunderwelt“ in Gedichte: 18. Die Betteneule ist ferner ein Beispiel für Vermenschlichung.

⁵⁶² Gedichte: 34f.

⁵⁶³ Vgl. „Tierwelt – Wunderwelt“, „Die Vögel“ und „Die großen Monologe“, Gedichte: 18, 406 und 102-105.

⁵⁶⁴ Gedichte: 43-47. In den 96 Zeilen gibt es auch einen „zwei Meter lang[en] Igel“ (V. 8-10), dessen Funktion bei dem scheinbar ausschweifenden Liebesleben des Fürsten nur angedeutet wird. Das wichtigste stilistische Mittel zur Verdeckung des geheimen Treibens ist die Aposiopese (vgl. V. 19f., Übergang V. 60-61 und 72).

⁵⁶⁵ Gedichte: 63f. Vgl. auch Schöne Töne-CD: 14. Gernhardt ahmt den Wiener Dialekt des Geigenvirtuosen nach.

verzögert und die Spannung steigert. „Das Ding“ „ist aus Stahlbeton“, Zement und Marmorstein und „wiegt 100 Pfund“ (V. 8, 11) – also blanker Nonsens. Dass der große Johann Strauß' dies verkennt, auf ihr gespielt haben soll und ernsthaft einen Beschwerdebrief schreibt, macht die Komik des Nonsens-Poems aus.

Spiel mit der Identität

„Ein Abschied“⁵⁶⁶ steht Vater und „Bub“ bevor. „Vater, lieber Vater mein, / willst du meine Mutter sein?“ (V. 1f.), beginnt die Irritation um das Geschlecht durch die Frage des Sohnes. Sie endet mit dem letzten Satz des Vaters: „Was er wahrscheinlich erst begreift, / wenn er vom Knaben zum Weibe gereift, / leb wohl, Katrin!“ (V. 24f.). Den Abschluss spricht der fiktive Erzähler: „Und behutsam setzt er / das Kind in den Schnee / und geht in die Nacht, die hereinbrechende...“ (V. 27-39). Der Knabe wünscht sich den Vater als Mutter, wird aber selbst zum Weibe werden. Die Vertauschung der Geschlechter entzieht einer ansonsten simplen Handlung ihren Sinn und lässt den Dialog ins Absurde kippen. Nach einigen bewussten polyphon gesetzten Reimen (gibst > liebst, drin > Katrin) wird am Ende die unbetonte Schlussilbe durch ihr Reimwort verlängert und führt eine erzwungene, komische Betonungsverschiebung herbei, die das unauflösbare Verwirrspiel um Identität und Geschlecht der beiden vollendet.⁵⁶⁷

Die Frage „Wer bin ich“⁵⁶⁸ stellt sich ein Verwirrter im gleichnamigen Gedicht. „Ich weiß nicht, wie ich wirklich heiß', / ich kenn' nur meinen Namen.“ (V. 1f.). Nach Überlegungen, ob er nicht Abel, Kain oder Noah heiße, steht „zufällig am Wegesrand“ ein „Ahn“, der ihm Auskunft gibt. „Wie heißt du denn, mein Guter? / ‚Klaus-Duter'. / Ach ja? Dann heiß ich auch so.“ (V. 11-13). Die Demenz des Suchenden wird zum Ausgangspunkt einer Reihe von Nonsens-Spielen, unter denen das Spiel mit der Identität das Wichtigste ist. Die Suche nach dem eigenen Namen beschwört Namenskomik herauf („Noah“, „Hans-Peter“). Das Treffen auf den Vorfahren bricht die Ebene der Empirie bzw. Kausalität. Und weil der Identitätslose bereitwillig den Namen

⁵⁶⁶ Gedichte: 27f.

⁵⁶⁷ Vgl. auch Hagedstedt, Lutz: Die Welt des Unsinnns ist sinnlich. In: Die Sprache des Witzes. Heinrich Heine und Robert Gernhardt. Hrsg. von Burkhard Moennighoff. Iserlohn 2006. S. 73-84, der in „Ein Abschied“ eine Travestie des Erlkönigs nachzuweisen versucht. Ergiebiger wäre der Vergleich mit der nicht in „Gesammelte Gedichte“ aufgenommenen Travestie, die von Lützel Jeman (d. i. Robert Gernhardt) 1967 dem fiktiven Dichter Glauber zugeschrieben wird: „Wer reitet so spät / durch Nacht und Wind? / Es ist der Vater mit seinem Kind. // Er hält den Knaben / fest auf dem Schoß / und denkt: ‚Ich hoffe, / den werd' ich heut' los.' // Mein Sohn, was birgst du / so bang dein Gesicht?' / ‚Siehst, Vater, du / den Erlkönig nicht?'“ // ‚Hallo, Erlkönig! / Willst du das Kind von mir? / Für zwei Mark Fünfzig / gehört es dir?' // ‚Dank, Vater, / für die Offerte, doch / der Preis erscheint mir / ein wenig zu hoch.' // ‚Erlkönigs Töchter, / wollt ihr nicht das Kind?' / ‚Du weißt doch, / wie schlecht bei Kasse wir sind!' // Der Vater erreicht / den Hof voller Sorgen / und denkt: ‚Vielleicht / verkauf' ich ihn morgen.'“ WimS: 79.

⁵⁶⁸ Gedichte: 90.

des Ahns annehmen will, und ihn mit „mein Guter“ anredet, heißt er reimbedingt am Ende „Klaus-Duter“. Somit ist „Wer bin ich“ ein Beispiel für ein Spiel mit Identität, aus dem weitere, komische Folgerungen erwachsen.

II.4.g. Spiel mit der Sprache

Köhler geht davon aus, dass die bisher erläuterten Spielarten des Nonsens ihr Abbild in der Sprache finden. Er hat auf sprachlicher Ebene mehrere Verfahren erarbeitet, durch die sich Nonsens beim Spiel mit der Sprache ausformt (vgl. Kap. I.3.b.). Die sprachlichen Verfahren sind das Wörtlichnehmen, Stilbrüche, Wortspiele (Klangspiel und Grammatikspiel), Verschachtelung von Wörtern, Wortdeformation aufgrund von Reimzwang, Lautdoppelung, Lautvariation und Lautmalerei sowie die Entwicklung einer eigenen Sprache. Die anschließende Analyse orientiert sich an diesen Kategorien.

Wörtlichnehmen

Eine spezielle Art des Sprachspiels nutzt das Wörtlichnehmen von metaphorisch gemeinten Ausdrücken. In der „Erinnerung an eine Begegnung in Duderstadt“ eröffnet eine unbekannte Frau dem Ich „im Bahnhof von Duderstadt“, es habe „die Züge dessen, / der viel gelitten hat.“⁵⁶⁹ Die Entgegnung lautet: „Madame, mir gehört hier kein Zug. // Die Züge, die Sie hier sehen, / gehör'n einem anderen Mann. Sein Vorname lautet schlicht »Bundes«, / Sein Nachname aber heißt »Bahn«.“

Die auf die Mimik bezogene Äußerung der Fremden wird wörtlich verstanden. Der Ort des Treffens, der Bahnhof, legt nahe, dass die Lokomotiven und Waggons der bzw. dem „Bundes Bahn“ gehörten. Der Gestus dieses Spiels mit der Polysemie ist beim Ich vollkommen ernst. Es fühlt sich wegen seiner Aufklärung schlecht:

„Wie schaute die Fremde so zweifelnd, / wie nahte der Zug sich so rot, / wie hob der Beamte die Kelle, / stünd' ich nochmal an der Stelle, / ich wünschte, er schlug mich tot.“⁵⁷⁰

Die letzte Strophe hat mit fünf Zeilen eine mehr als die vorangegangenen, wodurch sich, wie auch durch den Blockreim und die anaphorische Struktur der ersten drei Zeilen der Strophe, die Spannung auf die Schlusswendung erhöht. Sie überrascht, weil nach dem belustigenden Missverständnis, die „Züge“ wörtlich zu verstehen, das ganze Leid und

⁵⁶⁹ Gedichte: 151.

⁵⁷⁰ V. 13-17. Den Vortrag Gernhardts auf der Wörtersee-CD prägt eine getragene Stimmung durch die Untermalung von Klavier und Violinen mit Schuberts „Leiermann“. So wächst die Fallhöhe zwischen (vorgetäuschter?) Melancholie, die auch Heines Gedicht auszeichnet, und textimmanentem Unsinn durch die falsche Verwendung des Polysems.

die Traurigkeit des Ich zum Ausdruck kommt. Dadurch entsteht eine ungewöhnliche Mischung, ein „eigenartiger Schwebezustand zwischen komischem, rationalem Unsinn und emotionaler Stimmung, zwischen sinnvollem Motiv (Leid) und der sinnlosen Ausführung (dem Wortspiel auf Züge).“⁵⁷¹ Die Schlussverse enthalten ferner eine subtile Anspielung auf ein Gedicht Heines aus dem „Buch der Lieder“⁵⁷².

In dem „Kleindrama“ „Wenn der Vater mit dem Sohne...“⁵⁷³ streiten ein Rüstungsindustrieller und sein Hippie-Sohn um das Erbe. Der Sohn meint, er „pfeife“ auf das Geld und der Vater könne es sich „doch an den Hut“ stecken. Der Vater fasst das wörtlich auf und steckt sich viel Geld an den Hut. Diesen nimmt der Sohn an sich und geht pfeifend fort. Angesichts der vehementen Ablehnung des Hippies, das väterliche Erbe anzutreten, bringt das Sprachspiel die Lösung zu beider Zufriedenheit.

Aus Gernhardts Nonsens-Dichtung lassen sich zahlreiche Beispiele des Wörtlichnehmens herausfiltern. Weitere seien hier genannt: In „Laß das, Baß!“⁵⁷⁴ dürfen die Bezeichnungen für Stimmlagen, Bass und Alt, nicht wörtlich verstanden werden, sondern müssen mit den Sängern gleichgesetzt werden. Erst mit der Auflösung der Synekdoche entsteht die unsinnige Handlung, in der der zweite Bass „für Gold“ „den Alt beschlafen“ soll.⁵⁷⁵

„Vater und Sohn“ missverstehen sich völlig, weil sie eingeschobene Floskeln für ihre Vornamen halten. So nennt der Vater den Sohn „Glaubich Havemeyer“ (V. 5), wie er umgekehrt zum „Freudich Havemeyer“ wird.⁵⁷⁶ Das „Geständnis“⁵⁷⁷ hat den Umgang mit Gefühlen zum Thema. „Ich habe ein großes Gefühl für dich“, gesteht das Ich.

⁵⁷¹ Köhler: Spaßmacher. S. 200.

⁵⁷² Vgl. Heines „Die Heimkehr III. // Mein Herz, mein Herz ist traurig, / Doch lustig leuchtet der Mai; / Ich stehe, gelehnt an einer Linde, / Hoch auf der alten Bastei. // Da drunten fließt der blaue / Stadtgraben in stiller Ruh'; / Ein Knabe fährt im Kahne, / Und angelt und pfeift dazu // Jenseits erheben sich freundlich, / In winziger Gestalt, / Lusthäuser, und Gärten, und Menschen / Und Ochsen, und Wiesen, und Wald. // Die Mägde bleichen Wäsche, / Und springen im Gras' herum; / Das Mühlrad stäubt Diamanten, / Ich höre sein fernes Gesumm'. // Am alten grauen Thurme / Ein Schilderhäuschen steht; / Ein rothgeröckter Bursche / Dort auf und nieder geht. // Er spielt mit seiner Flinte, / Die funkelt im Sonnenroth, / Er präsentirt und schultert – / Ich wollt', er schösse mich todt.“ in: Heine: Gesamtausgabe. Band 1,1. S. 204-333. Dass Gernhardt diese Verse kennt, zeigt sich im Gedicht „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. VI Er liest im ‚Buch der Lieder‘“ im „Klappaltar“, in dem sie in V. 16 wörtlich zitiert werden. Vgl. Gedichte: 621f., und vgl. Kap. II.2.

⁵⁷³ Gedichte: 106f.

⁵⁷⁴ Gedichte: 61.

⁵⁷⁵ Es könnte eingewandt werden, dass die Stimmbzeichnungen unter Musikern als Anreden gebräuchlich sind. Dem muss entgegengehalten werden, dass die Übertragung für Außenstehende in jedem Fall ungewöhnlich ist und die Auflösung erfordert.

⁵⁷⁶ „Vater und Sohn I“ in Gedichte: 108. In der letzten Strophe bringt ein Stilbruch („du Sack“ V. 10) und ein Spiel mit der Assonanz Friedrich - Freudich die negative und komische Wendung. Vgl. auch Görners Sprechversion, in der er den Sohn mit einer mangelhaften, dumpfen Artikulation ausstattet. Vgl. Görner: Spaßmacher-Kassette.

⁵⁷⁷ Gedichte: 190.

„Wenn ich an dich denke, / gibt es mir einen Schlag.“ (V. 2f.). Nach einem Stoß und einem Stich betont es wieder das „große Gefühl“. Der letzte Zweizeiler lautet: „Soll ich es dir vorbeibringen, / oder willst du es abholen?“⁵⁷⁸ (V. 9f.). Das entwickelte Pathos der Ansprache bricht mit der Frage zusammen, weil es „Gefühle haben“ als „Gefühle besitzen“ wörtlich nimmt.

In „Die Nacht, das Glück, der Tod“⁵⁷⁹ sind unaufgelöste Metaphern aus lyrischer Sprache der Ausgangspunkt der drei Gedichte. Die ersten zwei Zeilen veranschaulichen das Prinzip des Wörtlichnehmens: „Verlassen stieg die Nacht an Land, / der Tag war ihr davongerannt.“ Derweil sitzen der personifizierte Tag und das Ich beisammen. Der Tag hat „die Suchende verlacht: / Die sah doch nichts, es sei ja Nacht.“ Die beiden anschließenden Achtzeiler folgen der Struktur. Auch beim Glück und beim Tod beendet jeweils eine Pointe die Interaktion mit dem Erzähler-Ich. Komik entsteht zum einen durch die Vermenschlichung der Abstrakta und zum anderen durch das Wörtlichnehmen der Lyrismen. Seinen Ausgang nimmt der Nonsens in Mörikes „Um Mitternacht“, dessen erster Zeile das schiefe Bild entstammt („Gelassen stieg die Nacht ans Land.“). Weil die Paraphrase des ersten Verses mit ihren kleinen, aber die Bedeutung verändernden Unterschieden nicht markiert ist und sich daraus Nonsens entwickelt, kann von einer Parodie nicht gesprochen werden. Das Gedicht „Die Nacht...“ zeigt, wie Gernhardt auch in klassischen Gedichten mit seinem ausgeprägten Sinn für unfreiwillige Komik fündig wird und wie nah beisammen Ernst, Parodie und Nonsens liegen können. Erst Jahre später verwendet Gernhardt diese Technik wieder: In „Knabberwix. Ein Vergleich“⁵⁸⁰ wird von der optischen Ähnlichkeit von menschlichem Gehirn und einer Walnuss auf die Herkunft des Spruchs „einen auf die Nüsse kriegen“ geschlossen. In ähnlicher Art und Weise wird in „Stammbuchverse. Für die Dichter“⁵⁸¹ mit den Dimensionen Tiefe, Weite, Höhe und Breite gespielt: „Wie tief muß ein Gedicht sein? / Sein Radius wie weit? / Wie hoch muß sein Niveau sein? / Sein Verfasser wie breit?“ (V.). Was wie eine tiefsinnige Reflexion über das Wesen der Poesie beginnt, endet in der banalen Frage nach Körperbreite oder, komischer, dem Promille- und Drogen-Spiegel des Dichters. Der vermeintliche Sinn implodiert mit dem Doppelsinn des letzten

⁵⁷⁸ Vgl. auch die lautmalerische Sprechversion Görners auf Görner: Spaßmacher-Kassette, die die Schläge hörbar werden lässt.

⁵⁷⁹ Gedichte: 112.

⁵⁸⁰ Spagat: 87.

⁵⁸¹ Spagat: 101. Der dritte und letzte der „Stammbuchverse“ nutzt ein Wortspiel für die Gewinnung von Komik, indem ein Busch-Zitat aus „Max und Moritz“ („Wehe, wehe, wenn ich auf das Ende sehe!“; vgl. Busch: Bildergeschichten. S. 23) für die Mann-Frau-Situation des Vierzeilers abgewandelt wird: „Für die Jugend // Daß ein junges Glück entstehe, / sucht Mann Frau, sucht Frau die Nähe. / Aber ehe, ehe, ehe, / wenn ich auf das Ende sehe!“

Wortes, dass in der Umgangssprache eine weitere Bedeutungsebene hat. Dabei handelt es sich in zweiter Linie auch um einen Stilbruch.

Stilbrüche

Aufgrund der Inkongruenz zwischen Einfügung und Kontext eignen sich Stilbrüche gut zur Schaffung von Komik. In Gernhardts Gedichten trifft man entsprechend oft auf sie. Der Titel „Terzinen über die Vergeßlichkeit, nach Kuno von Hofmannsthal“⁵⁸² markiert, dass es sich um eine Imitation der ersten von Hugo von Hofmannsthals „Terzinen“ „Über Vergänglichkeit“ handelt. „Noch spür ich ihren Dings auf den Wangen, / Wie kann das sein, daß diese nahen Tage / Dings sind, für immer fort und ganz vergangen? [...] Dann: daß ich auch vor Jahren hundert war / Und meine Ahnen, die im roten Hemd / Mit mir verdingst sind wie mein eignes Haar. // So dings mit mir als wie mein eignes Dings.“⁵⁸³ (V. 1-3, 10-13).

Gernhardts Terzinen bestehen aus drei fünfhebigen, meist alternierenden Versen mit Auftakt. Vers eins und drei reimen sich, und der Überhang-Reim wird in der nächsten Strophe wiederaufgenommen. Wie in Hofmannsthals Terzinen kehrt sich das Schema aber um, d. h., die Waise steht nicht umschließend, sondern im mittleren Vers. Indem die Nachdichtung das imitiert, erreicht sie ein Höchstmaß an Strukturalität. Die Ausnahme bildet das Versende. Hofmannsthal schließt sein Gedicht mit einem Paarreim ab. Dem Vergesslichen entfällt auch das letzte Wort, sodass am Ende mit dem Platzhalter „Dings“⁵⁸⁴ eine Waise steht. Füllwörter wie „Ding(en)s“ und „kommnichtdrauf“ (V. 1, 3; 5) ersetzen sinntragende Ausdrücke des Originals, ohne welche die Verse unverständlich werden. Das gipfelt in dem Schlussvers: „So dings mit mir als wie mein eignes Dings.“ Von der Vergänglichkeit bleibt keine Spur mehr, dafür überragt der Eindruck verdrehten Sinns. Gernhardts Terzinen destruieren vornehmlich durch die Stilbrüche die Gravität der Vorlage. Die Technik der Veränderung durch unpassende Substitutionen in einer übernommenen Struktur überwiegt, daher handelt es sich formal um eine Kontrafaktur. Diese hatte qua definitionem keine festgelegte Intention. Gernhardts „Terzinen über die Vergeßlichkeit“ sind nicht parodistisch, denn sie verlachen weder Vorlage, Dichter noch Tradition. Es ist mithin tendenzfreier

⁵⁸² Gedichte: 113.

⁵⁸³ Zum Vgl. die Vorlage: „Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen: / Wie kann das sein, daß diese nahen Tage / Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen? [...] Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war / Und meine Ahnen, die im Totenhemd, / Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar, // So eins mit mir als wie mein eignes Haar.“ Hofmannsthal: Sämtliche Werke 1. S. 21.

⁵⁸⁴ Aus dem klassischen Reimschema *aba bcb cdc ded e* (abschließender Kreuzreim) wird bei Hofmannsthal *aba bcb dcd ede e* (mit Paarreim) und bei Gernhardt *aba bcb dcd ede f* (ohne Abschluss).

Nonsens in Form einer Kontrafaktur. Ein alter ego Gernhardts kokettiert damit, dass es sich mangels Intention um „das möglicherweise fraglichste Beispiel“ seiner „Annexionslyrik“ handele.⁵⁸⁵

Die „Paarreime in absteigender Linie“⁵⁸⁶ ziehen ihre Gravität nicht aus literarischen Vorlagen. Alle drei bauen durch gehobene Wortwahl und belehrenden Gestus eine Stimmung auf, die im letzten Paarreim durch einen Stilbruch unter Freisetzung von Komik aufgehoben wird. Das Gedicht „Von den Gästen“ teilt Gäste gemäß ihrer Worte beim Abschied in Gruppen ein und beleidigt sie schließlich grob („Arschloch“, V. 8). „Von der Ruhe“ lehrt den „guten Freund“, Zufriedenheit mit sich und der Umwelt zu erlangen und endet mit dem schnöden Bild: „Und du strahlst ne Ruhe aus, / die zieht dir die Schuhe aus.“ (V.9f.). In „Vom Leben“ mahnt man ein Gegenüber, Altruismus walten zu lassen und das Leben dem Mitmenschen zu weihen: „Der Andre, das bin ich, mein Lieber – / nu komm schon mit den Kohlen rüber.“⁵⁸⁷ (V. 5f.). Die Stilbrüche entlarven das vorangegangene Sinngebäude als hohle und absichtsvolle Phrase.

In Kombination mit der Namenskomik dienen Einwürfe abwegiger Herkunft der Sinnkorrosion in „Hommage à Nietzsche“⁵⁸⁸. Der Philosoph sei „kein Plauderer“ (V. 6), doch „wer einmal [...] einen solchen Spruch gehört hat, wird ihn / So schnell nicht vergessen“ (V. 22-25). Ironischerweise enthalten die zitierten, fiktiven Nietzsche-„Sprüche“ nur Unsinn.⁵⁸⁹ Die Stilbrüche schaffen in ihrer Diskrepanz zur vorgetäuschten Ernsthaftigkeit der Lobrede Komik und zerstören Pathos und Substanz der „Hommage“.

Wortspiele

„Im Anfang war das Wort‘ – so hebt das Johannes-Evangelium an, und es spricht viel dafür, daß ihm das Wortspiel auf dem Fuße folgte“, behauptete Gernhardt.⁵⁹⁰ Von den Wortspielen gibt es nach Köhler zwei Arten, das Klangspiel und das Grammatikspiel. Ersteres orientiert sich am Klang der Wörter und funktioniert zum Beispiel über eine

⁵⁸⁵ Und weiter: „Ich würde niemandem ins Wort fallen, der diese Zeilen mit dem Satz abtut: Das vergessen wir mal lieber ganz schnell.“ Der „Onkel“ Gernhardt schreibt dies seinem (fiktiven) Neffen Horst Streugöbel, um ihm die „Wege zum Ruhm“ als Schriftsteller zu erklären. Vgl. Wege: 60. Ein weiteres Gedicht, „Merkverse. Wort und Widerwort“ (Spagat: 61), thematisiert die Last der Erinnerung und das gnädige Vergessen, dem das Ich anheim fällt.

⁵⁸⁶ Gedichte: 91f. Unter dem Titel sind folgende drei Gedichte versammelt: „Von den Gästen“, „Von der Ruhe“ und „Vom Leben“.

⁵⁸⁷ Vgl. auch Schöne Töne-CD: 12. Die Anfangszeile von „Von den Gästen“, „Was einer ist, was einer war, / beim Scheiden wird es offenbar“, zitiert wörtlich eine Carossa-Zeile, vgl. Carossa, Hans: Gedichte. Mit einer Nachbemerkung von Eva Kampmann-Carossa und einem Nachwort von Rüdiger Görner. Frankfurt a. M. 2002. [= insel taschenbuch. 2423.] S. 46.

⁵⁸⁸ Gedichte: 22f.

⁵⁸⁹ „Die Lagerfähigkeit dieses Biers ist unbegrenzt‘ / Oder: ‚Macht es wie die Eieruhr, / zählt die heitren Stunden nur.‘“ V. 13-16.

⁵⁹⁰ Versuch: 107.

einfache Vokalvertauschung bis hin zum Schüttelreim, bei dem „zwei sich reimende Wörter umgekehrt wiederholt“ bzw. „die Anfangsbuchstaben eines erweiterten oder verdoppelten Reims vertauscht“⁵⁹¹ werden. Weiteres ergibt sich aus einer grammatikalischen Regel wie zum Beispiel der Deklination eines Verbs oder der Variation mit einem Präfix. Gemeinsam ist beiden, dass sie von der jeweiligen Spielregel ausgehen und im zweiten Schritt daraus Sinn formen.

Von Unheil kündigt der Gedicht-Titel „Der Mördermarder“⁵⁹². Am Anfang der acht monophon paargereimten Zweizeiler steckt der Marder, „vor Angst ganz blau“, in der Klemme, denn „der Mardermörder hockt vorm Bau“ (V.1f.). Er hat Angst vor einer präfinalen „Mardermarter“ (V. 4) und muss „kühn zum „Martermarder“ (V. 6) mutieren, um seinem Schicksal zu entgehen. „Martern“ springt er „unbemerkt“ an dem potentiellen „Mardermörder“ (V. 10 und 14) vorbei, während der sich „grad für die Mardermarter stärkt“ (V. 12). Nun wandelt er sich endlich zum Mördermarder: „Der Martermarder zählt bis vier, / der Mardermörder trinkt sein Bier. // Der Mardermörder beißt ins Brot, / der Mördermarder beißt ihn tot.“ (V. 15f.). Das Gedicht demonstriert auf komische Weise, wie aus einem Wortspiel eine kleine Geschichte entstehen kann. Aus den vier Varianten „Mardermörder“ (V. 1, 13 und 15), „Mardermarter“ (V. 4 und 12), „Martermarder“ (V. 6 und 13) und „Mördermarder“ (V. 16) bzw. „martern“ und „mordend“ wird durch ein geschicktes Arrangement eine Handlung erzeugt. Die Wörter kommen in jedem Zweizeiler vor und geben durch das Klangspiel der Sprache eine Suggestivkraft, die den Nonsens-Plot zusammenfügt. Vor diesem Hintergrund ist es leicht hinzunehmen, dass der „Mördermarder“ final dem Jäger, dem „Mardermörder“, ein Ende bereitet. Die Umkehr des ursprünglichen und empirischen Verhältnisses von Jäger und Beute ist das Resultat dieses Nonsens, der ausprobiert, wieviel vorgeblicher Sinn im sprachlichen Klangspiel produziert werden kann.

Diese Art und Weise, Nonsens anhand einer klanglichen Spielregel in Szene zu setzen, prägt viele Nonsens-Gedichte aus „Spielbein“ im letzten Band „Später Spagat“. Dabei kommt dem Reim und seinen Varianten sowie der Vokalvertauschung und -erweiterung besondere Bedeutung zu, wie schon bei den widersinnigen Vergleichen („Sabine, Sabine, du bist wie 'ne Lawine“) angedeutet werden konnte. Der Reim als besondere

⁵⁹¹ Liede: Dichtung 2. S. 112. Die Systematik Liedes (ebd. S. VII-IX) ist zwar ausführlicher als die hier verwendete, die an Köhler angelehnt ist, enthält aber Dutzende nur noch historisch relevante Kategorien und lässt andere, die von Gernhardt verwendet werden, vermissen.

⁵⁹² Gedichte: 75f.

Form des Klangspiels wirkt besonders sinnstiftend in reiner und voller Form wie in den kurzen Gedichten des „Knabberwix“: Der auf vier Silben endgereimte Zweizeiler „Knabberwix. Nachbarhundehalter“⁵⁹³ bietet ein Beispiel dafür, wie de facto unlogisches Handeln über den Reim scheinbaren Sinn erhält: „Wir mußten unsern Hund verhauen. / Der Töle fehlt’s an Grundvertrauen!“ Die enge klangliche Verbindung suggeriert Sinnhaftigkeit der Handlung, obwohl doch im Gegenteil körperliche Gewalt Vertrauen stets destruiert. Auch als Haufenreim wie in „Knabberwix. Mächtig was los“⁵⁹⁴ kann er ein Nonsens-Gedicht zusammenhalten.

Eine spezielle, ungewöhnliche Form der Reimtechnik, die Gernhardt in den letzten drei Bänden gelegentlich anwendet, ist der von ihm so genannte „Konsonant-Erweiterungs-Dreh“, kurz KED“⁵⁹⁵. Dabei wird der zweite Teil eines Reimpaars um einen Konsonanten erweitert, was einen zwar polyphonen, aber durch die Mehrsilbigkeit dennoch engen Zusammenhalt der Reimworte nach sich zieht. Im Falle von „Flache Lache oder Die Sache mit dem S oder Der Sachse“⁵⁹⁶ handelt es sich um die Einfügung eines „S“ an besagter Stelle: „Das sei sone Sache, / sagte der Sachse. / Er halte hier Wache, / ob der Fischbestand wachse. / Forellen im Bache, / er fangse und backse – / das sei keine Mache: / ‚Ich gennse und magse.‘ / Doch sei er vom Fache, / weshalb er jetzt faxe: / ‚Solche flache Lache / ist nichts für Lachse.“

Nach einer ähnlichen Regel funktioniert das direkt darauf folgende Gedichte „Hund bei Nacht“⁵⁹⁷, dessen vier Paarreime stets im ersten Teil ein „T“ mehr enthalten als im

⁵⁹³ Spagat: 89.

⁵⁹⁴ Spagat: 86.

⁵⁹⁵ Gedichte: 989. Zwei Beispiele für diese Technik in Gedichten, die nicht zum Nonsens zu rechnen sind, sind „Wetterlehrgedicht“ (Gedichte: 696. Vgl. Im Glück-CD: 14) mit der Erweiterung des zweiten Wortes im Reimpaar mit „R“ (enden: ändern, wetten: wettern, laben: labern, V. 2, 4, 6, 8, 10, 12), und „Schlegel und Regel. II. Die Geräusche. Nach Friedrich Schlegel“ (Gedichte: 826f. Vgl. Im Glück-CD: 15) mit der jeweiligen Ein-Buchstaben-Erweiterung der Reimwörter (Auen: Augen, Brauen: Brausen, tauen: taugen, Grauen: Grausen, V. 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16).

⁵⁹⁶ Spagat: 83. Innerhalb des Reim-Regelsystems wird ein vermeintlicher Sinn aufgebaut, dem auch die biologischen Ungenauigkeiten wenig anhaben können.

Vgl. zur Entstehungsgeschichte *Leben im Labor*, sowie (leicht verändert) in den Anmerkungen in Gedichte: 988-991. „Ich saß eines schönen Mittags in einem Speiseloal der Stadt Luxemburg, als mir ohne jeden ersichtlichen Anlaß die folgende Zeile durch den Kopf ging: ‚Das sei so ne Sache, sagte der Sachse.‘ Hat was, dachte ich und nutzte die Wartezeit dazu, die deutsche Sprache im Schnelldurchgang nach weiteren brauchbaren S-Erweiterungen zu durchsuchen. Und ich wurde fündig: Wache – wachse, Fache – faxe, Lache – Lachse ... Lachse! War es das Wort, war es die Tatsache, daß ich ausgerechnet auf eine Fischsuppe wartete? Ach – warum die Elemente aus dem Komplex trennen?! Lesen Sie lieber das hochkomplexe Gedicht, welches fertig vor mir lag, noch bevor das vergleichsweise schlichte Fischgericht vor mir stand.“ Ebd.: 990f.

⁵⁹⁷ Spagat: 84. Die vier Reimpaare lauten: Nacht denkt: nachdenkt, Wacht hält: wach hält, Schacht dann: Schach an, „Acht“ greint: „Ach“ meint. Auffällig ist die Abschwächung der Reimbindungen vom anfänglichen, fast monophonen reichen Reim zum polyphonen Doppelreim.

zweiten. Beiden Gedichten gemein ist die Herkunft aus einer Reimregel, anhand der ein Sinnzusammenhang hergestellt wird. Wenn diese Regel ausgereizt ist, kollabiert auch unter komischem Gewinn der Sinn, was in beiden Fällen mit der abnehmenden Reimbindung korrespondiert.

Besondere Bedeutung beim Klangspiel-Nonsens kommt dem Schüttelreim zu, nach dem unter anderem die paargereimten „Fünf Vokalvertauschungsgedichte“⁵⁹⁸, „Weißt du noch – wir in Wien“⁵⁹⁹ und „Eine Schüttel-Ballade von Büttel Schalade“⁶⁰⁰ geformt sind. In diesen Gedichten wird der Sinn anhand der Schüttelreime konstruiert, was mehr oder weniger überzeugend gelingt. So kann man dem ersten Vokalvertauschungs-Vierzeiler noch einen gewissen textimmanenten Sinn zusprechen, beim vierten funktioniert selbst dies nicht.⁶⁰¹ Das Textsubjekt macht sich darüber im fünften und letzten der Vokalvertauschungsgedichte offensichtlich lustig, indem es offenkundig jedweden Sinn dem Schüttel-Reimzwang beugt und zwei Worte einfügt und erfindet, die wiederum der Erläuterung durch Fußnoten bedürfen (in grafischer Wiedergabe):

Sagt ja nicht: ‚Alles Kinderkram!‘

Nur wer viel Kraft hat, kann der Krim¹

entfliehen und im Hilbso-Schlamm²

aufseufzen: ‚Alles halb so schlimm!‘

¹ gemeint ist: während der heißen Jahreszeit

² gemeint sind: die kühlenden Heilschlamm-Gruben unweit des Städtchens Hilbso

Hier wird deutlich, warum eben einschränkend von der besonders sinnstiftenden Fähigkeit des Reims in kurzen Zusammenhängen die Rede war: Wird das Schema zwar durchgehalten, aber in der Länge bzw. Komplexität überspannt, besteht die Gefahr, dass sich der Sinn verflüchtigt und gar kein Nonsens entsteht, sondern Unsinn.

Vergleichbar konstruiert wirkt die Handlung auch im zweiten und dritten genannten Gedicht, die die Schüttelreimerei nur mit diversen polyphonen Reimen und Worterfindungen durchhalten, die im dritten aufgrund ihrer großen Zahl an die

⁵⁹⁸ Spagat: 74.

⁵⁹⁹ Spagat: 75.

⁶⁰⁰ Spagat: 76f.

⁶⁰¹ „1 // Als ihr euch in die Hände schlugt, / weil man in Wales die Hunde schlägt, / begriff ihr: Wo der Kelte ragt, / meint das, daß sich das Kalte regt.“ „4 // Zuweilen schafft der Wille Wort: / Wenn jäh aus Welle Wolle wird, / dann deshalb, weil im Willen schwärt, / was heimlich durch die Wellen schwirrt.“ Spagat: 74.

Erfindung einer eigenen Sprache grenzen. Nun kann der auffälligen Konstruktion eines Sinnzusammenhangs auch ein Spiel auf einer Metaebene zugrunde liegen, etwa im textexternen Verständigungsprozess zwischen Textsubjekt und intendiertem Leser, wie es beim fünften Vokalvertauschungsgedicht anzunehmen ist. Solche Signale sind aber in den anderen genannten Gedichten nicht auszumachen. Es ist bemühter Nonsens an und über der Grenze zum Unsinn.

Wenn Nonsens (auch nach Gernhardts eigenen Maßstäben) ein System meist unter Komikgewinn systematisch verweigert und destruiert, so lässt sich in diesen Gedichten beobachten, wie im Gegenteil Sinn mühsam hinzugefügt und konstruiert wird – ein für Gernhardt neues Verfahren und Vorgehen. Diese Beobachtung wird beim Grammatikspiel ebenfalls zu machen sein.

Eine Variationsprobe im grammatikalischen Bereich liegt mit „Setzen, stellen, legen u. a.“⁶⁰² vor. Gernhardt experimentiert in diesem Gedicht mit dem Partizip Perfekt der Verben stellen, machen, setzen, bringen und legen in Kombination mit verschiedenen Präfixen. Die Vorsilben und die Partizipien reimen sich kreuzweise.⁶⁰³ Zwei Paare formen aus einem Verb eine Strophe. Innerhalb dieses rigiden Rahmens wird die Illusion einer Handlung erzeugt. Das Ich klagt ein unbestimmtes Gegenüber wegen der Zerstörung eines unbekanntes Gegenstandes an: „Was hast du denn da angestellt / mit dem, was ich da aufgestellt? / Du hast dich nicht nur drangestellt / du hast dich auch noch draufgestellt.“ (V. 1-4).

Die Sprache verselbstständigt sich förmlich in dem Experiment und bestimmt den Fortgang des Gedichts. Sobald das Vorhaben durchschaut ist, entsteht eine Spannung, ob und wie es gelingen wird, das Sprachkorsett zu füllen. Sie löst sich mit der Pointe: „Wie schön war alles eingelegt! / Wie hatte ich mich krummgelegt! Einmal hast du mich reingelegt. / Nochmal – und du wirst umgelegt!“ (V. 13-16). Das Gedicht hat durch Otto Waalkes große Verbreitung erlangt.

Die Sprache verhält sich innerhalb der freiwillig auferlegten Regeln mechanisch. Dass sie dabei noch Sinn evozieren kann, ruft Komik hervor. Vor dem komischen Hintergrund kann die Drohung am Ende verlacht werden. Sie ist keine ernste Ankündigung, sondern durch das Schema und den (Haufen-)Reim erzwungen. Aus dem

⁶⁰² Gedichte: 163f.

⁶⁰³ Auf: drauf V. 2+4, 5+7 bzw. auf: rauf V. 13+15, dran: an V. 9+11, ein: rein V. 6+8, 10+12, 17+19 bzw. rein: ein 1+3, und krumm: um V. 18+20.

verselbstständigten, grammatikalischen Sprachspiel von „Setzen, stellen, legen u. a.“ entsteht textintern ausgerichteter, komischer Nonsens.⁶⁰⁴

Neben dem Klangspiel wird im „Spielbein“ auch das Grammatikspiel mehrmals verwendet. Selbstverständlich hat auch letzteres eine klangliche Komponente, wie auch an den Haufenreimen in „Setzen, stellen, legen u.a.“ schon zu erkennen war. Dies gilt auch für die vier „Ich und er“-Gedichte in den Varianten „Einsilbig“, „Einsilbig zum Zweiten“, „Zweisilbig“ und „Dreisilbig“, wobei die Angaben für die Silbenzahl der Reimwörter gelten, die als geteilte rührende und übergehende Reime das Gedicht durchziehen. Mit anderen Worten, es reimt das letzte Wort eines Verses buchstabengleich, aber durch die Teilung in zwei einsilbige nicht sinngleich mit den beiden ersten des nachfolgenden Verses (z. B. *erstieg: / Er stieg*), das zudem mit dem letzten Wort des vorangegangenen Verses im Endreim gepaart ist (z. B. *Krieg: / erstieg*).⁶⁰⁵ Die Beschreibung lässt erahnen, wie schwierig diese komplizierte Form einzuhalten ist, selbst für ein Nonsens-Gedicht, das *nur* einen textimmanenten Sinn ergeben muss. Am Beispiel des ersten, „Ich und er, einsilbig“⁶⁰⁶, zeigt sich dies exemplarisch.

„So war es, als ich leidend lag / und mich in einem fort erbrach: / Er brach mir Herze und Gekrös, / mir war nicht gut, er war mir bös. / So hielt er mich konstant auf Trab. / Kein Grund, daß ich mich schon ergab. / Er gab mir Zunder, als er fies / das Thermometer steigen ließ. / Das führte mich durch Traum zum Krieg, / in dem ich einen Turm erstieg. / Er stieg mir hitzeflimmernd nach, / worauf ich mich erneut erbrach. / Er brach rasch ab, was er gestartet, / solch Brechen traf ihn unerwartet, / Er wartet nun auf bessere Zeiten –: / *Dem* werd ich einen Tanz bereiten!“

Formal betrachtet reimen die Paare im Enjambement in V. 2f., 6f., 10f., 12f. und 14f., also in unregelmäßigen Abständen, und im Paarreim im Schema *aábbccddeéááffgg*. Die Reimwörter in Vers 13f. und 15f. (*gestartet:unerwartet, Zeiten:bereiten*) sind zweisilbig und widersprechen damit der titelgebenden Regel. Aus inhaltlicher Sicht kann in der „Ich und Er“-Geschichte weder textexterner noch textimmanenter Sinn ausgemacht werden. Wer das Gegenüber ist, bleibt z. B. vollkommen im Dunkeln und kann daher

⁶⁰⁴ Übrigens hat schon der „Volksmund“ in ähnlich *schwarzhumoriger* Weise mit dem Kettenreim gedichtet, wie Rühmkorf zitiert: „Es kann vorkommen / daß die Nachkommen / Mit ihrem Einkommen / Nicht auskommen / Und dabei vollkommen / Umkommen.“ Rühmkorf: *Volksvermögen*. S. 129.

⁶⁰⁵ Zur Terminologie vgl. *Liede: Dichtung 2*. S. 142-145 und 155-157. Beispiele aus „Ich und er, einsilbig“ (Spagat: 79), V. 9-11.

⁶⁰⁶ Spagat: 79.

nicht sinnstiftend wirken.⁶⁰⁷ So bleibt bei diesem Gedicht zweierlei festzuhalten: Es erfüllt die angekündigten formalen Auflagen mehr schlecht als recht und weiß keinerlei Sinn zu stiften, der unter komischem Effekt zu Nonsens destruiert werden könnte – es ist weitgehend regelkonformer, komikarmer Unsinn.

Sehr ähnliche Beobachtungen können auch an den folgenden drei Gedichten, „Ich und er, einsilbig zum zweiten“⁶⁰⁸, „Ich und er, zweisilbig“⁶⁰⁹ und „Ich und er, dreisilbig“⁶¹⁰, gemacht werden. Mit dieser Regel in diesen Gedichten kann offensichtlich kein Nonsens erzeugt werden, der Gernhardts eigene Maßstäbe erfüllt, regelmäßig verweigerter Sinn zu sein, was ein System voraussetzt: „Der Leser oder Zuschauer muß erst einmal in eine ihm sinnvoll erscheinende Struktur hineingelockt werden, und dann muß sich ihm der Sinn entziehen.“⁶¹¹

Verschachtelung von Wörtern

In keinem von Gernhardts Gedichten verschachteln sich Wörter zu Unsinnsgeworden. Genaugenommen macht er nur zweimal Gebrauch von dieser Technik, ohne allerdings mit ihr Nonsens zu produzieren. In „Geschichte einer Beziehung“⁶¹² wohnen „Gold-Erwin“ und „Pech-Marie“ „Wand an Wand“. Die trennende Mauer stürzt bei einem Erdbeben ein. Die beiden leben fortan zusammen als „Golch-Erwin und Ped-Marie“ (V. 8). Über die Namen stellt sich der intertextuelle Bezug zum Märchen her.⁶¹³

„Kunst und Leben“⁶¹⁴ macht den Leser mit den Grenzen zwischen Kunst und Dilettantismus vertraut. Anfangs gelingt dem Räsonierenden noch die Unterteilung in brillant und schlecht, „Sahne“ und „Schrott“. Bei dem Versuch, in dieses Schwarz-Weiß-Schema einige Künstler einzuordnen, verwickelt er sich in Schwierigkeiten und

⁶⁰⁷ Damit soll nicht behauptet werden, dass eine solche Auflösung grundsätzlich für ein funktionierendes Nonsens-Gedicht vonnöten wäre, wie z. B. „Das“ (Gedichte: 727f.) beweist.

⁶⁰⁸ Spagat: 80.

⁶⁰⁹ Spagat: 81.

⁶¹⁰ Spagat: 82.

⁶¹¹ Zimmer: Olymp. S. 83f.

⁶¹² Gedichte: 143. Im „Wörtersee“ wird jedem Paarreim ein Cartoon beigegeben, der den Versinhalt komisch illustriert. Vgl. Wörtersee: 224f.

⁶¹³ Im Grimmschen Märchen „Frau Holle“ sind es zwei Mädchen, die gegenübergestellt werden. „Gold-Marie“ verwandelt Gernhardt in „Gold-Erwin“, um das Gegensatzpaar des Märchens im Zusammenleben von Frau und Mann zu vereinen. Im Sprachspiel hebt der Nonsens den Antagonismus auf. Zur Namenskomik des „Erwin“ vgl. Gernhardt in WimS: 308: „Was ist an ‚Erwin‘ so komisch? Ja, was eigentlich? Ich weiß es nicht, doch jetzt, da ich den Namen noch einmal niederschreibe, Erwin, muß ich schon wieder schmunzeln.“ Vgl. auch „Kurzes Wiedersehen am Flughafen“ in Gedichte: 38f., „Schreiben, die bleiben. Höhepunkte abendländischer Briefkultur. Erwin Sanders an Baron von Norden“ in Gedichte: 146-150. Hier: in Gedichte: 148, und Erwin Wower, Erwin Zink und Erwin Kremser in „Zu einem Satz von Mörike“ in Gedichte: 104.

⁶¹⁴ Gedichte: 264 (nicht 523).

muss erkennen, dass sein Ansatz der Komplexität von Kunst nicht gerecht wird. Die Schlußfolgerung lautet, dass wir in einer „Welt aus Sott und Schrahne“ (V. 21) leben. Beide Verschachtelungen bilden auf der Ebene der Lexeme ab, wie sich die Sememe verschränken. Die Gegensätze zwischen beiden Elementen der Verschachtelung heben sich damit auf allen Textebenen auf und machen der Einigkeit Platz. Im ersten Fall illustriert dies die Nähe der Liebenden, im zweiten die Existenz von Schattierungen in „Kunst und Leben“. Die neologistischen Verschachtelungen entziehen den Gedichten also keinen Sinn, sondern bilden ihn ab. Gernhardt verwendet Verschachtelungen also anders als es aus der Kenntnis des Nonsens zu erwarten wäre.

Wortdeformation aufgrund von Reimzwang

Die Verschachtelung ist nur eine Ausprägung des Spiels mit Wörtern. Eine weitere Möglichkeit, Wörter zu deformieren, bietet der Reimzwang. Nun wohnt genau genommen jedem Reim der Zwang inne, auf das erste ein zweites, gleichklingendes Wort zu finden. Hier soll unter Reimzwang jedoch verstanden werden, dass Buchstaben des zweiten Wortes „um des Reimes wegen“⁶¹⁵ verändert werden. Diese alte Technik zur Erzeugung von Komik findet sich schon in den „Musenklängen aus Deutschlands Leierkasten“⁶¹⁶ von 1849. Gernhardt setzt sie vorzugsweise im Paarreim ein, weil die Nähe der Verse zueinander das Hervorrufen von Erwartungen erleichtert. Das erste Versende legt dabei ein folgendes nahe, welches aber für die Monophonie deformiert werden muss.

In dem Nonsens-Gedicht „Folgen der Trunksucht“⁶¹⁷ betrachtet das Ich die Auswirkungen des Alkoholgenusses auf den Texter („Trinkt er nicht, dann wächst er.“ V. 2), den Schreiner („Trinkt er, wird er kleiner.“ V. 6), den Hummer („Trinkt er, wird er dummer.“ V. 10) und die Meise („Trinkt sie, baut sie Scheiße.“ V. 14). Die letzte

⁶¹⁵ In Gernhardts Bildgedicht „Moin, Moin, Morgenstern“ sitzt die „Riesenamstel / [...] im Nest / und hält sich an / den Eiern fest. Wißt ihr, / weshalb? // Der Vogel / verriet es mir / im stillen: ‚Ich raffinier- / tes Tier / tu’s um des Reimes wegen.‘“ Das artikulierte Ich bricht im Gegensatz zum Vorgänger den letzten Kreuzreim und nimmt der „Riesenamstel“ auch noch die Handlungsberechtigung des Reimes. Vgl. Wörtersee: 138, und Morgensterns Vorlage, „Das ästhetische Wiesel“, vgl. Morgenstern, Christian: Das ästhetische Wiesel. In: ders.: Werke und Briefe. Band 3: Humoristische Lyrik. Hrsg. von Maurice Cureau. Stuttgart 1990. S. 69. Welche Folgen der „Reimzwang“ auch grafisch haben kann, zeigt „Traurige Folgen des Reimzwangs“ (Vom Schönen: 536) mit der Zeichnung zu den beiden Zeilen: „Als der Hund den Wichtel biß / kam – zufällig? – sein Bruder Chris.“

⁶¹⁶ Vgl. beispielsweise „Entsetzlich“ in: Gabrisch, Anne (Hrsg.): Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten. Mit feinen Holzschnitten. Neue, verbesserte und vermehrte Auflage. Berlin o.J. (Nachdruck von 1849). S. 139: „Es sitzt die Gräfin auf der Zinne ihrer Burgen, / Das Angesicht umflort von Kummer und von Surgen. // Halb welk ist schon die jugendliche Holde: / So schaut sie tief hinab auf das Gefolde. // Da blühet alles in des Frühlings Prangen, / Und Jubel tönet von der Vöglein Zangen.“ (V. 1-6).

⁶¹⁷ Gedichte: 76f.

Strophe lautet: „Seht ihn an, den Dichter. / Trinkt er, wird er schlichter. / Ach, schon fällt ihm gar kein Reim / auf das Reimwort ‚Reim‘ mehr ein.“

Auf den ersten polyphonen Reim des Gedichts (Meise: Scheiße) folgt die Steigerung des erzwungenen Reims. Indem der „Dichter“ den letzten Konsonanten des Verses verändern muss, um einen monophonen Reim herzustellen, zeigt er mangelnde Kontrolle über sein Sprachmaterial. Er überführt sich ironischerweise selbst der Trunksucht und Schlichtheit. Dass der „Dichter“ hier als artikuliertes Ich über Alkohol räsonierend selbst zur Flasche greift, ist als selbstironisches Spiel dem Textsubjekt zuzuschreiben.

Noch vielschichtiger gestaltet sich der Vokalwechsel in „Finger weg“:

„Ich bin das gänzlich Andere, / das wortentrückt Besondere, / stand stets und steh auch hier und jetzt / hoch über Sprach- und Reimgesetz, / so durch und durch besonders: / Noch anders bin ich anders.“⁶¹⁸

Drews beschreibt die Folge der Wortdeformationen:

„Meisterlich finde ich, daß das Wort ‚Andere‘ den gesetzwidrigen Reim ‚Besondere‘ herbeizwingt, und kaum ist daraus ein korrektes ‚besonders‘ geworden, antwortet dem ein ‚onders‘, das sich nun in verwirrenden Widerspruch setzt zu ‚Andere‘ in der ersten Zeile.“⁶¹⁹

Die Reihe der Veränderungen folgt in sich stimmig dem Reimzwang, über dem zu stehen das Ich vorgibt. Die zwei vertauschten Buchstaben legen ironischerweise das Gegenteil nahe. Wer oder was sich in den sechs Zeilen ausdrückt, kann deshalb nicht ermittelt werden, weil sich das Ich über sich selbst nicht im Klaren ist. Es wirkt wegen der Widersprüche und Wortdeformationen in seiner Rede rätselhaft und komisch. Drews nähert sich dem Gedicht, wenn er es „als Rätselspruch, als romantisches Fragment, als ein Mischgebilde aus Konkreter Poesie und Zauberspruch“⁶²⁰ beschreibt.

Mit einem Übermaß an Information konfrontiert das Gedicht „Ein Schüttelreim“⁶²¹, das hier grafisch wiedergegeben wird:

EIN SCHÜTTELREIM¹

⁶¹⁸ Gedichte: 289. Das Gedicht wird von einem Rahmen eingefasst, in dem ein anderes Subjekt eigentlich nicht nach dem anderen fragen will, die zitierte Antwort erhält und zu dem Schluss kommt: „Nein, man soll ja nicht fragen...“

⁶¹⁹ Drews: Nörgler. S. 94.

⁶²⁰ Vgl. Drews: Nörgler. S. 94.

⁶²¹ Gedichte: 43.

»Ich will Gerlinde Stanken² frei'n!«
 sprach wütend Graf von Frankenstein.
 »Darum brauch' ich den Krankenschein,
 sonst reiß' ich alle Schranken³ ein!«

¹ Mit Fußnoten

² Gerlinde Stanken: die Tochter Ludwig Stankens

³ Schranken: volkstümlich für Schranken.

Bereits die Fußnote im Titel klärt darüber auf, dass ein Gedicht „mit Fußnoten“ zu erwarten ist. Die Vorankündigung ist absurd und ebenso überflüssig wie die Fußnoten mit ihren Informationen, die nicht relevant bzw. aus dem Text erschließbar sind. Die Sonderform des Doppelreims durchzieht den vierfachen Endreim. Damit der Schüttelreim durchgehalten werden kann, müssen die umliegenden Reime angepasst werden. So steht zu vermuten, dass die Frau ihren Nachnamen und ihr Umworbensein dem Schüttelreim aus „Frankenstein“ zu verdanken hat. Die Wortdeformation „Schranken ein“ leitet sich vom vorherigen „Krankenschein“ ab. Der Reimzwang verursacht komische Veränderungen von Worten und Inhalt, den die pseudo-wissenschaftlichen Fußnoten zu legitimieren versuchen. Wie dieses Prinzip mit französischen Wörtern funktioniert, zeigt „Paris ojaja“⁶²² unter Komisierung des offensichtlich sprachunfähigen Frankophilen.

Auch in dem Gedicht „Ein breiter Reiter“⁶²³ aus „Später Spagat“, in dem mit dem „Konsonant-Erweiterungs-Dreh“ gereimt wird, kommen komische Wortdeformationen aufgrund von Reimzwang vor. Anfangs werden die Reimpaare mit und ohne den Buchstaben „b“ meist noch regulär gebildet (Ringel: bringen, brennen: rennen...), mit zunehmendem Alkoholpegel des Ich, das sich im Wirtshaus betrinkt, nimmt die Fähigkeit zu reimen ab und die Zahl der Fantasiewörter zu (Brust: Rust, Brunst: runst, Braut: raut). Doch in diesem Zustand will die Braut des breiten Reiters ihren Liebsten nicht mehr:

„da schickt sie mich, den edlen Retter, / per Faustschlag auf die Dielenbretter. / Ein uppercut, nach Art der Briten –: / O wär ich niemals fortgeritten!“ (V. 35-38).
 Offensichtlich stellt sich in diesem Moment eine gewisse Ernüchterung ein – denn die Reimregel wird plötzlich wieder befolgt, was komischerweise mit dem Inhalt korrespondiert.

⁶²² Gedichte: 71, und Spaßmacher-CD: 6, wobei Gernhardt die schon im Schriftbild verfremdeten Pariser Sehenswürdigkeiten („Sackerköhr“, „Mongmatter“) besonders stark eingedeutscht liest.

⁶²³ Gedichte: 72f. Vgl. auch „Venedichsonett“ (Spagat: 113), bei dem schon der Titel die zahlreichen Wortdeformationen für die Akrostichon-Form ankündigt.

Wie dargestellt wurde, enthält der Reimzwang mannigfaltige Möglichkeiten zur Erzeugung von Komik und Signalisierung von Ironie. Das selbstauferlegte, rigide Prinzip so rigoros zu befolgen, wirkt vernunftwidrig und komisch. Aus diesem Grund kommt der Reimzwang fast ausschließlich in der Gattung Nonsens vor. Gernhardt gebraucht diese Technik konstant über die Jahre hinweg zur Erzeugung von Komik.⁶²⁴

Lautdoppelung, Lautvariation und Lautmalerei

Im Spiel mit der Sprache liegt eine Veränderung von Worten nahe. Grundlage dafür kann auch das Spiel mit Lauten sein. Lautdoppelungen, Lautvariationen und Lautmalerei können die Ausprägungen sein. In Gernhardts Gedichten sind nur wenige Lautdoppelungen auszumachen. Die erste dient der Steigerung der Spannung auf das Versende und der Verzögerung eines zu vermutenden Reims im letzten der „Animalerotica“-Gedichte:

„Im Kurbordell von Königsstein / ist jeden Samstag Tanz. / Dort treten sieben MÄUSCHEN / ohn' Unterlaß und Päschen / der Katze auf den Schwaha, / der Katze auf den Schwanz.“⁶²⁵

Im zweiten „Vater und Sohn“-Gedicht⁶²⁶ sagt der Vater zum Berufswunsch seines Sohnes: „[E]in Professor wirst du nie [...] Weil du dazu zu dumm bist“ (V. 6f.). Der Sohn fragt im letzten Vers zurück: „[W]er ist zu dazu du dumm?“ Er spricht grammatikalisch inkorrekt, indem er den Klang der Worte seines Vaters falsch wiederholt und die überflüssigen Worte „zu“ und „du“ einbaut. Diese Lautdoppelung dient der Abbildung der Dummheit des Sohnes und birgt außerdem das Wortspiel, das die letzten beiden Wörter eine unvollständige, aber verständliche Frage an den Vater formen („du dumm?“). Sie entsteht durch den Tausch zweier Buchstaben (d - z), der auch eine Lautvariation darstellt.

Davon gibt es in den frühen und mittleren Gedichten mehrere. „Der Tag, an dem das verschwand“⁶²⁷ geht davon aus, dass der zwölfte Buchstabe des Alphabets nicht mehr vorhanden sei.

⁶²⁴ Vgl. Arnet: Anachronismus. S. 102. Er zählte bis 1994 im Gesamtwerk von Gernhardt 47 monophone, erzwungene Reime mit Umformungen. Dies sei im Vergleich zu anderen Dichtern eine „enorme Zahl.“ Vgl. ebd. S. 70.

⁶²⁵ Gedichte: 52.

⁶²⁶ Gedichte: 108f.

⁶²⁷ Gedichte: 174.

„Am Tag, an dem das verschwand, / da war die uft vo Kagen. / Den Dichtern, ach, verschug es gatt / ihr Singen und ihr Sagen. // Nun gut. Sie haben sich gefaßt. / Man sieht sie wieder schreiben. / Jedoch: / Soang das nicht wiederkehrt, / muß aes Fickwerk beiben.“

Der Wegfall des Buchstabens in diesem Nonsens-Lipogramm hat den Zweck, die anstößige Pointe vorzubereiten und zu legitimieren.

Ungleich komplexer bekunden die Lautvariationen in „Hinter der Kurve“ Ratlosigkeit beim Sprecher und versinnbildlichen die Vielzahl an Möglichkeiten, die sich für die beiden Menschen hinter der metaphorischen „Kurve“ verbergen.⁶²⁸

„Die großen Monologe“⁶²⁹ haben mit den „Terzinen über die Vergeßlichkeit“ die Kommunikativität des Titels und die Vorbemerkung, die große Strukturalität und die Substitution mit unsinnigen Wörtern, die den Monolog zum Nonsens machen, gemeinsam. Kleists „Prinz von Homburg“ dient als Ausgangspunkt für einen sprachspielerischen Nonsens. Gegen Ende verwechselt der Prinz Vokale dergestalt, dass bei den Neubildungen sinnvolle Begriffe aus fernen Kontexten entstehen⁶³⁰ und er das korrekte Wort ausprobieren muss: „Und ball dich, Faust! / Doch ball dich in der Tache! / Zeig dich dem Fürsten erst / am Tag der Riche!“ „Ruche“, „Roche“ und dann „Rache“ (V. 59, 61 und 63) lauten weitere Versuche, während derer ihn der „Chor der Krieger“ ermuntert und leitet. Die sprachliche Inkompetenz und die „Vergeßlichkeits-Parenthesen“⁶³¹ sind ein Sinnbild für den entrückten Geisteszustand des Prinzen. Seine Fehler machen ihn lächerlich. Auf diese Weise fällt auch der Kriegsenthusiasmus des Burschen in „Das Knebellied“⁶³² der Lächerlichkeit anheim. Er stürzt sich mit Säbel, Knebel und den Worten „Die Türken greifen an!“, in den Kampf. Waffe und Knebel bekommt er aber selber zu spüren: „Zhieh mhir dhem Sähbl ausm Bhauch. / Dhem

⁶²⁸ Gedichte: 289f.

⁶²⁹ Untertitel: „Monolog des Prinzen von Hamburg, dem der Kurfürst soeben mitgeteilt hat, er dürfe nicht mehr, wie er wolle“ in Gedichte: 102-104. Mitten in seinem Monolog (V. 21-23: „darf wachen, lesen, lange Briefe schreiben / und hin und her durch die Alleen / unruhig huschen, wenn die Blätter treiben“) zitiert der verwirrte Prinz unvermutet Teile aus Rilkes Gedicht „Herbsttag“ (V. 10-12: „wir wachen, lesen, lange Briefe schreiben / und wird in den Alleen hin und her / unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.“) Vgl. Rilke: Werke. Bd. 1, S. 281.

⁶³⁰ „Hat schon des Kurfürsts Machtwort / meinen Sinn verfenstert? / bin ich schon nicht mehr in der Liege, / das, was die Brust mir sprengt, / in Worten auszusägen?“ (V. 42-46).

⁶³¹ Karl Riha über eine Technik Ror Wolfs, die er wie folgt erklärt: „Vergeßlichkeits-Parenthesen: dem Erzähler entfallen die Geschehnisse, entfallen die Namen seiner Personen, während er von ihnen berichtet, ihm verlieren sich die Gedanken beim Denken und die Worte beim Schreiben.“ Riha, Karl: Nachwort. Ror Wolf – quergelesen. In: Ror Wolf: „Komplott aus Spiel, Spaß und Entsetzen“. Prosa, Lyrik, Collagen und Montagen. Hrsg. von Karl Riha. Stuttgart 1994. [=Reclam Universalbibliothek. 9301.] S. 117-128. Hier: S. 123.

⁶³² Vgl. Gedichte: 21. Der Untertitel des Knebelliedes lautet „Der zweite Teil ist wie mit geknebeltem Munde zu sprechen.“ Gernhardt führt dies auf der Schöne Töne-CD: 13 vor.

Khnbl ausm Mhundhe auch. [...] dhie Thürkm ghriffm ahmh!“ (V. 7-10). Die Veränderungen der Artikulation entsprechen seiner Knebelung und verraten – ironischerweise in parallelen Sätzen – implizit den Ausgang der Schlacht, die zumindest für ihn persönlich mit einer Niederlage endet.

„Knabberwix. IAEOU“⁶³³ variiert nur den ersten Vokal des Wortes „Wickeltisch“ in der titelgebenden Reihenfolge, sodass dem Wickeltisch ein „Wackeltisch“ sowie „Weckel-, Wockel-, Wuckeltische“ beiseite gestellt werden – die allerdings „entbehren noch der Daseinsnische“ (V. 5.f). Aus der Lautvariation entsteht so ein komisches Wortspiel, das in gewisser Hinsicht als eine moderne Variation der in der Gegenwart nicht mehr benutzten Vokalfolgen-Dichtung angesehen werden kann. Liede sieht in der „telechistische[n] Benützung der Vokalfolge AEIOU [...] eine Abart des Abcedarius“⁶³⁴, also jener Gedichte, in denen die Anfangsbuchstaben der Wörter wie bei einem Akrostichon in der Reihenfolge des Alphabets gebraucht werden. In diesem Gedicht wird jedoch der Lautfolge keinerlei symbolische Bedeutung mehr zugemessen wie noch zur Zeit des Barock – allenfalls spielt der Nonsens darauf an.⁶³⁵

Voller Neologismen und Lautmalereien schreibt ein „Lustiger Dichter“.⁶³⁶ Der Reimzwang zieht Onomatopoesien und neuartige Komposita nach sich. Das beschriebene Gedicht „zabert“⁶³⁷ und „bitzelt“ (V. 4, 8) „fremdworts“ (V. 4) durch die Zeilen. Weitere Nonsens-Mittel wie Paradoxie („vorderrücks“ V. 8) und Verschachtelung („immerblaue Schlödheit“ V. 7) kommen hinzu, um die Eingangsfrage zu erörtern: „Das Gedicht verdichtet, sagt man. / Doch was machen, wenn es labert?“ Das artikulierte Ich stoppt seinen Redefluss (V. 9) und bezichtigt die Leser ob fortgesetzter Lektüre solcher Laberei der Dummheit. Die ironische Verschiebung im Autor-Leser-Gefüge legt nahe, dass das Textsubjekt derlei Gedichte für überflüssig hält. Die Antwort auf die Frage besteht folglich darin, die Lektüre abubrechen. Indem der Leser die Rezeption des „Lustigen Dichters“ fortsetzt, fällt er automatisch unter die

⁶³³ Spagat: 86. Vgl. auch die sinntragende und -verändernde Vokalvariation (Lieben/Loben/Laben/Leben) in „Natürlich“ in Spagat: 44.

⁶³⁴ Liede: Dichtung 2. S. 88. Weiter führt er aus: „Obwohl sich die Barockmystik eingehend mit dem symbolisch-allegorischen Charakter der Vokalfolge a-e-i-o-u auseinandergesetzt hat [...], ist mir überhaupt kein entsprechendes neueres deutsches Gedicht bekannt“ (ebd. S. 90).

⁶³⁵ Auch aufgrund des Titels kann vermutet werden, dass Gernhardt diese Form der Dichtung bekannt ist. Ein weiteres Indiz dafür ist, dass Gernhardt – wie bereits mehrfach nachgewiesen – mit Vorliebe aus Lieder „Dichtung als Spiel“ zitiert, der diesen „Techniken des Spiels“ eigene Kapitel widmet, vgl. für Abcedarius und die Vokalfolge AEIOU Liede: Dichtung 2. S. 82-90. Außerdem dichtet Günter Nehm in dieser Form, dessen Gedichte Gernhardt herausgegeben hat, vgl. Nehm: Perspektiven. S. 65-72.

⁶³⁶ Gedichte: 402. Es ist Teil des Zyklus „Welt der Literatur“, in dem diverse Dichter-Rollen durchgespielt werden.

⁶³⁷ Bei „zabert“ kann es sich sowohl um eine lautmalerische Neuschöpfung als um ein synkopiertes „zaubert“ handeln.

Gruppe jener, die bei Gedichten „eh auf Sonn und Firm zu zichten“ (V. 13f.) gewohnt sind. Auch diese Neuschöpfungen sind strenggenommen keine Onomatopoesien, weil sie keine Laute der Realität ausdrücken. Sie haben aber eine lautmalerische Qualität, weil sie den abstrakten Gegenstand evozieren. Worte wie „grollgleich“, „Muff“ und „Trübfall“ lassen an ein mysteriöses, dunkles Poem denken, das der lustige Dichter gemäß seiner Stimmung fröhlich umschreibt. Die Dunkelheit stößt den lustigen Dichter ab. Ironischerweise ist sein Gedicht auch nicht erhellender, denn die Neologismen bilden ihren Gegenstand, das lyrische, mystifizierende Geschwafel nur komisch ab.

Auf der Jagd nach der störenden Fliege hält der Genervte eine „Kurze Rede zum vermeintlichen Ende einer Fliege“⁶³⁸. Nach vielen Erklärungen an die Fliege, warum er so handeln müsse, schlägt er zu.⁶³⁹ Das lautmalerische Summen der Fliege („Bsssss“) bedeutet das missglückte Ende der Fliegenjagd, denn der Schlag ging daneben („Scheiße!“). Die Selbstkasteiung des Diät-Sünders wird in „Diät-Lied (Mit Ohrfeigenbegleitung)“⁶⁴⁰ mit „Klatsch Klatsch“ hörbar.

Onomatopoesien aus der Natur können in Nonsense-Gedichten Komik verstärken. Auf diese Weise wirken sie in „Pharaos Fluch“. Die gewollt unheimliche Stimmung der Graböffnung wird durch Lautmalereien wie „Grummeldibrummel“ und „Bumsti“ (V. 8 und 12) komisiert.⁶⁴¹ Aus der Musik stammen zwei weitere Beispiele von Lautabbildungen. Im „Gedicht über den Menschen (mit Trompetenbegleitung)“⁶⁴² werden die Reflexionen mit eingeschobenen Musikklangen reimend begleitet. In „Musikalisches Opfer“ drücken „Tatata und Bumdibum“ die verächtliche Meinung des Ich über Musik aus.⁶⁴³ Schließlich erfindet der Chor in der „zeitkritischen Revue“⁶⁴⁴ singend den schlicht unsinnigen Paarreim: „Wir alle finden keine Ruh – / Schnabbeldibabbeldibabdiduu!“ (V. 5f.).

⁶³⁸ Gedichte: 517. Vgl. auch In gemeinsamer Sache-CD: 35.

⁶³⁹ Komischerweise richtet sich der Monolog an das Tier. In ihm werden die „Buddhistens“ (der falsche S-Plural wirkt als harmloser Fehler komisch), die angeblich selber den ganzen Tag summen, den „Christens“ (dito) gegenübergestellt. Dass das Erschlagen einer Fliege einen unsinnigen Religionsvergleich anregt, ist als Komik der Inkongruenz zu verstehen.

⁶⁴⁰ Gedichte: 461-464.

⁶⁴¹ Gedichte: 100f. Nonsense wird in der Episode vor allem erzeugt durch die Stimme des Pharaos („Immer herein, wenn’s kein Grabschänder ist.“ V. 16), den plötzlichen Abbruch („ich geh nicht hinein, / die da drin scheinen etwas gegen Grabschänder zu haben“ V. 19f.) und die unlogische Verfluchung Kilmores in Form eines komischen Sprachfehlers („daran ist Pharaos Fulch schlud.“ V. 24).

⁶⁴² Gedichte: 65f. Gesprochen auf der Schöne Töne-CD: 15, als „Der Mensch ist gut“.

⁶⁴³ Gedichte: 257. Vgl. auch Schöne Töne-CD: 25, und die zugehörige Erläuterung Gernhardts, der es ebd. als erstes „unverstellt musikkritisches, nämlich geradewegs musikfeindliches Poem“ beschreibt.

⁶⁴⁴ „Kinder, wie die Zeit vergeht! Fragment einer zeitkritischen Revue“, Gedichte: 30-33. Erstveröffentlichung in der WimS 4/71: 183, mit einer Nonsense-Einleitung über die Entstehung.

Entwicklung einer eigenen Sprache

Strenggenommen findet sich in Gernhardts Gedichten kein Ansatz zur Entwicklung einer eigenen Sprache. Im weiteren Sinn des Terminus kann hier das Gedicht „Ein Vater spricht“⁶⁴⁵ angeführt werden, weil in ihm die Sprache der Kleinkinder mit ihren Onomatopoesien, verschliffenen Silben und Substitutionen nachgebildet wird.⁶⁴⁶ Der enervierte Vater monologisiert über das Treiben seiner Kinder und verfällt dabei in ihre Sprechweise. Sie hat sogar in seiner gewohnten Sprache Spuren hinterlassen, wie die Pointe (V. 10) zeigt: „Grausend wend ich mich zur Kneipe, / ata ata, tinki tinki.“ Durch diese Wendung wird der Vater komisiert. Er entzieht sich dem Stress und folgt einem Klischee. Gleichzeitig bestätigt sich die Andeutung des ersten, grammatisch falschen Verses („Immer wenn ich Hause komm“), wonach er selber Mitverursacher der Kleinkindersprache ist.

II.4.h. Zusammenfassung

Gernhardt verwendet in seinen Nonsens-Gedichten die gesamte Palette an Spielarten und Techniken. Das macht sein Spiel mit Sinn komisch und variabel. Gernhardt schreibt Nonsens-Gedichte in allen möglichen Formen vom Zweizeiler bis zur Revue, vom kurzen Rätsel über das Volkslied bis zur langen Ballade. Er verwendet antikische Versmaße wie den Distichon, die Terzine, hat insgesamt aber eine Vorliebe für alternierende Vierheber. Die weitaus meisten Nonsens-Gedichte eint eine große lautliche und formale Kohärenz. Die strengen Gefüge bilden damit einen komischen Kontrast zum krausen Inhalt. Abweichungen haben ihre Begründung in der formalen Abbildung des inneren Chaos, wie z. B. des Sprechers in „Die großen Monologe“⁶⁴⁷.

Gernhardts Nonsens-Gedichte befreien sich von Realität, von Logik und Kausalität, Zeit- und Raumgefügen. Der Sinnentzug geschieht meist sukzessive, sodass man bei der Rezeption Zeuge der komischen Destruktion wird. Selten, vor allem in den späten Nonsens-Gedichten, wird auch Sinn hinzugefügt. In einigen Fällen kollabiert der Sinn auch erst mit der Pointe, die ihre Signalfunktion durch ihre besondere sprachliche Beschaffenheit erhält (Stilbruch, Wortdeformation etc.). Anlass für den Ausstieg aus

⁶⁴⁵ Gedichte: 88, vgl. auch Reim und Zeit-CD 2: 26.

⁶⁴⁶ „Hoppedie“, „ogilafen“ und „muß ganz nötig lingelang“, V. 7, 5 und 6.

⁶⁴⁷ Gedichte: 102-105.

dem Sinn und zugleich Leitfaden für den Fortgang des Gedichts ist oft die Sprache selbst. Die Titel der Gedichtbände „Besternte Ernte“, „Die Blusen des Böhmen“ und „Wörtersee“⁶⁴⁸ geben einen ersten Hinweis, dass vor allem die Sprache Gernhardts Nonsens leitet und er mit ihren Möglichkeiten spielt. Reimzwang, Verschachtelung und Lautspiel führen zu anderen Wortinhalten, bilden das Abstrakte ab und bewirken insgesamt eine Komisierung. Sprache kann auch Auslöser sein für eine Umformung der (textimmanenten) Realität, etwa beim „Ostergeier“ der „Osterballade“⁶⁴⁹ oder beim „Lieblingssport Mord“ im „Geständnis“⁶⁵⁰. Gerne durchbrechen Gernhardts Nonsens-Gedichte die Ebenen des Textes und spielen mit dem Rezeptionsprozess des Lesers, etwa wenn sich der Dichter in ihnen selbst korrigiert und mit dem Leser via Zwiesprache interagiert. Ohnedies kann man bei Gernhardt eine Vorliebe für das Metaspiel im Nonsens feststellen, für Abbruch, Anrede, Rollenspiel und Thematisierung der Textentstehung. Dies ist literaturhistorisch betrachtet eine wichtige Neuerung. Auffällig ist ferner, dass in Gernhardts Nonsens oft vermeintlicher Sinn evoziert wird. Dafür wird ein auf den ersten Blick plausibles Sinnsystem im Gedicht aufgebaut, rufen Allusionen oder Symbole scheinbar Diskurse ab oder geben literarische Vorlagen einen Rahmen für den angeblichen Tiefsinn. Gernhardt versteht es immer wieder, in dieser Art Sinn anzudeuten, ohne für seine Füllung zu sorgen. Die Leere der Bezüge erweist sich gewöhnlich erst auf den zweiten Blick. Dass es sich bei der erwähnten Kontrafaktur („Terzinen über die Vergeßlichkeit, nach Kuno von Hofmannsthal“⁶⁵¹) eben nicht um eine Parodie, sondern um Nonsens handelt, ist ein Beispiel dafür. Die ausgeführte Technik der Namenskomik muss als weiterer Beleg gelten. Erwartungsaufbau und Unterlaufen sind aus (Gernhardts) Komiktheorie hinreichend bekannt. Die Besonderheit im Vergleich zur komischen Technik liegt darin, dass dem Hohen nicht ein geringerer, sondern *gar kein* Sinn entgegengesetzt wird. Auf signifikante Unterschiede im frühen und späten Nonsens in der Konstruktionsweise des Nonsens-Ordnungssystems wurde hingewiesen, ebenso auf Gernhardts *Nonsens-Abstinenz* zwischen „Wörtersee“ (1981) und „Später Spagat“ (2006). Diese Befunde fügen sich nahtlos in die Dreiteilung von Gernhardts lyrischem Werk in eine frühe, mittlere und späte Phase.

⁶⁴⁸ „Die Blusen des Böhmen“ ist eine Allusion auf Baudelaires „La Fleur du mal“ (1857), mit dem die Lyrik der Moderne einsetzt. Vgl. Burdorf: Einführung, S. 5, und Lamping: Moderne, S. 8f.

Gernhardt zitiert den deutschen Titel auch in seinem Gedicht „Der Tag des Post-OP: Abends“ im „Herz in Not“-Zyklus, um eine Herpes-Infektion zu umschreiben, vgl. Gedichte: 607. „Wörtersee“ spielt natürlich mit dem „Wörthersee“ und der Bildlichkeit.

⁶⁴⁹ Gedichte: 244f.

⁶⁵⁰ Gedichte: 167.

⁶⁵¹ Gedichte: 113.

Eine wichtige Konstante in Gernhardts Nonsens-Produktion ist die Quelle des Unsinn im Erhabenen und bzw. oder sein Verweis darauf. Seine Gedichte täuschen virtuos Sinn vor, schwanken auf den fließenden Grenzen von Sinn und Nicht-Sinn und beziehen gerade in dieser Spannung ihre Qualität und ihren Reiz – wodurch sie wahrscheinlich auch nachhaltig Gernhardts „Glanz und Ruhm“ begründen.

Im bisherigen Verlauf der Arbeit wurde das theoretische und lyrische Werk Gernhardts ausführlich untersucht, seine Ansichten zu Poetik, Komik und seine Begrifflichkeiten sowie seine komische, parodistische, satirische und Nonsens-Lyrik dargestellt, analysiert und kontextualisiert.

Das folgende Kapitel III bietet eine Zusammenfassung der umfangreichen Ergebnisse über den Theoretiker und Lyriker Gernhardt und bietet darüber hinaus einige neue Aspekte, welche bis hierher aufgrund der Anlage der Untersuchung noch nicht in gebührendem Maße berücksichtigt werden konnten.

III. Synthese

In diesem Synthese-Kapitel werden die Ergebnisse der beiden vorangegangenen Kapitel zusammengefasst und gemäß der bereits gegebenen Querverweise in Beziehung zueinander gesetzt. Eine vollkommen synthetisierte Darstellungsform hätte den gravierenden Nachteil, sehr häufig zwischen Theorie und Praxis hin und her springen zu müssen.

Das weitere Vorgehen ergibt sich aus der bisherigen Struktur der Arbeit: In einem ersten Schritt werden die Erkenntnisse über den Theoretiker Gernhardt (III.1.), in einem zweiten Schritt die über den Lyriker (III.2.) zusammengefasst und mit vielen Bezügen zu der jeweils anderen Seite verdichtet. Jeweils fünf Schwerpunkte untergliedern die Kapitel (a. bis e.), die sich teilweise entsprechen und teilweise ergänzen.

Im Teil über den Theoretiker sind dies: Das Gedicht, Formen, Kontinuität und Entwicklung, Komik und Ernst, Die Theorie: Originär oder originell?; sowie im Teil über den Lyriker: Themen, Formen, Entwicklung und Kontinuität, Ernste Gedichte, Der Lyriker: Gernhardt-Sound.

III.1. Der Theoretiker

WENN MAN MICH MIT ETWAS
JAGEN KANN,
DANN IST ES DIESE
KUNST-CONTRA-LEBEN-SCHOTE.

WER NICHTS ERLEBT HAT,
KANN KEINE KUNST MACHEN.
WER KEINE KUNST GEMACHT HAT,
WIE WILL DER FORTLEBEN?¹

Eingangs dieses Resümees muss noch einmal darauf hingewiesen werden, dass Gernhardt seine Poetik fast ausschließlich über und für die Lyrik schreibt. Sehr selten macht er Bemerkungen über Prosa und nie über das Drama. Diese Verteilung der Aufmerksamkeit in theoretischer Hinsicht korrespondiert mit seinen Schwerpunkten in der Text-Produktion zumindest der letzten zehn, fünfzehn Jahre. Es liegt offensichtlich für Gernhardt genauso wie für andere Schriftsteller nahe, mehr über Formen und Gattungen zu theoretisieren, in denen er selber schreibt. Selbstverständlich ist diese Beschränkung Gernhardts auf die Lyrik dennoch nicht, wie ein Blick beispielsweise auf Erich Kästner zeigt, der sehr viel Lyrik publizierte, aber in seinen oft autopoetologisch geprägten Rezensionen sehr selten über diese Gattung, hingegen dutzendfach über Theater, Romane und den Film schrieb.²

III.1.a. Das Gedicht

Themen der Poetik

Halten wir uns noch einmal vor Augen, welche Themenbereiche die Poetik umfasst, wie sie in Kapitel I.1.b. dargestellt wurde: Nach Meier zählen dazu „der Ursprung der Dichtung, deren Beziehung zu den anderen Künsten sowie ihr Verhältnis zur Lebenswirklichkeit und ihre ethisch-soziale Rechtfertigung, das System der Gattungen und deren ästhetische Gesetze, die Eigenschaften des wahren Dichters und die Entstehungs- wie Rezeptionsbedingungen der Werke, die Bestimmung unterschiedlicher Stil-Lagen und ihre Eignung für die jeweiligen Gegenstände, die Verslehre sowie die

¹ „Da!“, V. 30-38, in Gedichte: 438-440.

² Vgl. Zonneveld: Kästner. S. 141.

Voraussetzungen für literarische Kritik und Hermeneutik³, ferner thematische Überschneidungen mit Ästhetik, Rhetorik, Psychologie, Theologie und Philosophie.

Im Vergleich mit Gernhardts poetologischen Themenspektrum fällt deutlich die Eingeschränktheit seiner Themenwahl auf: Kein Wort findet sich bei ihm zur Herkunft der Dichtung, ihre Gründe oder ihre Stellung innerhalb der Künste. Er schreibt weder über Prosa noch über Dramatik, sehr wenig über die Rhetorik und über den Zusammenhang von Dichtung und Realität, wenig zu den Gattungen und ihren Regeln, von Inhalt und Form sowie über den Dichter selbst. Am häufigsten finden sich noch konkrete Hinweise auf die Genese und intendierte Deutung der Gedichte und Betrachtungen technisch-handwerklicher Art, insbesondere über den Reim.

In Gernhardts Poetik haben Konzepte von Dichtung als Ekstase, Wirklichkeits-Nachahmung und Mimesis, Ästhetisierung und Realitätsverklärung, Dichtung als Ausdruck des Originalgenies, der Universalpoesie oder der Gefühlsbetontheit, Dichtung als Teil der Politisierung oder Erziehung zum Höheren ebenso wenig Platz wie das Postulat einer radikalen Kunstautonomie oder des subjektiven Gefühlsausdrucks. Mit dem Auslassen dieser Konzepte blendet Gernhardt zugleich wesentliche Überlegungen, die bei seinen Vorgängern im Zentrum ihrer Poetiken standen, aus.

Das kann insofern nicht überraschen, weil diese Inhalte auch von anderen Dichtern im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert wie Rühmkorf, Enzensberger und Hacks nicht aufgegriffen werden. Umfassende Konzepte von der Dichtkunst sind in dieser Zeit so selten wie radikale Entwürfe. Gernhardt bildet da keine Ausnahme. Statt sich mit diesen Themen auseinander zu setzen, arbeitet Gernhardt viel stärker die technischen Komponenten der Dichtung auf. Sein Handwerks-Begriff wurzelt in der technizistischen Poetik-Linie mit Vorläufern wie Poe, Busch, Holz und Valéry, die den Konstruktionscharakter des Gedichts betonen (im Gegensatz zu *natürlich-organischen* Begriffen). Einen großen Teil seiner Begrifflichkeiten zur Beschreibung der Dichtkunst rekrutiert er aus dem Handwerk und der Artistik. Hier decken sich sogar die Begrifflichkeiten bis ins letzte Detail, wenn etwa Gernhardt von Rühmkorf zentrale Bilder wie Levitation und Artistik übernimmt. Levitation steht als Synonym für Leichtigkeit und Artistik für einen Kernbereich von Gernhardts Poetik, dem handwerklichen Können und der sprachlichen Virtuosität (ein Begriff, der über Heine und Nietzsche von Benn in die Debatte eingebracht wurde und den Gernhardt nicht direkt verwendet).

³ Meier: Poetik. S. 205.

Überhaupt sind Überschneidungen von Gernhardts Poetik zu der Rühmkorfs auffällig groß. Sie erreicht in Teilen bei zentralen Ansichten sogar Deckungsgleichheit, z. B. in punkto Wirkung des Reims, Dichtung als Gesellungsmedium, als Inspiration und Handwerk. Einig sind sich die beiden Dichter auch in Bewertungen ihres Umfeldes, unter anderem beim Bedeutungsverlust von Lyrik und beim tiefen Bedauern über die Auflösung eines tradierten Lyrik- und Bildungskanons.⁴

Die beispielhaft aufgeführten Punkte verbinden Gernhardt und Rühmkorf mit Enzensberger und damit drei der bekanntesten deutschen Dichter der Gegenwart. Denn Enzensberger legt an das Gedicht ebenfalls die Maßstäbe Attraktivität, Artistik und Handwerkskunst an und sieht in ihm ein Kommunikationsmittel. Hacks zielt mit seinem Maßstab Eingängigkeit in eine ähnliche Richtung, verbindet diesen jedoch mit politischen Inhalten. Doch über solch politisch-poetologische Positionen seiner Zeitgenossen, ebenso über Überlegungen über die mögliche gesellschaftsrelevante und -kritische Wirkung von Kunst und Literatur, schweigt sich Gernhardt aus.

Das Gedicht in Gernhardts Theorie

Was also ist für Robert Gernhardt ein Gedicht? Der formale Aspekt der Frage ist vergleichsweise einfach zu beantworten: Formal gesehen, verwendet Gernhardt den Begriff im althergebrachten Sinn und mit Conrady für gereimte oder anders geordnete, verdichtete, kurze Texte, die unter Einsatz von Inspiration und dichterischer Arbeit hergestellt wurden. Zentrales Element dabei ist die wie auch immer geartete, überprüfbare Regel (vgl. Kap. I.1.c.).

Schwieriger zu beantworten ist dagegen der zweite, inhaltliche Aspekt der Frage, der auf die Bedeutung von Gedichten zielt, weil die indirekten Antworten Gernhardts darauf aus diversen Kontexten zusammengestellt werden müssen. Gedichte können für Robert Gernhardt sein

- eine ordnungsaffine Verdichtung von mitteilenswerten Gedanken und eine Anregung zum Nachdenken und Weiterdichten,
- eine Kommunikationshilfe und ein Kommunikationsbeschleuniger,

⁴ „Pathos schreit nach Parodie, und Klassikerparodien gab es denn auch reichlich, im vorigen und in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, so lange also, wie so etwas wie ein verpflichtender Bildungskanon bestand. Um die Komik einer Parodie würdigen zu können, muß man selbstredend das Original kennen. Nur mit leiser Wehmut kann ich nachlesen, was Sprachkomiker vergangener Zeiten an Kenntnissen und Bildungsgut beim Leser voraussetzen konnten.“ „Wer heutzutage pathetisches Sprechen zur Erzeugung von Komik nutzbar machen will, wird selbst dann auf detailliertere Anspielungen verzichten müssen, wenn er sich an die gebildeteren Stände wendet. Dem Publikum der Massenmedien aber kann der Komikproduzent noch weniger abverlangen; mehr als eine ungefähre Ahnung davon, daß es so etwas wie Klassikersprache gibt, wird er kaum voraussetzen können.“ Was gibt's: 395f.

- eine sprachliche Formulierungs- und Orientierungshilfe in der Wirklichkeit (sowohl für den Verfasser als auch für den Rezipienten),
- eine Form der Unterhaltung,
- ein Stück Ich- und daher im besten Fall auch Welterkenntnis (im schlechtesten eine Verschleierung und Beschönigung der Wirklichkeit),
- ein Gesellungsmedium bei der Produktion und Rezeption,
- im besten Fall („Hammerzeilen“) die Vereinigung von Suggestivität, Plausibilität, Attraktivität, Prägnanz, Leichtigkeit, Originalität und „Sound“,
- der schnellste Weg zur Erzeugung von Komik⁵ und manchmal ein Ort unfreiwilliger Komik,
- als komisches Gedicht der Ausdruck eines *komischen* Lebensgefühls und zugleich die Förderung dieses Gefühls,
- als ein komisches Spiel mit dem Ernst und ein ernstes Spiel mit der Komik ein Grenzphänomen und eine Kippfigur,
- als Parodie ein Spiel mit dem Prätext und eine Tradierungsmöglichkeit für ihn im Sinne einer Weiterdichtung sowie eine Anregung zur Lektüre der Originale und
- als Nonsens ein Quell zweckfreier und ungezügelter Komik.

An der Aufzählung ist erkennbar, dass sich Gernhardts Poetik-Begriff im Grunde stark an Horaz' „delectare et prodesse“ orientiert. Unterhaltung und Nutzen finden sich als zentrales Begriffspaar in fast allen genannten Punkten wieder.⁶ Verdichtung, Komik und Gesellungsmedium stehen für die unterhaltende Wirkung von Dichtung, wie sie seit Jahrhunderten mehr oder weniger konstant Teil der Poetik ist. Die ursprüngliche Bedeutung des Nutzens wird jedoch radikal reduziert und um die erzieherische, bildende und moralisch *verbessernde* Funktion beraubt, wie sie ihr etwa im Humanismus zugesprochen wurde. Sie umfasst nur noch funktionale Elemente und im besten Fall mögliche Hilfen für Kommunikation und Erkenntnisfindung.

⁵ Vgl. Gespräch über Poesie, Gernhardt: „Die komische Dichtung ist eine Möglichkeit, Komik zu erzeugen. Das komische Gedicht, ich behaupte das, dass es der Königsweg zum Lachen ist, weil es so schnell funktioniert. Man kann, glaube ich, nicht schneller ein Lachen erzeugen als durch einen Zweizeiler, eine kürzere Form gibt es nicht. Selbst Witze brauchen eine etwas längere Anlaufzeit. ‚Die schärfsten Kritiker der Elche, waren früher selber‘ [...] z. B. muss sich sehr eingegraben haben ins deutsche Hirn.“
 „Levitation durch Lektüre: Morgenstern ist ein großer Levitator. [...] Seine eigenen Worte: Helligkeit und Schnelligkeit, das ist natürlich eine Qualität des Gedichts ohnehin [...] Ein gutes Gedicht beschleunigt ganz einfach das Lebensgefühl, wenn man es liest. Unabhängig davon, ob es komisch oder ernst ist, die Grenzen sind dabei ohnehin dermaßen fließend.“

⁶ Auf diesen Umstand hat bis dato als einziger Glück nebenbei hingewiesen. Vgl. Glück: Gernhardt. S. 284.

Attraktivität, Plausibilität und Suggestivität sind die zugehörigen formalen poetischen Prinzipien, Aktualität, Lebensnähe und Gebrauchswert (Kästners „Gebrauchslyrik“!) die inhaltlichen (Ausnahme: der Nonsens). Erst in der Vereinigung dieser Elemente, wenn es „Gut gefühlt / Gut gefügt / Gut gedacht / Gut gemacht“⁷ ist, konstituiert sich für Gernhardt ein gutes Gedicht.

Ein Nutzen bei der Rezeption eines Gedichts für den Rezipienten liegt im Erkenntnisgewinn. Gernhardt legt es nicht a priori auf die didaktische Belehrung an, sondern auf einen sich nebenbei einstellenden „Aha-Effekt“ für den Leser oder Zuhörer, selbst wenn im Gedicht nur von einem „Ich“ die Rede ist:

„Ich versuche Auskunft zu geben, sowohl über die Begegnung mit dem Sprechen anderer, Früherer als auch über die Begegnung mit Menschen, mit Städten, mit Schicksal, mit Welt. Schreibend will ich etwas in Erfahrung bringen. [...] Ich halte es mit Montaigne, der sich vornahm: Ich beschäftige mich mit dem Thema, das ich am besten kenne, also mit mir; vielleicht ist das auch für andere erkenntnisstiftend.“⁸

Diese Besinnung auf das Individuum und die entsprechende Vorsicht in Bezug auf normative oder dogmatische Poetiken spricht sowohl aus dem „pro domo“ als auch aus einleitenden Sätzen wie zu „Leben im Labor“:

„Das sind Behauptungen, die belegt werden wollen: der Einfachheit halber beschränke ich mich auf *meine* Gedichte und auf *meine* Erfahrungen mit einigen *meiner* Leser.“⁹

In ähnlicher Form finden sich solche Einschränkungen in fast jeder modernen Poetik, unter anderem besonders deutlich bei Rühmkorf. Gernhardt markiert dies (wie schon andere Dichter vor ihm, darunter Heißenbüttel¹⁰) mit dem expliziten Vorsatz „pro domo“.

⁷ „Als er gefragt wurde, wie ein gutes Gedicht beschaffen sein sollte“, Gedichte: 849, V. 1-4.

⁸ Kerschbaumer: 119f.

⁹ Leben: 4.

¹⁰ Könnte man auf den ersten Blick noch in diesem offenen Bekenntnis Gernhardts „pro domo“ zu schreiben, eine ironisch-originelle Offenlegung eigener Motive im Peritext sehen, so zeigt die Poetik-Geschichte, dass sogar dies schon vorgemacht wurde: Helmut Heißenbüttel, dessen Sprachtheorie auf Humboldt und Wittgenstein aufbaut und keinerlei Überschneidung zu Gernhardts Poetik aufweist, überschreibt ein Kapitel in seinem theoretischen Werk „Über Literatur“ ebenfalls mit dem Motto „pro domo“ (Heißenbüttel, Helmut: Über Literatur. Freiburg im Breisgau 1966. S. 219-223). Außerdem ist es einer der wenigen Konsense innerhalb der gegenwärtigen Poetik, dass es sich bei den expliziten Autor-Poetiken in aller Regel um Aussagen in eigener Sache handelt, selbst wenn dies nicht ausdrücklich hinzugefügt wird. Vgl. auch die Äußerung Thomas Stearns Eliots, „daß der Dichter, sei es auch im Hintergrunde seines Bewußtseins oder mit offener Absicht, stets den Versuch macht, die Art, wie er selber Gedichte schreibt, zu verteidigen, oder die Art, wie er Gedichte machen möchte, auf eine Formel zu bringen. [...] Er ist weniger Richter als Anwalt.“ Eliot, T. S.: Musik im Vers. In: ders.: Der Vers. Vier Essays. Übersetzt von G. Hensel. Frankfurt a. M. 1952. Zit. n. Höllerer: Theorie. S. 253. Heißenbüttel, der als Anti-Traditionalist den Versuch unternahm, eine „neue“ poetische Sprache zu erfinden, hat eine vollkommen andere Auffassung von der Literatur und Dichtkunst: „Literatur ist Erkenntnis; das heißt für unsere Epoche unter anderem: ein Mittel der radikalen Aufklärung.“ (Heißenbüttel, Helmut: Über Literatur. Freiburg im Breisgau 1966. S. 237.) Auch will er den für Gernhardt so wichtigen Reim nur noch sehr eingeschränkt verwenden: „Er läßt sich heute, meiner Ansicht nach, nur noch in

Gerade die späten Poetik-Texte gehen viel stärker als frühere von Gernhardts *eigenen* Gedichten aus – eine Entwicklung, die für andere Poeten der Gegenwart (z. B. Rühmkorf) nicht unüblich ist.¹¹ Diese starke Subjektivierung der Poetik stellt den Höhepunkt einer Entwicklung dar, die mit dem folgenreichsten Bruch in der Poetik-Geschichte im späten 18. Jahrhundert begann: Die alten festen Orientierungspunkte der Poetik, die antiken Autoritäten, Norm und Regel sowie ein höherer Zweck der Dichtung, wichen nach über 2000 Jahren dem Autonomie-Gedanken, dem Primat der Individualität und (im Sturm und Drang) dem Geniekult. So wurde jenseits der Normen der Weg frei gemacht für immer individuellere Poetiken, die in der Gegenwart u. a. von Gernhardt auch selbstbewusst als solche gekennzeichnet werden. Zugleich geben sich die Poeten in der Individualisierung bescheidener, weil ihre „Ich-Poetiken“ keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit mehr hegen.

Diese Zentrierung auf die individuelle Perspektive wirkt zugleich als elementarer Bestandteil in der Komik-Theorie Gernhardts, bei der vom Individuum ausgehend versucht wird, das Phänomen Komik zu ergründen (vgl. Kap. III.1.d.).

Subjektivität

Gernhardts Poetik wertet im Vergleich zu Vorgängern und Zeitgenossen die Bedeutung des Situativen und des subjektiven Moments auf. Diese Haltung zeigte sich auch in seiner Komiktheorie. Wenn Gernhardt Komik aus vermeintlich *ernsten* Gedichten herausliest, zeigt er eine veränderte Grundhaltung zur Lyrik. Zentral ist hier die Erwartungshaltung auf den Betrachtungsgegenstand, dem a priori Komik unterstellt wird. Unter dieser Prämisse sind entsprechend lachhafte Ergebnisse die Folge. Exemplarisch lässt sich das am Beginn von „Zu zwei Sätzen von Eichendorff“ demonstrieren, einem wörtlich zitierten Vers, der im Original jahrzehntelang als ernste Hochliteratur rezipiert wurde. Gernhardt aber sieht aufgrund seiner Perspektive das potenziell schiefe Bild im ernsten Gedicht und verarbeitet es in seinem komischen Nonsens-Gedicht.¹² Indem der Rezipient das Zitat Eichendorffs in einem anderen Kontext situativ auffassen kann, d. h. nicht vor dem

parodierendem Sinne verwenden oder als Manifestation des Zufalls.“ (Ebd. S. 226.) Über die Poesie heißt es: „Poesie wäre [...] ein sprachlicher Zustand im Medium der historischen Erfahrung. Die Fixierung der historischen Erfahrung im sprachlichen Zustand der Poesie wäre das Kriterium für das Gedicht, also auch für seine Qualität.“ (Heißenbüttel, Helmut: Nachwort im Konjunktiv. In: ders.: Was ist das Konkrete an einem Gedicht? Zwei Ansätze. Itzehoe 1969. [= Vorspann. Schriftenreihe zur Einführung in die Dichtung der Gegenwart. 3/4.] S. 87f. Hier: S. 87.)

¹¹ Vgl. Steinecke, Hartmut: Nachwort. In: Rühmkorf, Peter: Schachtelhalme. Schriften zur Poetik und Literatur. Werke 3. Herausgegeben von Hartmut Steinecke. Reinbek bei Hamburg 2001. S. 385-395. Hier: S. 386f.

¹² Vgl. Kap. II.2.b.

Hintergrund, es mit hoher Literatur zu tun zu haben, kann auch er den Erkenntnisprozess nachvollziehen. Gernhardt lässt ihn immer wieder an seiner Auffassung von Gedichten teilhaben. Die Beweisführung und die komischen Bidler in seinen „Gedanken zum Gedicht“ legen den Schluss nahe, dass es Gernhardt um einen solchen Perspektivwechsel geht. Der Leser seiner Theorie vollzieht die komische Weltsicht des Autors nach. Diese Verschiebung des Blickwinkels ermöglicht dann erst die Wahrnehmung unfreiwilliger Komik. Dass Gernhardt sie besitzt, führt er unter anderem an den ernst(gemeint)en Gedichten Werfels vor.¹³ Implizit bestätigt er damit eine alte Wahrnehmung von Pseudo-Longinus, der das Lächerliche im Erhabenen bereits angelegt sah. Beide demonstrieren ihre Beobachtungen vom Abgleiten des pathetischen Ernstes ins Lächerliche mit amüsanten Beispielen.

Eine weitere Kernthese von Gernhardts Gedichttheorie besagt, dass Gedichte verändert werden dürfen und sollen. Mit der Veränderung von Gedichten durch den Verfasser befasst sich auch die Editionsphilologie. Ihr ist die Einsicht zu verdanken, dass es sich bei späteren Modifikationen früherer Werke oft auch um ästhetische Verschlechterungen handelt. Gernhardt wählt hierfür plausible Beispiele (Goethe et al.). Für den Umgang der nachfolgenden Dichter mit dem literarischen Erbe hat Gernhardt einen pragmatischen Zugang gefunden. Rühmkorfs Diktum vom „Anspruch auf kritische Vergegenwärtigung“¹⁴, den jedes Gedicht habe, macht er sich zu eigen. Mit Gernhardts Worten: „Lieber die kritische Vergegenwärtigung von Gedichten übertreiben, als durch Schweigen über so viele Ungereimtheiten mitschuldig werden an der verstörenden Friedhofsruhe, in welcher die ganze Gattung zur Zeit dahindämmert.“¹⁵ Durch seine Form der Präsentation entgeht Gernhardt dabei der möglichen Rüge, „etwas selbstgefällig

¹³ Vgl. Gedanken: S. 103-106 („Dichter 1919 – Dichter 1989“) zu Werfel (Gernhardt bemerkt einen „schwankenden, derart häufig ins bodenlos Komische abrutschenden Hohen Ton“ (ebd. 115); ähnlich bei Ehrenstein und Däubler (ebd. 106-109), über deren schiefe Bilder usw., in denen „das Abstruse in arg platte Formeln gepreßt“ werde, er sich lustig macht (ebd. 113). Hier zeigt sich wieder die gedankliche Nähe zu Pseudo-Longinus, der als erster auf die Immanenz des Komischen im Pathos hingewiesen hatte, vgl. Kap. I.2.

¹⁴ Rühmkorf: Dreizehn. S. 59. Vgl. Darf man: S. 39. Überhaupt lassen sich einige Anklänge an Rühmkorfs Theorien bei Gernhardt feststellen. So schreibt Rühmkorf in „Agar agar“ über die „Wortmagie“: Der Reim habe eine „Herkunft aus dem Lustprinzip“ und möchte „nichts Höheres [...] als freudig mit den Ohren gelöffelt und der Seele als Lockruf eingeflüstert werden“ (ebd. 112-114). Ein gutes, d. h. innovatives Reimpaar schaffe „Verbindungsfäden“, die „die scheinbar seelenlosen Einzelteile [...] notwendig-lustgedrungen zusammen zum [...] geraden Weges gegen den Himmel strebenden Feuerwagen“ schießen lassen (ebd. 126).

¹⁵ Darf man: 39. Gernhardt spielt hier mit dem indirekten Brecht-Zitat auf den „Lyrik nach Auschwitz“-Diskurs an. Vgl. Gedanken: 117-124, worin die viermalige „Vergegenwärtigung“ von Brechts „An die Nachgeborenen“ durch Celan, Fried, Enzensberger und Fritz kommentiert wird. Vgl. zu Gernhardts poetischer Auseinandersetzung mit Adornos Verdikt in „Frage“ (Gedichte: 17) auch Kap. II dieser Arbeit.

Oberlehrerhaftes“¹⁶ an den Tag zu legen. Seine Veränderungen und Verbesserungen von Gedichten sind dem aktiven und produktiven Umgang mit der Tradition verpflichtet.

Selbstkommentar und Interpretation

Gernhardt zeigt in seinen poetologischen Texten einen in sich konsistenten Poetik-Entwurf, der – wie eingangs gemutmaßt – im Laufe der Jahre keine bedeutenden Veränderungen durchläuft, wie sie etwa die Poetik von Enzensberger aufweist. An einem Punkt muss von dieser Beobachtung allerdings eine Ausnahme gemacht werden: Gernhardt beginnt seine Ausführungen in „Gedanken zum Gedicht“ eher abstrakt und verwendet zur Demonstration vor allem Beispiele von anderen Dichtern. Mit zunehmendem Alter und zunehmender Anerkennung seiner eigenen Werke werden seine Ausführungen konkreter und er wählt im Rahmen des persönlich-deskriptiven „Werkstattberichts“ wie „Leben im Labor“ häufiger eigene Gedichte, um an ihnen Entstehungsgeschichte, Ordnungsprinzipien und poetische Konzepte zu erläutern und sie zu interpretieren.

Gernhardt wird damit zugleich unbescheidener und bescheidener, weil die Ich-Haltigkeit zum einen die gestiegene Bedeutung des Autors widerspiegelt und er damit zum anderen dem Anspruch auf objektive Allgemeingültigkeit einer Poetik eine eindeutige Abfuhr erteilt.

Ein Blick auf die Verläufe anderer moderner Poetiken zeigt, dass diese Entwicklung von Poetik-Kritik zu (nachträglichen) Werkstattberichten typisch für eine ganze Reihe Dichter des 20. Jahrhunderts ist. Darin spiegelt sich die seit Jahrzehnten zu beobachtende grundsätzliche Subjektivierung und Individualisierung von Poetiken, wie sie in Preisreden und Poetik-Vorlesungen zum Ausdruck kommt.¹⁷ Genette sieht in diesen oft entstehungsgeschichtlichen Selbstkommentaren eine boomende Textgattung. Mit diesen späten, selbstständigen Epitexten ziehen die Autoren zumindest die Deutungshoheit über den Schaffensprozess an sich.¹⁸

Gernhardt erklärt zu vielen seiner Gedichte in solchen Texten die Entstehungsgeschichte und zunehmend die dahinter stehenden poetischen Prinzipien. Über das Gedicht „Gespräch über den Tod“ von 2002 heißt es etwa:

„Der Reim [...] läßt sich dosieren, von der vollen Kanne des Doppelreims bis zur geradezu homöopathischen Verdünnung. Es wäre niemandem zu verübeln, nähme er die

¹⁶ Seiler: O.T.

¹⁷ Vgl. Jung: Geschichte. S. 9f. Vgl. auch Volk: Diskurs.

¹⁸ Vgl. Genette: Paratexte. S. 350.

Reime des nachfolgenden Gedichts nicht wahr [...]. Aber es gibt sie, und bevor jemand lange nach der verborgenen Regel des sechzehnzeiligen Gedichts sucht, verrate ich die Fundstellen lieber gleich selber: In dem ansonsten reimlosen Gebilde reimt die zwölfte auf die vierte Zeile und die sechzehnte auf die achte“¹⁹.

In solchen Erklärungen und Hinweisen, die sich bei anderen Dichtern ebenfalls nachweisen lassen,²⁰ wird die erklärte, eigentliche oder vorgebliche Absicht, *nur* eine Textgenese zu erläutern, überschritten und der Beweis angetreten, dass in öffentlich auktorialen Epitexten die Erläuterung der Genese und die Interpretation nicht künstlich voneinander getrennt werden kann – worauf schon Genette in seinen Bemerkungen über den öffentlich auktorialen Epitext hingewiesen hat. Inwiefern die Erklärungen der Dichter immer zutreffend sind, muss freilich am Einzelfall entschieden werden. Bei Gernhardt ist dies fast immer der Fall.

Wie es in der *Natur* dieser Textsorte liegt, können in den meisten Fällen die tatsächlichen Umstände der Textentstehung, die erläutert wird, nicht überprüft werden. Das fängt bei dem frühen Schülerscherz Gernhardts mit dem Trakl-Pastiche in der Abiturprüfung an und hört bei der Fischsuppe als möglicher Inspirationsquelle für das späte „Lachse“-Gedicht auf.²¹ Hinweise auf ironische Brechungen, die das Gesagte unterminieren, finden sich allerdings in keinem der zahlreichen Para- und Epitexte, die in Kapitel I und II herangezogen wurden. Bewusste Irreführungen können nach eingehender Untersuchung der kommentierten Gedichte ebenfalls ausgeschlossen werden. Gernhardt geht seine Erläuterungen stets mit großer Ernsthaftigkeit an (im Impetus, nicht in der Präsentation). Grundsätzlich kann bei jedem Para- und Epitext Gernhardts zu seinen eigenen Werken das ernsthafte Bemühen ausgemacht werden, erstens zum Verständnis der Beschaffenheit und Intention der eigenen Texte beizutragen und dabei Abseitiges und Verstecktes zu erklären und in einen Gesamtzusammenhang zu stellen²², und zweitens für die weitere Interpretation seiner Werke bereits wesentliche Vorgaben zu machen, mit denen sich die nachfolgenden Exegeten zwangsläufig auseinandersetzen müssen. Hagedstedt hat die letztgenannte Gegebenheit anerkannt: „Niemand kann das Terrain seines Werkes,

¹⁹ Leben im Labor: 16. Zu „Gespräch über den Tod“ (Gedichte: 802f.) vgl. Kap. II.1.

²⁰ Vgl. z. B. Enzensberger, Hans Magnus: Wie entsteht ein Gedicht? In: ders.: Erinnerung an die Zukunft. Poesie und Politik. Hrsg. von Dorothea Dornhof. Leipzig 1988. S. 243-261.

²¹ Vgl. Gedichte: 11 und 931-934 bzw. Spagat: 83 und Leben im Labor: 43.

²² Die diesbezüglich weitgehendste künstlerische Form ist sicherlich Gernhardts „Die Magadaskar-Reise. Ein Bericht“ von 1980, eine Sammlung vollkommen unzusammenhängender komischer Zeichnungen und Kritzeleien, zwischen denen durch den konstruierten, übergreifenden Rahmen einer Abenteuerreise in sieben Kapiteln („Ankunft“ bis „Abreise“) inklusive „wahrheitsgetreuem Nachwort“ Zusammenhänge gestiftet werden. Vgl. Magadaskar-Reise.

niemand kann sein Arbeitsfeld interpretatorisch betreten, ohne die bereits vorhandenen Pflöcke seiner Autorentheorie und seiner werkanalytischen Selbstinterpretation zu berücksichtigen.“²³

Lyrik in der Gegenwart: Niedergang?, Qualität, Formrenaissance und Inhalte

Gernhardts Beschreibung vom Rückgang der Leserschaft und der allgemeinen Kenntnis von Lyrik in den achtziger und neunziger Jahren wird jeder Buchhändler, Verleger oder Lehrer bestätigen können. Nach Hans Magnus Enzensbergers lakonischer Zuspitzung liegt die Zahl der Lyrik-Leser in Deutschland „bei plusminus 1354“²⁴. Michael Rutschky assistierte, „gewiß gibt es mehr Gedichtschreiber als Gedichtleser“²⁵, und Kückler und Scheck bemerkten 1997 zu ihrem Allgemeinzustand:

„Zeitungen drucken zwar noch hin und wieder Gedichte, doch meist in schwarzen Kästen, als gelte es, das baldige Ableben eines moribunden Genres schon vorab durch Trauerrand zu signalisieren. Auch aus den Radioprogrammen ist die zeitgenössische Lyrik fast völlig verschwunden. Noch vor zehn Jahren schmückte sich fast jede Kulturwelle mit einer ‚Lyrikgalerie‘, einem ‚Poesiealbum‘ oder sonst einer Nische für Gereimtes und Ungereimtes. All diese Sendeplätze sind längst Programmreformen zum Opfer gefallen.“²⁶

So einleuchtend und vertraut diese Beobachtung erscheint, so gebräuchlich und althergebracht ist sie auch. Die Gründe für dieses Phänomen in der Gegenwart in Image,

²³ Hagedstedt: Interpretationskunst. S. 54f. Das darf selbstverständlich nicht dazu führen, Gernhardts interpretatorische Vorgaben unkritisch zu übernehmen nach dem Motto: „Der einzige, der Gernhardt adäquat kritisieren kann, ist Gernhardt.“ (Klappentext zu „Was gibt’s denn da zu lachen?“). Der in dieser Arbeit praktizierte Umgang einer kritischen Einbeziehung dieser Epitexte bei der Untersuchung beispielsweise des jeweiligen Gedichts wird dem Gegenstand am ehesten gerecht.

²⁴ Zit. nach: Vergnügen. S. 138.

²⁵ Rutschky, Michael: Welcher Dichter ich gern wäre. In: Merkur. Nr. 600. März/April 1999. S. 292-308. Hier: S. 301. Vgl. auch Thalmayr: Lyrik nervt! S. 104: „Die Lyrik ist das einzige Massenmedium, bei dem es mehr Produzenten als Konsumenten gibt.“

²⁶ Vergnügen. S. 138. Interessanterweise zählt ausgerechnet Gernhardt neben Fried, Enzensberger und Grünbein zu den Lyrikern, die ab Mitte der Achtziger ähnliche Auflagenstärken wie sonst nur Prosaveröffentlichungen erreichen (vgl. Kap. IV.2.). Es stellt sich am Rande die Frage, ob es nicht mittlerweile wenigstens partiell zu einem Wiedererstarken der Lyrik gekommen ist. Ein Blick auf die Verkaufszahlen von Anthologien wie z. B. Conradys oder neue Rubriken wie „Das Gedicht“ im Literaturteil der Wochenzeitschrift „Die Zeit“ legen den Verdacht nahe. Vgl. zu Der Neue Conrady: Oesterle: Conrady. Gernhardt ist im „großen deutschen Gedichtbuch“ mit „Roma aeterna“, „Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs“, „Nachdem er durch Metzgingen gegangen war“, „Wortschwall“, „Beginn der Sommerzeit 96“ und „Knastbrüder“ vertreten (ebd. 1053f., vgl. Kap. IV.3.c.). Gernhardt beginnt mit seinem Gedicht „Als er zum 3. Oktober 1990 gefragt wurde, was er von Deutschland erwarte und was er dem vereinten Deutschland wünsche“ (Gedichte: 371) und nimmt dessen letzte Zeile („Von den Büchern die meinigen“) zum Ausgangspunkt für eine Statistik über ungleiche Verkaufszahlen seiner „Gedichte 54-94“ in Ost und West. Insgesamt habe sich die Gesamtausgabe bis dato über 50.000 Mal verkauft. Vgl. auch Schlaglöcher.

Verbreitung, Inhalt und Qualität der Lyrik zu suchen, wie Gernhardt es tut, liegt auf der Hand. Eine Gewichtung in diesem Wirkungskreis wäre schwierig zu treffen, Gernhardt nimmt sie auch nicht vor. Jedoch argumentierten bereits Dutzende andere Dichter und Kritiker vor ihm in ähnlicher Weise.

Der Abgesang auf die Lyrik ist eine seit gut einem Jahrhundert durchgängige Stimme im Chor der Poetiken und Kritiken. Spätestens mit Beginn der Moderne und der Exklusivität der Avantgarde-Bewegungen wird die Frage nach der Zukunft und Fortexistenz der Gattung mit den gleichen Argumenten stetig neu gestellt und bestritten. Exemplarisch sind die Ausführungen des Literaturkritikers Bernhard Guillemin von 1932:

„Zwar wird im allgemeinen weder das schrumpfende Interesse der breiten Leserschaft noch das nachlassende Vermögen der lyrischen Autoren geleugnet. [...] Man übersieht, daß der Begriff der Lyrik als einer selbständigen literarischen Gattung überhaupt fragwürdig geworden ist. Denn eine literarische Gattung ist alles andere als der Ausfluß einer ewigen Idee. Sie entspricht vielmehr bestimmten Voraussetzungen wirtschaftlicher, politischer und geistiger Natur, mit deren Hinschwinden auch ihre eigene fortzeugende Lebenskraft entfällt. [...] Alle Voraussetzungen, an welche die Gattung des gereimten Gedichtes geknüpft war, sind hinfällig geworden. Die Möglichkeit der schönen Muße, die Sorglosigkeit einer durch Rentenbezug gesicherten Lebensführung ist entschwunden. [...] Die lyrische Beschäftigung mit dem eigenen Ich steht zu ihr in einem wachsenden Mißverhältnis. Der ichhafte lyrische Ausdruck gewinnt mehr und mehr den Charakter der Unangemessenheit und Abseitigkeit.“²⁷

Schon vor gut 70 Jahren begegnen wir bei Guillemin beinahe allen Argumenten, die in der Gegenwart unter anderem bei Gernhardt und Enzensberger zur Beurteilung der Zukunftsfähigkeit der Lyrik angebracht werden. Damals wurde bereits das Können der Lyriker als unzureichend, die ich-haltigen Inhalte als unangemessen und die Gattung Lyrik insgesamt als obsolet angesehen.

In seinen „Gedanken zum Gedicht“ und anderen Paratexten sowie einem Gedicht („Nach der Lektüre einer Anthologie“) senkt Gernhardt in gleicher Manier den Daumen über die gegenwärtige Lyrik und insbesondere die Strömung der Neuen Subjektivität. Er macht im Qualitätsmangel einen Grund für den Niedergang der Gattung aus, geht dabei jedoch von recht speziellen Kriterien aus.

²⁷ Guillemin, Bernhard: Das Tagebuch, Nr. 46. 11. November 1932. Zit. nach: Guillemin, Bernhard: Die Zukunft der Lyrik. In: Schuhmann: Lyrik. S. 152-155. Hier: S. 154. Guillemin sieht weitere Gründe für den Niedergang der Gattung in der „Vollkommenheit“, die sie mit Mallarmé, Valéry und Rilke erreicht habe und in „einer imperialistischen Tendenz der Gattung Roman“, der „wohl auch die Lyrik einschmelzen“ werde (vgl. ebd. S. 154f.).

Wenig einleuchtend sind Gernhardts Grundannahmen zu Inhalt und Qualität gegenwärtiger Lyrik, die sich aus seinem poetologischen Verständnis herleiten. Zuerst ist in diesem Zusammenhang seine Gedichtsdefinition zu nennen, die zwar Varianten explizit zur Kenntnis nimmt,²⁸ sie aber im Folgenden in seinen Ausführungen ignoriert.

Gernhardt charakterisiert das Gedicht primär über eine immanente Regel wie beispielsweise den Endreim. Rhythmus, Metrum und andere „Suggestionstechniken“ zählen für ihn gleichfalls zum Wesenskern, weshalb ungereimte, unrhythmische und formlose Gedichte von vorne herein negativ beurteilt werden. Einen Großteil der Lyrik der Achtziger und Neunziger unterschätzt er a priori in der Qualität aufgrund seiner formalistischen Kriterien. Ohne die Debatte um den freien Vers rekapitulieren zu wollen,²⁹ sei darauf hingewiesen, dass er seit seiner Einführung von den Befürwortern des gebundenen Verses mit Kritik bedacht worden ist. Unter anderem wurde ihm seit jeher Kunstlosigkeit vorgeworfen – Gernhardt wiederholt genau dies noch 1990. Dabei vernachlässigt er in seiner Argumentation (nicht in seiner dichterischen Praxis), dass auch ein freier Vers etwa im Hinblick auf Rhythmus und Enjambement kunstvoll geformt sein kann. Der Vorwurf Gernhardts richtet sich gegen die Abkehr der gegenwärtigen Lyrik von den positiven Seiten der literarischen Tradition. Nun ist aber keine poetische Tradition ein Wert für sich und allein darum wert, weitergeführt zu werden. Sonst setzte man sich dem berechtigten Tadel aus, Formalismus um seiner selbst willen zu goutieren. Gernhardt kritisiert in der Tat solche „nachklassischen Reimer“ und „Dichter der heilen Welt“³⁰ wie Bergengruen, Paul Ernst und Rudolf Alexander Schröder, die um der Form willen dichteten, wegen der Sterilität ihrer Lyrik.

Und dennoch misst er die Gegenwartslyrik stark nach formalistischen Maßstäben, die in seiner Poetik wurzeln. Reemtsma hat Gernhardt nicht zu Unrecht vorgeworfen, sein „radikaler Formalismus“³¹ sei sein alleiniger Maßstab zur Beurteilung lyrischer Qualität. Gegen diesen Ansatz hatte schon Korte widersprochen: „Nicht das Fehlen oder Vorhandensein von Reim, Metrum und Rhythmus an sich kann [...] Gegenstand

²⁸ Vgl. Gedanken: 19.

²⁹ Sie wird bei Lamping referiert, vgl. ders.: *Moderne*. S. 58-64. Der Reim wird von den Befürwortern des freien Verses als ein „harmonistisches Kunstmittel“ für untauglich zur „Darstellung einer zerrissenen Welt“ gehalten (ebd. S. 63). Brecht poetisierte das in seinem Gedicht „Schlechte Zeit für Lyrik“ folgendermaßen: „In meinem Lied ein Reim / Käme mir fast vor / wie Übermut.“ (V. 18f.), vgl. oben.

³⁰ Gernhardt in einem Brief an den Verfasser vom 26.7.2004. Gernhardt nennt die drei namentlich.

³¹ Diesen gutzuheißen werde man durch den „Plauderton“ der „Gedanken zum Gedicht“ „verführt“. Reemtsma: O.T.

ästhetischer Kritik sein, sondern nur deren *Bedeutung* im Gedicht.“³² Modernere Definitionen des Gedichts basieren längst nicht mehr auf Kriterien wie Reim und klassischer Form.³³ Reemtsmas Kritik trifft insofern auf Gernhardts Gedichttheorie zu, weil er sein eigenes poetologisches Programm zum alleinigen Maßstab seiner Urteile erhebt – dies allerdings auch deutlich kenntlich macht („pro domo“).

Ferner befindet sich Gernhardt in einem bemerkenswerten Wahrnehmungswiderspruch zu den Chronisten der deutschen Lyrik. Korte beispielsweise konstatiert für die frühen achtziger Jahre eine „Formrenaissance“. Ausdruck der „Wiederkehr der Form“ sei die „plötzliche Vorliebe für den Reim, für antike Odenstrophen, streng alternierende Fünfheber, schlichte Lieder, Distichen, Ghaselen“. Sie wirkt sich zudem auf den Inhalt aus, der von einer „Rückkehr zu traditionellen Rollen, zur tradierten Gedichtsprache“ gekennzeichnet ist.³⁴ Die Aussage bezieht sich nur auf die so genannte *hohe* Literatur. Die Betrachtung von Subkulturen ergibt für diese Zeit ohnehin ein anderes Bild. Die sich seit Mitte der achtziger Jahre in der Musik konstituierende Rap- und Hiphopszene bedient sich grundsätzlich des (End)Reimes und im Übrigen auch des Wortspiels. Gerade in musikalischen Texten ist der Reim nie verschwunden. Für das Fortleben bzw. die Wiederbelebung (außerhalb der Volkspoesie, die ihn ohnehin für das Kennzeichen des Gedichts hält und in Geburtstags-, Hochzeitsgedichten usw. verwendet³⁵) sind diese Kulturen abseits des Literaturbetriebs von großer Bedeutung. Die scheinbar obsoleete Form wird nicht als Korsett empfunden, sondern im Gegenteil als Herausforderung und Inspirationsquelle – ganz im Sinne von Gernhardts eigener Auffassung. Nur blendet Gernhardt dieses bei seiner Betrachtung aus und betont hingegen die amorphe Form der Lyrik der Achtziger und Neunziger, wie er sie in zwei Anthologien vorfand. Sein Blick auf die Form muss daher als eingeschränkt bezeichnet werden.

Aber auch bezüglich des von Gernhardt apostrophierten Qualitätsverlusts existieren dezidiert konträre Meinungen: So schreibt zum Beispiel Buchwald, als Herausgeber des „Jahrbuchs der Lyrik“ ein Kenner deutschsprachigen Lyrik in all ihren Facetten, Ende der

³² Korte: Geschichte. S. 191.

³³ Vgl. z. B. Burdorf: Einführung. S. 1-21, und Conrady: Vorwort. In: ders.: Gedichtbuch (2000). S. 7-27.

³⁴ Korte: Geschichte. S. 187. Vgl. die Einschränkungen Kortes in Bezug auf die Funktion der Form und den Inhalt, S. 190f. Vgl. auch Maintz: Nachwort. S. 157, Seibt: Unschuld. S. 80, und im Gegensatz dazu Hoffmann-Monderkamp, die Gernhardts Behauptung über den Reim eins zu eins übernimmt (Hoffmann-Monderkamp: Komik. S. 46).

³⁵ Vgl. Burdorf: Einführung. S. 84. Gernhardt ist dies bewusst, vgl. unten, und Mensch, S. 144.

neunziger Jahre: „Nach wie vor werden aufregende, eigensinnige, erfinderische Gedichtbände publiziert [...], nach wie vor werden Dichter entdeckt und gewürdigt“³⁶.

Bezüglich des Inhalts eines großen Teils der Lyrik dürfte Gernhardts Beschreibung (das „mürrische Parlando“³⁷ der Achtziger und das „aufgeladene Rauschen“ der Neunziger) treffend sein. Jedenfalls stimmt seine Beobachtung des lyrischen Duktus u. a. mit Korte überein, der von einem „Lamentostil“ spricht, „der zuweilen schon etwas Predigerhaftes an sich hat“. Es mangelt an einer „verbindlichen Zielperspektive“ und „epochemachenden Schulen“, sodass die Lyrik der Achtziger meistens poetologische Selbstreflexion ist.³⁸ Gernhardt hat sich mit dieser Lyrik in seinem Gedicht „Nach der Lektüre einer Anthologie“³⁹ auseinander gesetzt und darin zugleich ein poetologisches Bekenntnis ex negativo formuliert:

„Der Pissefleck am Fuß der Rolltreppe der / U-Bahn-Station Miquel-Adickes-Allee // Ich behaupte nicht, daß er besser ist / als eines der vielen Gedichte / die ich heute gelesen habe / ich weiß nur, daß er mir mehr sagt // Dieser Pissefleck am Fuß der Rolltreppe der / U-Bahn-Station Miquel-Adickes-Allee // Redet davon, daß da wer unter Druck stand / Kündet davon, daß das unbedingt raus mußte / Zeugt davon, daß der, den es drängte / schnell was aus einem Guß hinlegte // Diesen Pissefleck am Fuß der Rolltreppe der / U-Bahn-Station Miquel-Adickes-Allee // Vor Augen gedenk ich der Stimmen / die heut zu mir sprachen, so / drucklos, so dranglos, so / schwunglos, so harmlos, so / bißlos, so zwanglos, so / harnlos, so hirnlos.“

Das Gedicht fällt im dritten Kapitel der „Lichten Gedichte“ schon durch seine Reimlosigkeit und die liedhafte Struktur auf. Der Refrain mit dem „Pissefleck“ in der „U-Bahn-Station“⁴⁰ wird dreimal aufgegriffen und dient als vergleichendes Symbol für die Lyrik der Anthologie, die das artikulierte Ich gelesen hat. Der Fleck „sagt“ ihm „mehr“, weil er vom Druck und Drang „zeugt“ und „aus einem Guß“ ist. Auf der Bildebene wirkt der Vergleich von Gedichten mit einem „Pissefleck“ provozierend, der in der Paronomasie der letzten Zeile („harnlos“) noch einmal aufgenommen wird. Implizit sind damit die provokanten Vorwürfe gegen die Anthologie-Gedichte erhoben. Sie werden in

³⁶ Buchwald, Christoph: Editorische Notiz. In: ders.: Jahrbuch der Lyrik 1997/1998. Gewitter über der Akademie. München 1997. S. 149.

³⁷ Den Ausdruck „mürrisches Parlando“ zur Charakterisierung dieser Lyrik hat Gernhardt eingeführt und geprägt, vgl. Gespräch I, Kap. VII.

³⁸ Korte: Geschichte. S. 204 und 206.

³⁹ Gedichte: 388f.

⁴⁰ Es handelt sich um eine Station in Gernhardts Wohnort Frankfurt a. M.

der letzten Versgruppe pointiert ausgeführt. Die Lyrik wirkt auf das Subjekt motivationslos, unoriginell, ungefährlich, ziellos, uninspiriert, kurz: langweilig.⁴¹

Die appellative Aussage des Gedichts hat Gernhardt selbst wie folgt beschrieben:

„Dieses Gedicht meint also: Traut euch mehr, stimmt etwas kräftigere Gesänge an, nicht so harmlose.“⁴²

Gernhardt hat für seine Einschätzung und dieses Gedicht viel Zustimmung geerntet.⁴³

Auch die Demonstration seiner These über die Austauschbarkeit zeitgenössischer Lyrik durch die Centos in „Gedanken zum Gedicht“⁴⁴, die in die gleiche Richtung zielt, ist wirkungsvoll und überzeugend. Das darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Verfahren zur Beweisführung im letztgenannten Fall fragwürdig ist. Detering hat in diesem Zusammenhang berechtigterweise befunden: Gernhardts „Polemik bewegt sich manchmal hart am Rand des Denunziatorischen“⁴⁵. Die Herausnahme einzelner Zeilen aus Gedichten isoliert sie auch von ihren potenziell Sinn gebenden Bezügen. Insofern verwundert es nicht, dass mit dieser Methode Beliebigkeit demonstriert werden kann. Vor ihm hatte das bereits Enzensberger in „Wasserzeichen der Poesie“ mit seinem Cento über das Teetrinken gezeigt.⁴⁶ Die parodistische Intention hat hier offensichtlich die Wahl der suggestiven Mittel beeinflusst; Unterhaltsamkeit und Überzeugungswille sind über Sachlichkeit und Objektivität gestellt worden.

Was für die von Gernhardt zitierten Gedichte und in Teilen für die Strömung der „Neuen Subjektivität“ gilt, darf dennoch nicht als allgemeingültig angenommen werden. Denn der Anteil an qualitativ hochwertiger Lyrik (wie auch immer die bestimmt wird) an der gesamten Lyrik-Produktion ist heute mit Sicherheit nicht größer oder kleiner als z. B. vor

⁴¹ Dass sie nicht nur „harmlos“ und „hirnlos“, sondern auch „harnlos“ ist, liegt an der Bildlichkeit des „Pisseflecks“ und der Originalität des Sprachspiels. Gernhardt hatte an anderer Stelle eine ähnliche Form des Gedichts für die Gegenwart diagnostiziert, wie er sie hier verwendet. Allerdings nutzt er den Refrain, den geregelten Aufbau der Versgruppen (Refrain, vier Zeilen, Refrain, vier Zeilen Refrain und sechs Zeilen), eine annähernd gleiche Silbenzahl pro Zeile und viele Parallelismen (V. 3 und 6, V. 9-11, V. 17-20) zur Schaffung einer festen Struktur. Ebenso fallen die Enjambements immer mit inhaltlichen Einschnitten zusammen. Die Ausnahmen (V. 16-20) sind durch die Prononcierung der Eigenschaften am Zeilenanfang und Assonanzen („-los, so“) begründet. Das Gedicht benutzt zwar auf den ersten Blick den freien Vers der zeitgenössischen Lyrik, enthält aber viele strukturgebende Elemente.

⁴² Kreuzinger: 813. Auf die anschließende Frage (ebd.), ob dies an die „deutschen Lyriker“ gerichtet sei, antwortet Gernhardt: „Ja, und auch an mich selber.“

⁴³ Vgl. Hagestedt: Komik: „[D]ieser brillante Text, aus ‚Weiche Ziele‘, dem Gedichtband von 1994, konfrontiert uns mit einem grundsätzlichen Problem der deutschsprachigen Gegenwartsliryk: der Form- und Geistlosigkeit, dem mürrischen Parlando, dem fehlenden emotionalen Relief.“

⁴⁴ Vgl. Kapitel I.1.c.

⁴⁵ Detering, Heinrich: Der viele weiße Raum. In: FAZ. 15.12.1990.

⁴⁶ Vgl. Thalmayr: Wasserzeichen. S. 188. Gernhardt kannte diesen Cento nach eigener Aussage nicht (Gedanken: 125f.).

gut 200 Jahren. „[V]iel Spreu und wenig Weizen, das war schon zu Goethes Zeiten so“⁴⁷, konstatiert der Herausgeber einer jährlichen Lyrik-Anthologie, Christoph Buchwald, 1997. Vor der Wahrnehmung der Durchschnitts-Lyrik vergangener Zeiten bewahren uns lediglich die Filter Vergessen, Verdrängung und Ausschluss aus dem Kanon.⁴⁸ Selbst Gernhardt spricht mehreren zeitgenössischen Lyrikern herausragende Qualitäten zu, darunter zuvörderst Rühmkorf und Enzensberger. Letzterer hat das in seinem Buch „Lyrik nervt!“ mit der Gauß’schen Normalverteilungskurve auf die treffende Formel gebracht, dass es naturgemäß am meisten „Normal-Lyriker“ gebe und nur sehr wenige „Null-Lyriker“ („völlig unbegabt“), aber auch nur sehr wenige herausragende „Spitzen-Lyriker“ („Genies“). „Ganz egal, welche Eigenschaften man untersucht, stets siegt die Regel über die Ausnahmen. [...] Ganz grauenhaftes Zeug schreiben vermutlich nur die wenigsten; die meisten liefern Durchschnittsware, und die ganz fabelhaften Dichter sind selten.“⁴⁹ Ein Blick abseits der Masse lässt also andere, differenziertere Urteile über die Inhalte und die Qualität der Lyrik jener Jahre zu.

Hammerzeilen

Der Rückgang der Lyrik in der Öffentlichkeit in den vergangenen Jahrzehnten muss also noch andere Gründe gehabt haben, die Gernhardt nicht anführt. Ein Argument aus dem obigen Zitat von Guillemin verweist auf eine weitere Fährte. Guillemin betonte, dass Gattungen keine „ewige Idee“ repräsentierten, sondern unter bestimmten historischen Bedingungen entstehen und vergehen können. Literarische Gattungen nicht mehr als überzeitlich gültige Gesetze, sondern historisch bedingte Variablen zu betrachten, ist ein Verdienst Herders (vgl. Kap. I.1.b.). Welche Gattungen tatsächlich bereits ausgestorben sind, zeigt Hacks in seiner „Urpoesie“ auf. Gernhardt weiß auch dank seiner Hacks-Lektüre um die Sterblichkeit ganzer „Urformen der Dichtung“⁵⁰ und sieht die deutsche Lyrik der achtziger Jahre in einem solchen dramatischen Niedergang begriffen.

Neben den Faktoren Image, Verbreitung, Inhalt und Qualität, die Gernhardt dafür verantwortlich macht, fehlen allerdings weitere mögliche Ursachen für diese Entwicklung in seiner Analyse, die dadurch insgesamt der Komplexität des

⁴⁷ Buchwald, Christoph: Editorische Notiz. In: ders.: Jahrbuch der Lyrik 1997/1998. München 1997. S. 149.

⁴⁸ Gernhardt ist sich dieses Umstandes überaus bewusst. In seinem Bericht „Ruhm: „Wahrhaftiger Bericht über das Berühmtwerden““) heißt es: „Kunstgeschichte, zumindest in diesen Breiten und in diesen Zeiten, ist Erfolgsgeschichte. Erfolg aber hatten nur jene Werke, die sich der Furie des Verschwindens zu widersetzen vermochten. Was nicht ging, ging unter und riß seinen Meister gleich mit hinab in den Mahlstrom des Vergessens und der Namenlosigkeit“. Ruhm: 90. Zur Kanonisierung vgl. Kap. IV.3.

⁴⁹ Thalmayr, Andreas [d. i. Hans Magnus Enzensberger]: Lyrik nervt! Erste Hilfe für gestreßte Leser. München und Wien 2004. S. 87f.

⁵⁰ Gedanken: 95.

Begründungszusammenhangs nicht gerecht wird: So fehlen bei Gernhardt Gründe wie die gravierenden Veränderungen im ursprünglich weitgehend verbindlichen Literatur- und Lyrikkanon, auf die in Kapitel IV genauer eingegangen wird, sowie die Verlagerung der ursprünglichen Kommunikations-Funktion von Lyrik („Hammerzeilen“, „Klopstock!“) durch andere verkürzte, massenkompatible Mitteilungsformen, auf die hier näher eingegangen werden soll.

Enzensberger hat diese Entwicklung an einem Beispiel beschrieben. Beim Vergleich des Liebesbriefwechsels seiner Großeltern, die ihre Gefühle füreinander noch in literarischen Anspielungen ausdrückten, mit dem Kommunikationsverhalten seiner Tochter, stellte er fest, dass sie sich „aus ganz anderen Quellen“ bedient und ausdrückt. Sie spricht „mit Formen des Ausdrucks, der Empfindung [...], die nicht von Schriftstellern, sondern von Fernsehstars, Rockmusikern, Feministinnen, Journalisten und von den zahllosen fortwährend wechselnden Wortführern der einen oder anderen Szene erfunden und propagiert werden. Sie würde eher einen Werbespot zitieren als ein Gedicht, den Spiegel eher als Samuel Beckett und Woody Allen eher als Adorno. Nicht, daß Sie denken, meine Tochter sei eine Analphabetin; sie weiß ganz gut darüber Bescheid, was in Büchern steht. Nur die Macht über ihr Leben haben sie zum größten Teil verloren.“⁵¹

Die kommunikativen Funktion der „Hammerzeilen“ haben mittlerweile Werbeslogans, Filmtitel, Politiker-, Sportler- und Buchtitel-Zitate, Pop-, Rock- und Hiphop-Songs inne: „Geiz ist geil“, „Die fetten Jahre sind vorbei“, „Blühende Landschaften“, „Das nächste Spiel ist immer das Schwerste“, „The clash of civilizations“, „Männer sind Schweine“, „We are the champions“ und „Respekt!“ sind in der Gegenwart durch ihre vielfache Wiederholung und Verselbstständigung aus ihrem ursprünglichen Kontext zumindest temporärer Bestandteil der Verständigungskultur und des kollektiven Gedächtnisses der Gegenwart geworden und ersetzen die „Lyrik-Hämmer“ fast vollständig.

Einige Beispiele mögen diese These illustrieren: Wenn ein Journalist des „Stern“ im Jahr 2006 zum Beispiel eine Automobil-Messe bespricht, tut er das kaum mehr mit literarischen Zitaten, sondern er schreibt seine Rezension entlang der Zeilen aus einem enigmatischen Lied mit dem Titel „Pure Vernunft darf niemals siegen“ von „Tocotronic“⁵², einer erfolgreichen deutschen Band der „Hamburger Schule“ – womit er sich offensichtlich ausrechnet, mehr Leser anzusprechen, als zum Beispiel mit möglichen Anspielungen auf die antike Mythologie angesichts der Namensgebung „Phaeton“ für

⁵¹ Enzensberger: Literatur. S. 49f.

⁵² Vgl. Kramper, Gernot: Pure Vernunft darf niemals siegen. In: Der Stern. 28.2.2006, und die Tocotronic-CD „Pure Vernunft darf niemals siegen“ von 2005, Stück 7.

eine neue Automobilmarke. Und wenn die deutsche Fußball-Nationalmannschaft nach dem Gewinn des dritten Platzes bei der Fifa-WM 2006 im eigenen Land vom Bundespräsidenten Horst Köhler mit dem Silbernen Lorbeerblatt ausgezeichnet wird, titelt der „Tagesspiegel“ „Mit dem Lorbeer in der Hand für die Leidenschaft im Land“ – nach dem Refrain des WM-Songs „1954, 1974, 1990, 2006“ der „Sportfreunde Stiller“, „54, 74, 90, 2006, ja, so stimmen wir alle ein: Mit dem Herz in der Hand und der Leidenschaft im Bein, werden wir Weltmeister sein“.⁵³ Und es steht zu vermuten, dass wenn in der Gegenwart ein junger Mensch im Zustand der Aporie zwischen Verstand und Gefühl vor einer schwierigen Entscheidung steht, für ihn vermutlich deutlich näher liegt, dies seinen Freunden mit einer bekannten Textzeile z. B. der Hiphop-Band „Fettes Brot“ („Engel links / Teufel rechts / lechz!“) oder „Die Fantastischen Vier“ („Ja, Nein, Jein!“) mitzuteilen als mit einem Ausruf Fausts („Zwei Seelen wohnen, ach, / in meiner Brust!“), weil erstere fester Bestandteil einer Jugend-, Musik- und Massenkultur sind – und Goethe sicher nicht. Gernhardt hat sich mit all diesen Veränderungen kaum auseinandergesetzt.⁵⁴ Schließlich darf nicht vergessen werden, dass etwa die zitierten Liedzeilen oder der zitierte Slogan „Geiz ist geil“ auch nichts anderes sind als (mit Gernhardt) „Hammerzeilen“, d. h. konkret ein gelungener Einsilben-Binnenreim mit enormer suggestiver Wirkung und einer verbalen Provokation durch ein Szenewort – was neben seiner penetranten Wiederholung in den Medien massiv zu seiner Eingängigkeit beiträgt.⁵⁵

Lyrik-Comeback?

Der Rückgang von Lyrik im *klassischen Gewand* in der öffentlichen Rezeption, wie ihn Gernhardt beobachtet, ist in den achtziger und neunziger Jahren recht deutlich auszumachen. Unsicher steht es in der Gegenwart um eine Fortsetzung dieser Entwicklung. Zwar kann dies im Rahmen dieser Arbeit nur angerissen werden, doch gibt es eine Reihe von Indizien, dass seit wenigen Jahren eine – zumindest publizistische – Renaissance der Lyrik von statten geht. Zu den Indikatoren zählen die Wiederaufnahme der Lyrik-Sparten in großen Zeitungen („Die Zeit“), der Erfolg der Lyrik-Einführungen (Enzensbergers „Lyrik nervt!“), der thematischen und Überblicks-Anthologien (z. B.

⁵³ Bildüberschrift über dem Foto der deutschen Fußballnationalmannschaft auf Seite 1 von „Der Tagesspiegel“, 15.8.2006. Vgl. die CD der Sportfreunde Stiller „You have to win Zweikampf“ von 2006, Stück 3.

⁵⁴ Ausnahme ist das Interview „Hiphop“, in dem Gernhardt den Hiphop-Sängern und -Bands unterstellt, dass „diese Leute keinen eigenen Sound haben“, und Fragen 11, wo er sich nur mit dem Zitat-Schwund im Bereich Dichtung auseinandersetzt, ohne aber dessen Verlagerung zu bedenken.

⁵⁵ Vgl. auch die ähnliche Argumentation Enzensbergers in Thalmayr: Lyrik nervt. S. 10.

„Frühlingsgedichte“ im Reclam-Verlag, „Hell und Schnell“ bei Fischer⁵⁶) und der Lyrik-CDs („Das Rilke-Projekt 1 & 2“) und nicht zuletzt die Verkaufszahlen eines bekannten deutschen Dichter wie Gernhardt (vgl. Kap. IV.2.).

Der Lyrik haben sich in den vergangenen Jahren vollkommen neue Verbreitungsmöglichkeiten geboten: Das Internet bietet die Chance zur kostenlosen, massenhaften Verbreitung (vgl. z. B. www.gereimt.de und www.lyrikline.org), mehrere Literatur- und Lyrik-Festivals haben sich etabliert (vgl. z. B. Lit.cologne und Literaturfestival Berlin⁵⁷), die bei Lesungen mitgeschnittenen Live-CDs verkaufen sich bestens (vgl. Kap. IV.2.h.) und der Nachwuchs erprobt sich bei Slam-Poetry-Sessions am „Open Mic“ (vgl. z. B. www.slam2007.de, www.slam-poetry.de und www.planetslam.de).

Lyrik-Konsum in der Gegenwart scheint viel mehr an das Event und die Musik gebunden als noch vor einigen Jahren. Durch die neuen Verbreitungswege erschließt sie sich ein neues Publikum, das freilich mit dem Bild des einsamen Lyrik-Lesers am heimischen Kamin nichts mehr gemein hat.

Möglicherweise erleben wir zurzeit die Rückkehr zum ursprünglichen, akustischen Konsum von Gedichten – schließlich ist die Angewohnheit, Gedichte leise und allein zu lesen, von der Gernhardt und viele Zeitgenossen immer so selbstverständlich ausgehen, gerade mal zweihundert Jahre alt. Zuvor wurden Jahrhunderte lang Gedichte ausschließlich weiter erzählt, rezitiert und vorgelesen. Dieses ursprüngliche Lyrik-Erlebnis erlebt seit mehreren Jahren seine Renaissance in Dichterlesungen, Hör-CDs, Texten zur Musik usw. Auch in den seit Mitte der Neunziger in Europa etablierten Poetry Slams zeigt sich die „Wiederentdeckung der Literatur als einer ursprünglichen Performance-Kunst“⁵⁸. Jens Jessen hat zu dieser Entwicklung 2003 festgestellt, dass die Lyrik in der Öffentlichkeit „als Medium der Geselligkeit“ „lebt“.⁵⁹

Für die Beurteilung der literarischen Qualität eines Textes ist die Frage, ob er ohne oder parallel zur Musik geschrieben wurde oder anschließend vertont wurde, nachrangig. Wenn wir also von einem Lyrik-Begriff ausgehen, der über das gedruckte Wort

⁵⁶ Mit einer verkauften Gesamtauflage von rund 64.000 Exemplaren bis Juni 2008. Auskunft von Mitherausgeber Klaus Cäsar Zehrer am 7.3. 2009.

⁵⁷ Vgl. www.litcologne.de und www.literaturfestival.com am 8.10.2007. Das Literaturfestival Berlin im September 2007 besuchten 34.000 Zuschauer, vgl. ebd.

⁵⁸ Preckwitz, Boris: Spoken Word und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik. Wien 2005. S. 4.

⁵⁹ Jessen, Jens: Dichter im Trend. in: Die Zeit 28. 3.7.2003. Auf diese Entwicklung in Bezug auf Gernhardt wird in Kapitel IV noch näher eingegangen.

hinausgeht und die Pop-Kultur einschließt, zählen zu den neuen (Verbreitungs-)Formen der Lyrik auch die deutschsprachigen Texte zur Musik solcher Bands wie „Blumfeld“, „Tocotronic“, „Kettcar“, „Tomte“, „Kante“, „Wir sind Helden“, „Die Fantastischen Vier“ und „Fettes Brot“, um nur einige bekanntere zu nennen. Einige ihrer Texte erfüllen in gedruckter Form problemlos die Kriterien, die an Gedichte gemeinhin angelegt werden, wie neuerdings das Feuilleton erkannt hat.⁶⁰ Hinzu kommen Liedertexte erfolgreicher Liedermacher wie beispielsweise von Heinz Rudolf Kunze, Funny van Dannen oder Götz Widmann, die balladeske, komische und zeitkritische Gedichte erzählen und sie mit der Gitarre begleiten.⁶¹

Gernhardts Diagnose über den Zustand der Lyrik und die von ihm angeführten Gründe sind also schon zur Zeit ihrer Entstehung eine problematische Angelegenheit und nur unter begrenzter Perspektive nachvollziehbar; für die Gegenwart und mit einem erweiterten Text-Begriff ist sie nicht haltbar.⁶²

Der oben zitierte Literaturkritiker Guillemin schließt seine Ausführungen 1932 übrigens mit einem amüsanten Bild:

„Entgegen den herrschenden Welttendenzen die Sondergattung des lyrischen Gedichts zu pflegen und bewahren zu wollen hieße, sich den Junker von La Mancha zum Meister der

⁶⁰ Vgl. Diez, Georg: Die Romantik war ihr Schicksal. Blumfeld, Tocotronic, Herbert Grönemeyer, Jan Delay: Warum versteigt sich die deutsche Songlyrik so oft im trübsinnigen Nichts? In: Die Zeit. Nr. 22. 24.5.2007. S. 54. Diez kritisiert Blumfeld und Tocotronic für ihre „bedeutungsschwere Bedeutungslosigkeit“ und „Untergangsllyrik“ sowie Grönemeyer für seine engagierte „Lebenshilfe von gnostischer Einfältigkeit“. Jan Delay hingegen lobt er für seine Reimkunst und die „entgrenzte und entfesselte“, „ziemlich neue Sprache“, den Tomte-Sänger Thees Uhlmann für die „Leichtigkeit“ in seinen Texten und die „Fantastischen Vier“ als „experimentelle Sprachartisten“ für ihre Reimkunst, ihre Selbstreferenzialität, ihr Selbstbewusstsein sowie ihre Fähigkeit, den „Antikapitalismus als smarte Verführungshaltung“ vorzuführen.

Zu den Liedtexten vgl. etwa die CDs: Blumfeld „Verbotene Früchte“, Tocotronic „Kapitulation“, Kettcar „Von Spatzen und Tauben, Dächern und Händen“, Tomte „Buchstaben über der Stadt“, Kante „Die Tiere sind unruhig“, Wir sind Helden „Von hier an blind“, Die Fantastischen Vier „Fornika“ und Fettes Brot „Strandgut“; vgl. ferner Heinz Rudolf Kunze „Klare Verhältnisse“, Funny van Dannen „Trotzdem Danke“ und Götz Widmann „Habt euch lieb“ (alle 2006/2007).

⁶¹ Bisher werden solche künstlerischen Formen von Musik- und Medienwissenschaftlern, Soziologen und Pädagogen untersucht. Jedoch zeichnet sich langsam eine Hinwendung der Literaturwissenschaft zu diesen Texten ab, vgl. Neuhaus, Stefan: Revision des literarischen Kanons. Göttingen 2002. S. 116-150. Neuhaus demonstriert die literarische Qualität eines Popsongs exemplarisch an Purple Schulz' „Sehnsucht“ von 1983 und seinen Bezügen zu Eichendorffs „Sehnsucht“ und deutet es präzise als „Gegenentwurf zur Lyrik der Romantik“ (ebd. S. 126-129. Hier: S. 128). Das generelle Ausblenden solcher Texte aus der literaturwissenschaftlichen Untersuchung entspricht im Übrigen auch nicht ihren Herstellungsbedingungen. Häufig sind die Texte nicht mit den Musikern identisch, sodass *lyrics* und Musik erst später zu einem Song zusammen geführt werden.

Für eine aktuelle, teils polemisch-selektive Bestandsaufnahme mit deutschen Liedtexten vgl. Diez: Romantik.

⁶² Enzensberger ist diesbezüglich mit „Lyrik nervt!“ schon weiter gegangen als Gernhardt.

Lebensführung erwählen und die Bühne in eben dem Augenblick betreten wollen, da die letzten Zuschauer sich anschicken, den Saal zu verlassen.“⁶³

Gut siebzig Jahre später haben entgegen der damaligen Diagnose noch längst nicht alle Zuschauer den Lyrik-Saal verlassen. Im Gegenteil, es gibt mehrere deutliche Indizien dafür, dass er sich wieder zu füllen beginnt...

III.1.b. Formen

Komik und Form

Gernhardts Poetik merkt man die Herkunft des Autors aus dem komischen Genre an. Komik braucht die Regel, um daraus auszubrechen. Das Hochhalten der überprüfbareren Regel bei Gernhardt leitet sich direkt aus der Funktionsweise von Komik ab. Ein weiterer Grund ist, dass (auch) nach seiner Ansicht „Kunst von Können“ kommt, und er in den Regeln die Überprüfbarkeit und die Suggestivität des Gedichtes gewährleistet sieht. Die literarische Tradition mit all ihren Regeln und Formen bietet in dieser Hinsicht einen hervorragenden Hintergrund, der durch Intertextualität und Dialogizität einen weiteren Reiz erlangt.

Im besonderen Fall von komischer Lyrik ergeben sich viele Schnittpunkte zu den Komik-Theorien, die häufig die Wichtigkeit von Strukturen betonen. Auf diese Affinität von Komik und Gedicht haben schon andere Theoretiker vor Gernhardt hingewiesen. Beispielsweise hat Helmers in seiner Untersuchung über den „Lyrischen Humor“ die grundsätzliche und strukturell bedingte Affinität von Komik und Lyrik damit erklärt, dass beide „ordnungsaffin“ sind: „Die Komik hat [...] eine starke Affinität zur sprachlichen ‚Ordnung‘ im weiten Sinn.“⁶⁴ Dadurch biete die „Versliteratur wie keine andere Gattung dem Komischen weitreichende Möglichkeiten“⁶⁵.

Zusammenfassend kann diese Affinität damit erklärt werden, dass 1. die knappe, verdichtete Form eine hohe Spannung schafft, die die Entladung in der Pointe begünstigt,

⁶³ Guillemin: Zukunft. S. 155.

⁶⁴ Helmers, Hermann: Lyrischer Humor. Strukturanalyse und Didaktik der komischen Versliteratur. Stuttgart 1971. S. 34f. Helmers „praxisbezogene[r] Versuch einer Systematisierung der Phänomene des lyrischen Humors erkennt sechs Genres: 1. Klanglyrik, 2. Buchstaben- und Reimspiele, 3. Verkehrte Welt und Parodie, 4. Lügengedichte, 5. Lachende Moral, 6. Komische Erzählgedichte. Die ersten beiden Gruppen betreffen vor allem die Ebene der Laute und Phoneme, die dritte Gruppe die grammatisch-syntaktische Ebene, die vierte bis sechste Gruppe sind vorwiegend logisch zu erfassen.“ Helmers: Humor. S. 36f. Die Einteilung scheint nicht konsequent und in ihrer Anwendbarkeit problematisch, weil sie inhaltliche und formale Ebenen vermischt und die Definitionen für die einzelnen Kategorien nicht überzeugen. Vgl. Helmers: Humor. S. 37-136.

⁶⁵ Helmers: Humor. S. 8.

2. die Kürze für die notwendige „Schnelligkeit“ (Gernhardt) und Konzision und damit auch für leichte Verständlichkeit sorgt, 3. die Ordnung durch Metrum, Reim, Inhalt etc. die komische Ordnungswidrigkeit begünstigt, 4. die Internalisierung der Struktur die Überraschung beim komischen Bruch der Erwartung verstärkt und 5. der geschickte Umgang mit dem Reim und die klangliche Bindung zweier inhaltlich unverbundener Wörter die Komik der Inkongruenz (oder auch die Freude an der Kongruenz) fördert.

Offensichtlich ohne Helmers zu kennen, hat Gernhardt in seiner Poetik und Komiktheorie auf diese Korrelation hingewiesen.⁶⁶ Und in seinen Thesen zum komischen Gedicht sieht er in der Kombination von Komik und Gedicht die erfolgreichste und schnellste Möglichkeit, Menschen zum Lachen zu bringen. Damit vollendet er 2004 den Gedanken aus „Was gibt’s denn da zu lachen?“ von 1988, worin er das Gedicht die „bewährteste komische Kurzform“⁶⁷ nannte, und schließt einen gedanklichen Bogen zwischen Poetik und Komiktheorie.

Der Reim

Oft funktioniert der Reim als klangliche Bindung von zwei inhaltlich divergierenden Begriffen durch die Komik der Inkongruenz. Die kurzzeitig suggerierte Verbindung bricht mit der Erkenntnis ihrer Unsinnigkeit zusammen und setzt Komik frei.

Der Reim ist für Gernhardt „ein hochartifizielles Ordnungssystem“⁶⁸ und bietet hervorragende Möglichkeiten zur Erzeugung von Komik. Er nimmt in Gernhardts Poetik und Dichtung dementsprechend eine besondere Stellung ein. An ihm verteidigt und rechtfertigt er exemplarisch die Notwendigkeit von Regeln in einem Gedicht und argumentiert gegen die „fortschrittssüchtigen und -tüchtigen Literaten“⁶⁹ an, die zu seinem Niedergang in der Gegenwart beigetragen haben sollen. Für den Theoretiker und den komischen Dichter Gernhardt gehört der geschickte, oft komische Umgang mit dem Reim zum wichtigsten Handwerkszeug.

Wie Rühmkorf sieht Gernhardt im Reim ein Bindeglied, das aufgrund der Klanggleichheit einen Zusammenhang zwischen den Inhalten der Wörter stiftet und die Suggestivität und Eingängigkeit des Gedichts erhöht. Er sieht den Reim nicht (mehr) als per se komisch an,

⁶⁶ Vgl. Was gibt’s: 400f. Vgl. auch Stieglitz: Verfahren. S. 74.

⁶⁷ Was gibt’s: 316.

⁶⁸ Kerschbaumer: 114.

⁶⁹ Kerschbaumer: 114. Dabei ist Gernhardt bewusst, dass Reimlosigkeit schon vor der Moderne praktiziert wurde: „Reim oder nicht Reim, das ist für mich keine Frage. Reimlosigkeit ist keine Errungenschaft der Moderne. Ein Großteil der klassischen deutschen Dichtung ist ungereimt, der ganze Klopstock zum Beispiel.“ Kreuzinger: 811.

sondern er gilt ihm als neutrales Mittel zur Verstärkung von Bindung und Wirkung, das je nach Gebrauch *auch* komische Wirkung entfalten kann.⁷⁰ Gernhardt hat dieses Phänomen als „Doppelgesicht“ des Reims beschrieben. Verschiedene Reimtechniken wie Schüttelreim, Doppelreim, bewusst falsch gesetzter Reim und verweigerter Reim erzeugen laut Gernhardt ausschließlich komische Wirkung. Das mag aus seiner subjektiven Sicht vielleicht so sein. Gegen die Verallgemeinerung muss jedoch eingewandt werden, dass sich von der ersten Nutzung beispielsweise des Schüttelreims durch Konrad von Würzburg bis ins 20. Jahrhundert eine zwar abnehmende, doch signifikante Zahl von komikfreien Schüttelreim-Gedichten nachweisen lässt.⁷¹

Beim normalen Endreim, z. B. in der kreuzweisen Anordnung, dem keine Inkongruenz innewohnt, droht laut Gernhardt weniger der Unernst als die rhythmische Eintönigkeit durch allzu große Vorhersehbarkeit durchzubrechen. Das Mittel dagegen sieht Gernhardt in der Innovation durch die Variation althergebrachter Muster mit neuen, versteckten Regeln. Solchen neuen Ordnungsformen, ob im Reim oder anderswo, war er in den letzten Jahren seines Lebens verstärkt poetologisch auf der Spur. In den Poetik-Texten stellt Gernhardt ausgefallene und verdeckte Regeln dar, wie beispielsweise das „Spiegel-Gedicht“ und den „Konsonant-Erweiterungs-Dreh“. Dies korrespondiert stark mit seinen Gedichten, in denen sich solche Regeln vermehrt nachweisen lassen.

Im Sinne dieser Form der Innovation hat Gernhardt auch keinerlei Probleme mit *unoriginellen* Reimpaaren, wie sie Holz anführt. Gernhardt entgegnet dem Reimskeptiker Holz auf den Kretin-Vorwurf der Abgegriffenheit vieler Reimpaare, eine neue, innovative Sinnstiftung zwischen zwei Worten weise den Dichter doch vielmehr als Genie, mindestens aber als „hochachtbaren Artist“ aus. Sich selbst hat er in einem Gedicht mit der schon bei Holz zitierten Paarung Herzen:Schmerzen einer entsprechenden Probe ausgesetzt und glaubt sie bestanden zu haben.⁷²

Dazu muss mit Kayser angemerkt werden, dass bei der Neukomposition eines allzu bekannten Reimpaars immer die Gefahr besteht, dass die Wörter trotz neuer Bezüge ihre alten Konnotationen mit sich bringen. Wer Bäume auf Träume reimt, muss die Worte erst

⁷⁰ Gernhardt relativiert und präzisiert damit 2002 – wie gesagt, vgl. Kap. I.1.c. – eine frühere Aussage von 1990, wonach es „per se komisch“ sei, sich „heute noch auf das alte Reim- und Regelspiel einzulassen“ (Gedanken: 27). Vgl. im Gegensatz dazu: „Der Reim ist eine Regel, die per se weder pathetisch noch witzig ist; was er bewirkt, hängt ganz und gar von der Mitteilung ab, die er in geregelte Bahnen zu lenken hat.“ „Ob das [Reimspiel, T.G.] nun Ernst oder Unernst transportiert, hängt allein von dem ab, was uns der Dichter mitteilen will, nicht einmal das Thema erlaubt einen Hinweis darauf, welche Richtung das Gedicht einschlagen wird.“ Leben im Labor: 9f. und 14, vgl. auch Kap. I.1.c.

⁷¹ Vgl. z. B. KLEN: Schüttelsprüche.

⁷² Vgl. „Gespräch des Geschöpfes mit dem Schöpfer“ in Gedichte: 795, und Gernhardts Kommentierung auf Im Glück-CD: 22. Zur Artistik des Reimspielers vgl. auch Leben im Labor: 15.

von der Eichendorff-Konnotation befreien, der diese Paarung 36 Mal gebrauchte und prägte.⁷³ Andererseits ist die Zahl der abgegriffenen Reimpaare nicht allzu groß im Vergleich zu den neuen Reimmöglichkeiten, die sich durch die Verwendung neuer Reimworte aus anderen Sprachen, Wissenschaft, Alltag usw. ergeben. Für die Kunst der geschickten, innovativen Reimfügung erschließen die Dichter seit ehedem neue sprachliche Reservoirs.

Solcherlei Argumente für und wider den Reim gehören seit langem zu den Debatten um den Reim. Letztlich bewegen sich Gernhardt und seine Gegenüber in einem sehr alten Diskurs. Einige der Argumente der Reim-Gegner, auf die sich Gernhardt bezieht, waren bereits im 18. Jahrhundert von Bodmer und Klopstock vorgebracht worden, um die Vorherrschaft des Reimes zu unterminieren und die Reimlosigkeit zu legitimieren (Lautspiel, Bedeutungsträgerschaft etc.). Nach dieser Zeit der partiellen Reim-Verweigerung kam mit der Romantik eine Hochzeit des Reims. Auf den erneuten Reim-Rückgang zugunsten reimloser Formen um die Jahrhundertwende folgte eine Phase der Erneuerung in den fünfziger Jahren,⁷⁴ schließlich wiederum der – von Gernhardt beschriebene – Rückgang in den siebziger und achtziger Jahren. Davon abgesehen hatte der Reim in der Volkspoesie stets eine feste Bastion, weil man ihn für konstitutiv für ein Gedicht hielt und hält. Auch Gernhardt beobachtet, dass „Menschen zum Reim greifen, wenn sie etwas besonders Wichtiges und Anspruchsvolles sagen wollen: Hochzeitsreden, Laudationes, auch Büttensreden zehren von der Sinnstiftung der strengen Reimform“⁷⁵.

Der Anteil gereimter deutscher Dichtung war also immer wieder von Schwankungen gekennzeichnet,⁷⁶ was Gernhardt nicht erwähnt. Begleitet wurde dies stets von poetologischen Debatten und Argumenten für und wider den Reim, die sich im Grunde über die Jahre wiederholen. Beispielsweise begegnen wir bei Gernhardt einigen Meinungen für die Beibehaltung des Reims aufgrund der Lust am Klangspiel und seiner Funktion als Bedeutungsträger, die den Argumenten des Reim-Befürworters Johann Jacob Schillings („Gedanken über den Reim in der teutschen Dichtkunst“ von 1741) aus dem Reimstreit Mitte des 18. Jahrhunderts sehr ähneln.⁷⁷ Und Gernhardts Verweis auf die stete Erneuerung des Reims durch neue Sinnzusammenhänge und Reimwörter deckt sich mit

⁷³ Kayser: Versschule. S. 93.

⁷⁴ Vgl. Kayser: Versschule. S. 81-99.

⁷⁵ Mensch, S. 144.

⁷⁶ Vgl. auch Schuppenhauer, Claus: Der Kampf um den Reim in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Bonn 1970. [=Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 91.]

⁷⁷ Vgl. Schuppenhauer: Kampf. S. 65-86 und 297-310.

der Argumentation und der dichterischen Praxis der Symbolisten und von vielen seiner Berufskollegen, nicht zuletzt wieder von Peter Rühmkorf.

Gernhardts Urteil über den Zustand des Reims in der Gegenwart steht im Widerspruch zu dem seiner Zeitgenossen. Er behauptet noch in seinen Poetik-Vorlesungen 2001 und 2002, dass sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts kontinuierlich die Reimverweigerung ausbreite und der Reim seit den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts für moderne Dichter gänzlich „out“ und verschmäht sei.⁷⁸ Seit den späten achtziger Jahren machen Literaturwissenschaftler, -kritiker und Herausgeber im Gegensatz zu Gernhardt jedoch eine Form-Renaissance aus. Schweikle erkennt bereits 1990, dass dem Reim „neuerdings [...] in formal anspruchsvoller Dichtung wieder mehr Beachtung geschenkt“⁷⁹ wird. Die postmoderne Wiedererweckung des traditionellen Formenkanons sieht Seibt 1997 bereits in vollem Gange.⁸⁰ Und Maintz, verantwortlich für eine Anthologie komischer Lyrik, stellt im Jahr 2000 mit Blick auf Karl Krolow, Hans Magnus Enzensberger und Durs Grünbein fest:

„Neuerdings erlebt der Reim ganz offenkundig auch in der ernstgemeinten Lyrik eine Renaissance [...]; etliche junge Lyriker betrachten die Reimabstinenz der klassischen Moderne nicht mehr als verbindlich. Fast scheint es, als hätten die komischen Lyriker in diesem Punkt einmal die Rolle der Vorhut – der Avantgarde – besetzt“.⁸¹

In der Gegenwartslyrik, „in der etwa Peter Rühmkorf und Robert Gernhardt den zuvor erneut verpönten Reim wiederzubeleben verstanden haben“⁸², zeigt sich nachweislich die Neubelebung des Reims und seiner Effekte. Die Gegenwart erlebt also eine Renaissance des Reims, wie sie zyklisch betrachtet nach der Reimverweigerung der klassischen Moderne wieder an der Reihe wäre. Die Erneuerung des Reims in komischer und ernster Dichtung hat Gernhardt nicht beschrieben, obwohl er mit seinen eigenen, oft gereimten Gedichten Anteil daran hatte.

Literarische Formen des Komischen

⁷⁸ Vgl. Poetik-Vorlesung III, und Kap. I.1.c.

⁷⁹ Schweikle, Günther: Reim. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 382.

⁸⁰ Vgl. Seibt: Unschuld. S. 80.

⁸¹ Maintz: Nachwort. S. 157. Maintz' Einschätzung von der Vorhut der komischen Lyriker ist nicht ganz zutreffend, wenn man bedenkt, dass die *ernste* Lyrik nach jahrelanger Formverweigerung langsam wieder zur Formverwendung zurückkehrte, während die komische Lyrik an ihr festgehalten hatte, weil sie der Erzeugung von Komik sehr zuträglich ist.

⁸² Burdorf: Poetik. S. 383.

Auf die Bedeutung der literarischen Tradition für Gernhardt wurde bereits mehrfach hingewiesen. Für die Auseinandersetzung mit ihr wählt Gernhardt häufig die Parodie und ihre Unterformen Pastiche und Kontrafaktur (vgl. Kap. II.2.). Seine theoretischen Ausführungen zur Parodie wie zu den literarischen Formen der Komik insgesamt sind subjektive Beschreibungen und keine Definitionen, Techniken oder Spezifikationen, die wissenschaftlichen Kriterien stand halten. Allerdings zeigen die essayistisch-komische Präsentationsform und die Form der Veröffentlichung in Kolumnen, Nachworten, Interviews und Gesprächen, dass dies nicht Gernhardts Anspruch ist. Es existiert also eine deutliche qualitative Diskrepanz zwischen Gernhardts Begriffen von Parodie, Satire und Nonsens und denen der Literaturwissenschaft.

Besonders evident ist dies bei der Parodie. Gernhardts Parodie-Begriff hat mit dem traditionellen der Literaturwissenschaft nur die Basis gemein. Beide Parteien gehen vom selben Kern der Parodie aus, der Nachahmung eines Originals ohne Kritik. Während zumindest die ältere Literaturwissenschaft (Rotermund) immer von einer Zielrichtung der Parodie *gegen* den Prätext ausgeht, begreift Gernhardt die gesamte Bandbreite von Intertextualität als zur Parodie gehörig. Weniger als Herabsetzung, Lustigmachen über und Angriff gegen den Prätext sieht Gernhardt in ihr das literarische Spiel, die affirmative Auseinandersetzung mit der Tradition oder auch nur das auslösende Moment, das zur eigenen Dichtung inspiriert. Die Literaturwissenschaft ist der gleichen Ansicht.⁸³

Vergleichbar mit Rühmkorfs Ansichten in „Wo ich gelernt habe“ (1999), sieht Gernhardt in der Intertextualität nicht die postmoderne, beliebige Spielerei mit Textversatzstücken, sondern die bewusste Auswahl in einem artistischen Verfahren herausfiltrierter Partikel der literarischen Tradition. Gernhardt beschreibt die Parodie vorwiegend im Sinne eines Pastiche volontaire (ohne jemals den Begriff zu benutzen). Es überrascht daher nicht, dass Pastiches einen prägnanten Teil seiner parodistischen Gedichte ausmachen. Parodien mit Elementen von Literatursatiren, die sich gegen die Vorlage richten, sind im Vergleich dazu selten.

Gernhardt argumentiert vehement gegen die vermeintliche Geringschätzung der Parodie und für ihre Aufwertung als Übungsraum für Dichter, als Ort der Aufbewahrung und Tradierung der Originale und ihre zur Lektüre der Originale anregende Wirkung. Von den parodistischen Unterformen Pastiche, Travestie (die in seiner Lyrik fast gar nicht vorkommt), Kontrafaktur und Cento (die seltener bis vereinzelt vorkommen) ist in

⁸³ Vgl. I.3.b.

Gernhardts Theorie ebenso wenig die Rede wie von Struktur, Komikgehalt oder Intertextualität der Parodie, ihren textgebundenen und texttranszendierenden, literarischen und nicht-literarischen Formen sowie den parodistischen Veränderungstechniken, die die Wissenschaft aufführt.⁸⁴ Der Schwerpunkt bei Gernhardts lyrischem parodistischem Schaffen liegt bei den textgebundenen, literarischen Tonfall- und Einzeltext-Parodien mit Vorliebe für den affirmativen *Pastiche volontaire*.

Im Kern der Satire sehen Gernhardt und Literaturwissenschaft die Ausrichtung und den Angriff *gegen etwas*. Gernhardt allein geht darüber hinaus und zählt die Komik, insbesondere erzeugt durch Steigerung und Übertreibung, als gattungskonstitutiv mit hinzu. Über diese stilistische Techniken der Satire, neben der Isolierung ein primäres Merkmal der Karikatur, äußert er sich in seiner Theorie am ausführlichsten. Die Gattungsgeschichte der Satire weist jedoch viele Beispiele für komikfreie Texte auf, die einen offensichtlichen Widerspruch zur Ansicht Gernhardts bezeugen, zumal er für sie keine andere Bezeichnung oder Kategorisierung vorschlägt.

Im gesamten lyrischen Werk Gernhardts nehmen die satirischen Gedichte einen kleinen Teil ein. Scharfe Töne sind darin eine Ausnahme. Beide Umstände stimmen mit Gernhardts Poetik überein, in der er seine Satire-Abstinenz theoretisch begründet. Zugleich ist Gernhardts Rückzug von der Gattung Teil eines Rückgangs der Gattung insgesamt.

Die satirischen Gedichte über Literatur, Ästhetik und Personen und ihre politischen Ziele enthalten in aller Regel Komik, die sich durch Übertreibung und Isolierung einstellt. Ausnahmen sind einige der politisch-satirischen Gedichte, die mit wenig oder ohne Komik auskommen und damit Gernhardts eigenem theoretischem Gattungsverständnis zuwider laufen.

Ausführlich befasst sich Gernhardt mit dem gegenwärtigen Zustand der Gattung, den er für miserabel hält. (Gleichwohl das von der deutschen Satire seit jeher behauptet wird, wie er nachweist.⁸⁵) Gernhardt macht sich über die Wirkung der Satire keine Illusionen: Satire verändert seiner Meinung nach nichts an den angeklagten Zuständen und ist in ihren klassischen Publikationsnischen Kabarett und Satire-Magazin per se erfolglos. Dessen ungeachtet und obwohl er seine satirische Prosa Ende der Achtziger einstellt, schreibt er mit „Krieg als Shwindle“ 2004 einen politisch-satirischen Zyklus, der von

⁸⁴ Vgl. Müller: Intertextualität, Wunsch: Parodie, und Kapitel I.3.

⁸⁵ Vgl. Letzte Ölung: 343.

ernsthaftem, satirischem Verve zeugt und davon, dass Gernhardt in seinen Einstellungen kein „Unbedingter“⁸⁶ ist.

Nach Meinung Gernhardts bleibt der Nonsens genauso gesellschaftlich wirkungslos wie die Satire. In ihm bildet der Dichter sinnlos-chaotische Elemente der Welt ab, ohne sie anzugreifen. Im vollen Bewusstsein seiner Machtlosigkeit schreibt der Dichter nicht gegen die Realität an, sondern transformiert sie in seinem Nonsens. Dieser ist tendenz- und wirkungsfrei und komisch, weil er aus einem System heraus Sinn entzieht und verweigert. Das Systematische unterscheidet ihn vom Blödeln und anderen *unsinnigen* Formen wie Lautgedichten und Würfeltexten. Unterschiede zwischen Gernhardt und der Literaturwissenschaft offenbaren sich in der Bewertung der Nonsens-Wirkung und - Reichweite: Köhler etwa schreibt dem Nonsens trotz seiner Intentionlosigkeit einen grundsätzlich destabilisierenden Effekt für die Ordnung zu, weil er die komische Anarchie lehrt. Er geht wie die meisten Literaturwissenschaftler von einem Nonsens aus, der bewusst als solcher geschrieben wurde. Andere Literaturwissenschaftler (Dencker) und Gernhardt zählen auch den unfreiwillig produzierten Nonsens hinzu, der entsteht, wenn trotz erkennbar ernsthafter Intention in einem Gedicht das Pathos oder die Bilder verrutschen oder der Sinn an der Regel erodiert. Gernhardt beweist für diese Komik ein ausgebildetes Gespür und präsentiert seine Funde dem Leser seiner Epitexte genüsslich.

Für den *gewollten* Nonsens stehen dem Dichter die Spielarten mit Zeit, Raum, Kausalität und Logik und Beziehungen oder die vier Techniken Verselbständigung, Vermenschlichung, Erfindung, Identitätsspiel und das Spiel mit der Sprache zur Verfügung, über die sich Gernhardt zwar nicht äußert, die er aber in ihrer gesamten Bandbreite verwendet und so zur Erneuerung und Renaissance des Nonsens in seinem *Zentralorgan* „WimS“ beiträgt. Insbesondere die Aktualität, die Verbildlichung und die Selbstreflexivität zeichnen diesen Nonsens aus. Veraltete Techniken wie die Verselbständigung lässt Gernhardt aus. Mit dem Spiel mit der Erwartung durch große Namen fügt er der Typologie des Nonsens eine weitere Spielart (nach Art der Volkspoese) hinzu. Auf Gernhardts zahlreiche innovative und sehr komische Nonsens-Gedichten aus den frühen Bänden folgt eine jahrelange weitgehende Nonsens-Abstinenz im mittleren Werk, die erst mit dem letzten Band gebrochen wird. Allerdings regiert in „Später Spagat“⁸⁷ der *regelkonforme* Nonsens, bei dem eine sprachlich-klangliche Regel wie der Schüttelreim mehr oder weniger erfolgreich mit Sinn aufgefüllt wird. Vom

⁸⁶ Kerschbaumer: 118. Zu „Krieg als Shwindle“ vgl. Kap. II.3.c.

⁸⁷ Mit den genannten Ausnahmen, vgl. Kap. II.4.

frühen, durch die Volkspoese inspirierten Nonsens etwa der Paulus-Briefe und ihrer Regel, mit Indianerstämmen im Reimschema und im Bibel-Duktus komisch-freien Sinnentzug zu betreiben, hat sich Gernhardt damit weit entfernt und sich für den Primat der Form entschieden.

III.1.c. Kontinuität und Entwicklung

Kontinuitäten

In Gernhardts gesamter Theorie sind eindeutig mehr Kontinuitäten als Veränderungen erkennbar. Das beginnt bei der essayistisch-unterhaltsamen Vermittlung der Theorie in geschliffener, pointenreicher Prosa, garniert mit einer geschickten Auswahl an Beispielen und Zitaten von bekannten Gewährsleuten, und der Erweckung des Eindrucks eines „poeta doctus“, und endet bei den Themen, um die sie durchgängig kreist: das Gedicht und die zeitgenössische Lyrik, Komik und ihre literarischen Formen, Form und Regel, die Entstehungsbedingungen von Lyrik und Komik, die Rolle des Dichters.

Fast nie korrigiert oder relativiert er frühere Aussagen, allenfalls präzisiert, variiert und aktualisiert er bestimmte Sachverhalte.⁸⁸ Die Aussagen zu einzelnen Themen sind über die Jahre deckungsgleich und fügen sich aus verschiedenen Kontexten zu einem einheitlichen Gesamtbild. Die eingangs aufgestellte Hypothese, dass es sich bei der Theorie um ein konsistentes Ganzes ohne zeitliche Veränderungen und Brüche handelt, konnte uneingeschränkt verifiziert werden.

Bei den meisten theoretischen Texten handelt es sich um Gelegenheitsarbeiten, die von einem äußeren Anlass angeregt wurden, beispielsweise einer Rubrik wie der „Humorkritik“, die es zu füllen galt, einem erläuternden Nachwort für eine Ausgabe eigener oder fremder Gedichte oder – mit zunehmender Bekanntheit – einer konkreten Anfrage nach einem Beitrag aus Medien und Wissenschaft. Im Rahmen einer großen Bandbreite von Textsorten, vor allem öffentliche (seltener private) auktoriale Epitexte wie Vor- und Nachworte, Gespräche, Essays, Vorlesungen, Rezensionen etc., führt Gernhardt seine Poetik gerne anhand einzelner Beispiele vor. Dafür wählt er immer häufiger eigene Gedichte aus, was als – einzig erwähnenswerte – Entwicklung seiner Poetik mit zunehmendem Alter mehr Ich-Bezogenheit zeigt und für viele Dichter der Gegenwart

⁸⁸ Eines der wenigen, deutlichen Beispiele sind die beiden Zitate über den Reim von 1990 bzw. 2002: „Sich heute noch auf das alte Reim- und Regelspiel einzulassen, ist, meine ich, schon mal per se komisch.“ bzw. „Der Reim ist eine Regel, die per se weder pathetisch noch witzig ist; was er bewirkt, hängt ganz und gar von der Mitteilung ab, die er in geregelte Bahnen zu lenken hat.“ (Gedanken: 27 und Leben im Labor: 9f.), vgl. Kap. I.1.

typisch zu sein scheint.⁸⁹ Zudem steht Gernhardt mit dem autobiografischen Schreib- und Erfahrungsbericht und entstehungsgeschichtlichen Selbstkommentar voll im Trend seiner Zeit. Diese theoretischen Epitexte wurden in der Moderne zur gängigsten Beitragsform im poetologischen Diskurs und spiegeln die Individualisierung der Poetik und Komiktheorie.⁹⁰

Dichterwerkstatt

Gernhardt gewährt seinen Lesern tiefe Einsichten in seine Dichterwerkstatt (gewiss nur so weit, wie er will). Mit seinen offenen Erklärungen über das Dichter-Handwerk und das Experimentieren mit dem Sprachmaterial nimmt er dem dichterischen Schaffensprozess die Aura des Elitären und Geheimnisvollen. Seine mystische Aura hatte dieser Prozess bereits vor langer Zeit mit Poes berühmtem Essay verloren. Zugleich will Gernhardt mit seiner an der Praxis orientierten Poetik Verständnis und Bewunderung für die Kreativität und das Können des Dichters vermitteln und zu seiner eigenen Anerkennung beitragen.

Den künstlerischen Prozess schildert Gernhardt stets als kreativ-handwerklichen Prozess. Inspiration und Transpiration gehen für Gernhardt beim Dichten und Komikerzeugen Hand in Hand.⁹¹ Am Anfang steht die Idee, der Gedanke, der „Poetische Satz“, das „Zauberwort“ (eine romantische Metapher). Daraus formt der Dichter in einem mit dem Handwerk vergleichbaren, *schweißtreibenden* Arbeitsprozess das Gedicht. Dazu gehören das Abtasten der Worte, ihres Sinns und ihrer Klänge, das Ausprobieren und Verwerfen vieler Möglichkeiten bei Regel, Reim, Rhythmus usw. (mit Poe: „Invention und Negation“⁹²), die Suche nach der „Hammerzeile“, und schließlich die endgültige Formung aus mehreren Varianten. Im besten Fall sieht der Rezipient dem Gedicht diesen Entstehungs-Prozess nicht an, sodass es vollkommen leicht und kunstvoll wirkt. Artistik lautet Gernhardts (von Benn und Rühmkorf entlehnter) poetologischer Begriff dafür. Levitation heißt das Pendant in der Komiktheorie.

In seiner Poetik plädiert Gernhardt dementsprechend immer wieder für den Einsatz von Reim, Rhythmus und anderen ordnungsstiftenden Regeln, die erst das Gedicht überprüfbar und „gut gefügt“ machen. Dadurch erst kann es eine suggestive Wirkung entfalten.

⁸⁹ Vgl. auch Steinecke, Hartmut: Nachwort. In: Rühmkorf, Peter: Schachtelhalme. Schriften zur Poetik und Literatur. Werke 3. Herausgegeben von Hartmut Steinecke. Reinbek bei Hamburg 2001. S. 385-395. Hier: S. 386f.

⁹⁰ Vgl. Volk: Diskurs. S. 84.

⁹¹ Vgl. Zwei Gesellenstücke: 140, und Leben im Labor: 10.

⁹² Poe: Philosophy. S. 203.

Wie wichtig Gernhardt diese Eigenschaften eines Gedichts sind, zeigt sich unter anderem in einem seiner Lieblingszitate und dessen Fortsetzung. Vier Mal zitiert Gernhardt Wilhelm Busch mit seinen Worten, seine „gereimten und gezeichneten Bilder-Epen“ seien „vom Leben geglüht, mit Fleiß gehämmert und nicht unzweckmäßig zusammengesetzt“⁹³, weil Gernhardt das Bild vom Schmieden überzeugt. In der Poetik-Vorlesung III sagt er in derselben handwerklich geprägten Bildlichkeit: „Fügen’ und ,verbinden’ aber sind Techniken, die auch der Dichter beherrschen sollte, soll sein Gedicht mehr sein, als ein privates Notat.“ Und an anderer Stelle heißt es über den Einsatz von Regeln in einem Bild aus der Schneiderei: „[J]e mehr Nähte ein Gedicht zusammenhalten, desto haltbarer dürfte es geraten.“⁹⁴

Wenn die Zeilen des Gedichts sowohl leicht als auch suggestiv und haltbar geraten sind, können sie zu einer der seltenen „Hammerzeilen“ werden. Sie haben die Chance, sich im kollektiven Gedächtnis und in dem der Dichterkollegen festzusetzen, durch Wiederholung und Wiederaufnahme konserviert zu werden und längerfristig zu überleben. Gernhardt ist sich darüber im Klaren, dass nur wenigen Dichtern wenige solcher Zeilen gelingen. Diese ernüchternde Erkenntnis hatten unter anderem Kästner und Benn schon vor ihm geäußert.⁹⁵

Essayistik

Gernhardts Epitexte erfüllen die wissenschaftlichen Kriterien von Logik, Stringenz und begrifflicher Präzision in weiten Teilen nicht. Allerdings ist dies auch nicht sein Bestreben, weil ihm die Subjektivität jeder ästhetischen Theorie überaus bewusst ist. Statt dessen zeichnet Gernhardts Poetik durchgängig die Freiheit des Essayisten aus, eine freie, mäandernde Gedankenführung, überraschende Vergleiche, komische Beispiele, eine klare und bildreiche Sprache sowie subjektive Schlüsse und Behauptungen ohne systematische Belege – wie gezeigt, manchmal ohne objektive Berechtigung (Zustand des Reims) und mit zweifelhaften Mitteln (Cento aus 80er/90er Jahre-Lyrik).

Das soll nicht bedeuten, dass sich Gernhardt oft zu falschen Thesen verstiege (eine Kategorie, die im subjektiven Bereich der Autorpoetik ohnehin nicht angemessen ist). Im Gegenteil, seine theoretischen Einschätzungen bewegen sich im Grunde im Meinungs-

⁹³ Busch: Was mich betrifft (1886). S. 151. Gernhardt zitiert seine verkürzte Wiedergabe auch in: Was gibt’s: 11, und Leben im Labor: 20.

⁹⁴ Leben im Labor: 17.

⁹⁵ Vgl. Kap. I.1.b., Benn: Probleme. S. 19, und Kästner, Erich: „Indirekte“ Lyrik. In: ders.: Werke. Bd. 6: Splitter und Balken. Publizistik. Hrsg. von Hans Sarkowicz und Franz Josef Görtz in Zusammenarbeit mit Anja Johann. München und Wien 1998. S. 131-134. Hier: S. 134: „Ein Lyrikband erfordert ‚ausgewählte’ Gedichte. Und davon hat noch kein Dichter viele geschrieben.“

Mainstream der Poetik und Komik-Theorie und setzen in diesem Rahmen eigene Akzente im Bereich Technizismus und Subjektivität. Lediglich seine Beobachtungen über die literarischen Formen der Komik, den Reim und den Zustand der zeitgenössischen Lyrik sind von einer sehr subjektiven und eingeschränkten Sichtweise geprägt und greifen daher zu kurz.

Gernhardts Äußerungen über die Dichtung sind nicht nur subjektiv, sondern auch parteiisch: Er ergreift Partei für die Einsichten, die ihm durch die Beschäftigung mit eignen und fremden Werken plausibel erscheinen. Sie spiegeln aus seiner persönlichen Sicht den Schaffensprozess, den Literaturbetrieb und die vorherrschenden Meinungen und wollen darauf in seinem Sinne einwirken. Gernhardts Werben für die Notwendigkeit der Regel und die Aufwertung der Komik sind Beispiele dafür. Dabei sind die Grenzen zwischen Theorie und Praxis bei Gernhardt fließend, weil seine theoretischen Texte zugleich Reflexion über Poetik und Komik sind und zugleich Elemente von Dichtung und Komik enthalten.

Die diskursive Darstellungsform ist eine Konstante bei allen poetologischen und komiktheoretischen Texten. Dank illustrierender Beispiele aus eigener und fremder Dichterkunst und eines unterhaltsamen Schreibstils wirken die Texte besonders ansprechend und anregend.

Gernhardt schreibt seine Theorie nicht als Wissenschaftler, sondern als Dichter. Bei der Beschäftigung mit eigenen und anderen Gedichten bedient er sich seines Handwerkszeugs und arbeitet mit Bildern, Assoziationen, Allusionen, Sentenzen, Komik usw. Das macht seine Epitexte in hohem Maße eingängig und unterhaltsam zu lesen. Darüber hinaus gelingt es Gernhardt mit seiner Belesenheit und einem Fundus an bestimmten Zitaten, den Eindruck des poeta doctus zu evozieren.

Gernhardts theoretische Epitexte über Poetik und Komik, und das ist eine wesentliche Kontinuität, sind stets auch selbst Literatur.

III.1.d. Komik und Ernst

Eine komische Komiktheorie

Im Zentrum von Gernhardts Theorie zur Komik und ihren literarischen Erscheinungsformen steht die Bedeutung des Subjekts als höchste Beurteilungs-Instanz jedweden Rezeptionsprozesses. Nur wenige rezeptionsästhetisch orientierte Literaturwissenschaftler gehen hier noch weiter und erheben den Leser gar zum

gleichberechtigten Schöpfer. Gernhardt grenzt sich davon wiederum ab und akzentuiert die Beeinflussbarkeit des Lesers, wenn er in seinem „Steputat“-Beispiel behauptet, „simple rhetorische Tricks“ könnten sogar „wache Köpfe einlullen“⁹⁶. Ähnliches gilt für den Gebrauch von Komik. Von Adorno stammt die Sentenz: „Der bedarf des Beweises nicht, welcher die Lacher auf seiner Seite hat.“⁹⁷ Gernhardts „rhetorische Tricks“ und der Einsatz von Komik beeinflussen den Rezeptionsprozess bei den Lesern seiner Epitexte in diesem Sinne und machen ihn anschaulicher und leichter als *trockene* wissenschaftliche Abhandlungen und damit letztlich eingängiger und auf den ersten Eindruck plausibler. Die komische Präsentationsform widerspricht in keinster Weise der Ernsthaftigkeit des Anliegens von Gernhardt, eine stringente Theorie aufstellen zu wollen. Man kann im Gegenteil sogar mutmaßen, dass er sich aufgrund seiner Kenntnis der Wirkung von Komik aus den vorgenannten Gründen bewusst für diese Art der Darstellung entschieden hat. Zusammen mit den zahlreichen Beweisen bzw. Exempeln, die Gernhardt aus verschiedenen Anthologien und Handbüchern anführt, erreicht die Komik-Theorie und die der literarischen Formen des Komischen in ihrer Schlüssigkeit ein hohes Maß an Suggestivität und ein bestimmtes Quantum an Originalität.

So wie Gernhardts poetologische Texte zugleich auch Literatur sind, nimmt auch Gernhardts Komiktheorie ihren Gegenstand in sich auf und macht ihn zur Methode. Sie ist selbst von Komik, vor allem in Form von Ironie, Volten und Pointen, durchdrungen und essayistisch geprägt. Gernhardts komische Theorie des Komischen ist dementsprechend leicht und unterhaltsam zu rezipieren.

Gernhardts Vorstellungen von Komik werden am stärksten durch Freud geprägt. Der Gedanke von der Lust des Menschen an der Komik und ihrer Kultivierung durch die Sozialisation stammen von ihm. Ebenfalls geht die Idee, dass es für jeden Menschen Lustgewinn und im Lachen Affektäußerung bedeutet, den Ernst und das Erhabene zu destruieren, auf Freud bzw. Freudianer wie Jünger zurück. Der Komiker bedient und befriedigt diesen Trieb und diese Lust – nicht zuletzt aus egoistischen Motiven für sich selbst, so Gernhardt. Stark betont Gernhardt die Bedeutung des Subjekts für die Komik, und zwar sowohl die positive Grundeinstellung des Individuums zu ihr (mit einem Begriff: den Humor) als auch als persönlich-situative Haltung zum konkreten komischen

⁹⁶ Gernhardt reimte mit dem Reimlexikon: „Einst Land der Dichter und der Denker, / Dann Land der Richter und der Henker, / Heut’ Land der Schlichter und der Lenker –: / Wann Land der Lichter? Wann der Schenker?“ Vgl. Gedanken: 21, und Kap. I.3.c.

⁹⁷ Adorno, Theodor W.: *Minima moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Berlin und Frankfurt a. M. 1951. S. 402.

Anlass (Stimmung, Erwartung usw.). Die neueren Komiktheorien von Plessner, Horn et al. setzen die gleichen Schwerpunkte.

Wie sich diese offen-positive Einstellung zur Komik bei Gernhardt konkret ausprägt, zeigt sich unter anderem in der ausgezeichneten Sensorik Gernhardts für unfreiwillige Komik und Nonsens, die er zuhauf in ernst gemeinten Gedichten vorangegangener Dichter findet und seinen Lesern präsentiert.

Die Inkongruenz-Idee Schopenhauers, die sich in allen nachfolgenden Komiktheorien mehr oder weniger stark nachweisen lässt, nimmt Gernhardt in zentraler Position auf. Ein höheres Prinzip eignet sich deshalb so gut zur Erzeugung von Komik, weil dadurch die Fallhöhe in der Pointe vergrößert wird. Ob man es das Erhabene oder das Hohe oder – wie Gernhardt – den „Ernst“ nennt, ist für das Prinzip zweitrangig. Der Ernst, z. B. in Form einer Norm, wird durch die Komik zumindest zeitweise und abstrakt verletzt und herabgesetzt. Außerdem verliert der Lachende kurzzeitig die Kontrolle über sich. Daraus resultiert laut Gernhardt das schlechte Gefühl des Lachenden wie Scham und der schlechte Ruf der Komik, gegen den er über die Jahre hinweg argumentiert.

Wenn Gernhardt als Komiktheoretiker fremde und eigene komische Produkte auf ihre Mechanismen und Wirkungen untersucht, zeigt sich darin wiederum der Handwerks-Begriff, der zugleich in der Poetik eine zentrale Rolle spielt. Komik ist für Gernhardt analysierbar und fundiert zu beurteilen, wenn anhand der richtigen Fragen und Gegensatzpaare eine Bestimmung durchgeführt wird (Inspiration oder Mechanik? Bauch oder Kopf? Person oder Prinzip?). Er verurteilt mitnichten die seriell und handwerklich geprägte und nur auf Lachen ausgelegte Genre-Komik, weil sie durch das Bedürfnis des Menschen nach Komik legitimiert ist und es funktional zufrieden stellt. Gernhardt legt den Maßstab zur Beurteilung alleine auf die Qualität der Komik: Funktioniert sie und bringt sie Menschen zum Lachen, handelt es sich um gute Komik; funktioniert sie nicht oder ist sie an andere Ziele und Intentionen wie Werbung oder Manipulation gekoppelt, handelt es sich um minderwertige Komik. Die Intentionalität von Komik lehnt Gernhardt so vehement ab, weil sie sie ihrer Stärken beraubt, der Autonomie, Aufsässigkeit und Unberechenbarkeit. Vor diesem Hintergrund erklärt sich der weitgehende Satire-Rückzug in seiner dichterischen Praxis. In seinen komischen Gedichten, etwa denen zum Thema Sexualität, verwendet Gernhardt häufiger die Komik des Ausgeschlossenen nach Ritter, die in seiner Theorie keine Rolle spielt.

Gernhardt argumentiert insgesamt im komiktheoretischen Konsens seiner Zeit, ohne aber die Detailtiefe etwa von Horn mit seinen Bedingungen und Faktoren zu erreichen. Zugleich gelingt ihm mit einer Weiterentwicklung bestimmter bestehender Theorien, insbesondere durch die Betonung des Subjektiven, ein neuer Entwurf, der Komik ausschließlich im Subjekt und im einzelnen komischen Produkt verankert. Allen wissenschaftlichen Theorien voraus hat Gernhardts ihre komisch-unterhaltsame Präsentationsform.

Der Ruf der Komik

Gernhardt geht davon aus, dass Ernst und Komik in Vergangenheit und Gegenwart verschieden gewichtete und geschätzte Gegensätze sind. Belege für seine Einschätzung bringt er nicht, sieht sich jedoch mit der *opinio communis* im Einklang, wenn er dem Ernst mehr Gravität und der Komik einen schlechten Leumund bescheinigt. Mit dieser Bewertung liegt Gernhardt zumindest für die Vergangenheit richtig. Komik war bis tief ins 19. Jahrhundert hinein in der Ästhetik ein negativ bewertetes Phänomen. Die Debatte um Heine („Frivolität!“, vgl. Kap. I.1.b.) gibt die seinerzeit vorherrschende Meinung als *pars pro toto* wieder.⁹⁸ Böhler hat dies wie folgt begründet:

„Das Lachen genießt in seiner sozial-ethischen Einschätzung in der philosophischen Tradition bis in neuere Zeiten einen eher zweifelhaften Ruf. Denn ist es nicht unverblümt eine spontane Reaktion von entblößendem Charakter auf Ungeschicklichkeiten, Fehler oder Absonderlichkeiten bei einem Mitmenschen und damit ein feindseliger Akt, so entzündet es sich vorzugsweise an Ungereimtheiten, Widersprüchen und Gegensätzlichkeiten, an denen ein vernünftig denkender Mensch auch kaum Freude haben kann, und muß daher als Ausdruck einer niedrigen, einfältigen Gesinnung gelten.“⁹⁹

Offensichtlich liegen dieser Einschätzung Komik-Theorien wie die von Platon, Hobbes, Cicero, Jonson und Schopenhauer zugrunde, die mit Begriffen wie Unverstand, Herabsetzung, Übermaß, Überlegenheit und Inkongruenz operieren. Es nimmt daher nicht wunder, dass unter diesem Blickwinkel das Komische als negativ zu bewertendes Phänomen erscheinen muss. Auch die Formulierung vom „vernünftig denkenden Menschen“ (im Gegensatz zur niedrigen, einfältigen Gesinnung) entlarvt jene Vorurteile

⁹⁸ Vgl. Kap. I.1.b.

⁹⁹ Böhler, Michael: Die verborgene Tendenz des Witzes. Zur Soziodynamik des Komischen. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 55 Jg. Heft 3. S. 351-378. Hier: S. 351.

über Komik, die Schäfer „bildungsbürgerliche Dünkel gegenüber dem Komischen“¹⁰⁰ genannt hat. Eine solche negative Beurteilung findet sich noch Mitte des 20. Jahrhunderts etwa bei Staiger, wenn er Komik vor allem als Destruktion des Erhabenen begreift.¹⁰¹

Gernhardt zieht gegen diese Meinungsführerschaft des Ernstes zu Felde und fordert 1. den Respekt vor der schwierigen Generierung von Komik, 2. die Einschätzung von Komik und Ernst als gleichwertige Begriffe und 3. die Anerkennung der fließenden Grenzen zwischen beiden, die letztlich nur individuell und am Einzelfall zu ziehen sind. Die fließenden Übergänge symbolisiert Gernhardt im Bild der „Kippfigur“, die als Vexierbild auf zwei Arten zu sehen ist. In der Komiktheorie Gernhardts sind dies die großen Determinanten.

Ähnliche Gedanken über den *Wert* von Komik und Ernst hatte beispielsweise bereits 1989 Fischer in seinem philosophischen Essay „Über den Witz“ formuliert. Darin beschäftigt er sich mit dem Verhältnis von Komik und Ernst, den er „Erhabenes“ nennt. Über die Dualität des Komischen und des Erhabenen schreibt er: „Doch ist das Komische nicht bloß der Gegensatz des Erhabenen, sondern mit demselben so notwendig verbunden, daß ein unwillkürlicher Übergang von der erhabenen zur komischen Vorstellungsweise stattfindet. [...] Es gibt in der Welt nichts Erhabenes, das [...] vor diesem plötzlichen Gegenwurf sicher wäre. [...] Das Erhabene ruft das Komische hervor als notwendiges Gegenbild“¹⁰².

Vergleichbar hatte auch schon Pseudo-Longinus Jahrhunderte zuvor argumentiert, als er im Erhabenen das Lächerliche bereits angelegt sah. Diesen Übergang wahrzunehmen, obliegt dem Individuum. Auch Gernhardt betont in seiner Komik-Theorie die Deutungshoheit des Subjekts, wie sie erstmals von Hobbes und zuletzt und am deutlichsten von Horn formuliert wurde. Er bewegt sich damit – auch eingedenk Rommel und Plessner – im komik-theoretischen Konsens seiner Zeit, lässt jedoch die Ausdifferenzierung vermissen, wie sie die Wissenschaft bietet. In Anbetracht seiner Zeit und seines Umfeldes fällt auf, dass die Neubewertung des Komischen in den achtziger Jahren bereits in vollem Gange war. Gernhardt ist damit Teil einer größeren geistesgeschichtlichen Entwicklung in Deutschland, als er selbst wahrnimmt.

Fischer geht in seiner Argumentation sogar noch weiter als Gernhardt:

¹⁰⁰ Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext. München 1996. S. 32-34.

¹⁰¹ Vgl. Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik. Zürich 1966. S. 196f.

¹⁰² Fischer, Kuno: Über den Witz. Ein philosophischer Essay. Tübingen 1989. S. 28f.

„Doch ist das Komische, mit dem Erhabenen verglichen, nicht bloß dessen Gegensatz und Ergänzung, sondern es bildet in seiner Gesamtheit die höhere Stufe der ästhetischen Betrachtung.“¹⁰³

Aus dieser Ansicht spricht ein an Jean Pauls Humor-Begriff geschultes Verständnis vom Humor und vom Komischen heraus: Das Leiden des Menschen an der Welt kann nach Jean Paul durch den Humor (als Haltung) und durch Komik (als Anlass zum befreienden Lachen) mit Abstand besehen und dadurch abgemildert werden. Diese Gedanken prägen Gernhardts Komik-Theorie, wenn er vom lohnenden komischen Lebensweg spricht, der dem ernsthaften vorzuziehen sei. Den „Ureinst“ als Lebenshaltung hält er für ereignislos und langweilig. Die Lust am Lachen und das Wissen um die Unzulänglichkeit der Welt synthetisieren sich also in einer komischen Weltanschauung.

Dieser mögliche, komische Lebensweg wird erstmalig von Gernhardt beschrieben; vergleichbare Ansichten in anderen Komiktheorien existieren nicht. Es handelt sich um eine originäre Weiterentwicklung der Komik-Theorie von Gernhardt. Er will damit die Komik zum Lebensprinzip erheben, ein Konzept, das Zehrer „totale Komik“¹⁰⁴ genannt hat.

Komik als Weltanschauung

Das Konzept der „totalen Komik“ leitet Zehrer ab aus der Selbstständigkeit dieser Lebenseinstellung, Komik als „Wert für sich“¹⁰⁵ zu betrachten und aus ihrem Impetus, wirklich alles und jeden aus der komischen Perspektive zu sehen. Sie sei nicht mehr das Reservat für den Spaßmacher, sondern allumfassende, eigenständige Weltanschauung mit dem absolutistischen Anspruch, nichts als ernst gelten zu lassen und alles zu komisieren. Stellvertretend für Komik insgesamt sagt Gernhardt über den Witz: „Witze sollten grundsätzlich vor nichts haltmachen. (...) Witze haben lediglich einen Zweck: den, komisch zu sein.“¹⁰⁶

Aber hat Gernhardt dieses Prinzip wirklich in Gänze in seinen Texten umgesetzt? Die Antwort kann eindeutig verneint werden. Zwar schreibt er zahlreiche Satiren und Parodien in Prosa und Lyrik über und gegen die *hohen* Entitäten aus Politik, Gesellschaft und Religion, zeichnet Dutzende entsprechende Bildgedichte und Cartoons und wählt

¹⁰³ Fischer: Witz. S. 32. Sehr ähnlich argumentiert auch Hörisch: „Die schlichte Einsicht in die funktionale Überlegenheit des Dissenses über den Konsens und der Komik über den Ernst hat es auch in der Geschichte des neueren europäischen Denkens schwer.“ (Hörisch: Worüber. S. 218).

¹⁰⁴ Zehrer: Dialektik. S. 158f.

¹⁰⁵ Was gibt's: 455.

¹⁰⁶ Was gibt's: 23.

oftmals die respektloseste sprachliche Form. Jedoch findet sich in seinem Werk nicht eine einzige Zeile, die eines der großen Tabus bricht, etwa Witze über Minderheiten in Deutschland wie Türken, Schwarze oder Juden, den Holocaust oder Pädophilie.¹⁰⁷ Selbst Cartoons, die manchen Zeitgenossen auf den ersten Blick als grobe Tabubrüche und Normverletzungen erscheinen, wie etwa „Mit Humor geht alles besser – auch das Ausländervergraulen“, entpuppen sich auf den zweiten Blick als geschickte Pointen auf Kosten von Rassisten und Ausländerfeinden.¹⁰⁸

Gernhardt hat seine diesbezügliche Zurückhaltung damit begründet, dass er bei solchen Themen immer „Angst vor Beifall von der falschen Seite“¹⁰⁹ gehabt und deshalb von entsprechenden Pointen Abstand genommen habe.

Ergänzt werden muss aus einem anderen Zusammenhang, dass Gernhardt – wie die meisten NFS-Kollegen – seine Verachtung für die zweckgebundene Komik nicht davon abgehalten hat, selbst gegen Bezahlung (teils komische) Werbung zu gestalten. Von Gernhardt sind Plakate für „Maggi – Meisterwürze“ und Anzeigentexte für die Automobilmarke „Ford“ überliefert¹¹⁰, und es steht zu vermuten, dass sein Nachlass noch weitere Engagements insbesondere aus den siebziger Jahren birgt (u. a. für „Opel“).¹¹¹

So zeigt die komische Weltanschauung das Potenzial, alles, sich selbst und Überzeugungen eingeschlossen, nicht ernst zu nehmen und so mit den Zwängen des Lebens pragmatisch umzugehen und bei Bedarf und (materieller) Notwendigkeit auch nonchalant auf die „eigenen Grundsätze zu pfeifen“¹¹².

Es wurde ersichtlich, dass Gernhardt das Prinzip der totalen Komik nicht bedingungslos befolgt und im Gegenteil sogar sehr bewusste Einschränkungen daran vornimmt. Als

¹⁰⁷ Das sah und sieht im Übrigen bei der „Titanic“ ganz anders aus, wie das Verbot von 28 Ausgaben und insgesamt 40 Gerichtsverfahren von 1979 bis 2001 sowie zahlreiche Unterlassungsklagen belegen, darunter beispielsweise eine der Fastfoodkette „McDonalds“ über 500.000 DM, die 1994 in einer fingierten Pressemitteilung in der „Titanic“ mit Bezug auf den Film „Schindlers Liste“ das spezielle Angebot bewarb, ein „Happy Jew Menü“, inklusive „3 Happy Jews aus Latex“ und den „Yellow-Star-Cheeseburger“, mit einer sternförmigen Scheibe Käse“ im Angebot zu haben (vgl. Titanic 6/1994. S. 32, und Gegendarstellung in Titanic 8/1994. S. 2), was im Übrigen viel weniger als Witz über den Holocaust denn als Witz über den Umgang mit dem Holocaust verstanden werden sollte. Rittig hat diese Parodie wohl zu Recht als „Kamikazeaktion“ bezeichnet, weil sie „den sensibelsten Bereich der potentiellen Beleidigungen“ berühre (Rittig, Gabriele: Der Preis der Satire. In: Folckers: Was kostet. S. 62-83. Hier: S. 71). Der von Björn Engholm erfolgreich eingeklagte Schadensersatz in Höhe von 40.000 DM wegen einer Fotomontage auf dem Cover (4/1993), das ihn als toten Barschel nebst gelber Gummiente in der Badewanne zeigt, brachte die Titanic zusammen mit den Anwalts- und Gerichtskosten an den Rand der Insolvenz.

¹⁰⁸ Letzte Ölung: 224-227. Zu Gernhardt und Political Correctness vgl. Zehrer: Schwarze Deutsche.

¹⁰⁹ Kerschbaumer: 121.

¹¹⁰ Poth, Chlodwig: Euch werd ich's zeigen. Ein Lebensbilderbuch mit Text. Hrsg. von Oliver Maria Schmitt. Berlin 2000. S. 98.

¹¹¹ Zum Nachlass in Marbach vgl. www.dla-marbach.de

¹¹² Vgl. Genette: Paratexte. S. 337.

theoretisches Konstrukt für Gernhardt und die NFS mag die „totale Komik“ nach Zehrer haltbar sein, als praktische Handlungsanleitung jedoch nur mit gravierenden Einschränkungen.

III.1.e. Die Theorie: Originär oder originell?

Im Kern von Gernhardts Theorien stehen miteinander eng verwandte Begriffe. In der Poetik sind dies Suggestivität, Plausibilität, Originalität, Prägnanz und Attraktivität und in der Komiktheorie Lachlust, Konzision, Inkongruenz, Leichtigkeit, Helligkeit und Schnelligkeit. In beiden gemeinsam sind Form, Regel und Reim zentrale Notwendigkeiten. Gernhardt trägt seine an der Praxis orientierte Theorie stets unterhaltsam und dem Gegenstand in der Darstellung angepasst vor, angereichert mit Zitaten und dem offenen und offensiven Hinweis auf ihre Subjektivität. Der Theoretiker Gernhardt arbeitet immer diskursiv, essayistisch, publikumsorientiert, unterhaltsam, ironisch und macht den Gegenstand – sei es Poetik, sei es Komik – zur Methode.

Bei Gernhardts Poetik handelt es sich um eine komisch-unterhaltsam präsentierte, bewusst und offen „pro domo“ überschriebene Poetik in einer technizistisch orientierten Poetik-Linie, deren tragende Säulen allesamt bereits früher von anderen Autoren formuliert worden sind. In Horaz, Poe, Busch, Kästner, Rühmkorf, Enzensberger konnten prominente Vorläufer ausgemacht werden. Die zitierten Gewährsleute dienen Gernhardt zum Beleg eigener Ansichten und zur Abgrenzung.

Den dichterischen Schaffensprozess skizziert Gernhardt als Mischung von Inspiration und Transpiration, Invention und Alternation, Fund und Handwerk. Aus Fund und Inspiration wird mit Handwerk und Arbeit im regelkonformen und originellen Gedicht ein Höchstmaß an den genannten, erstrebenswerten Eigenschaften erzeugt, um ein Gedicht mit möglichst großem Unterhaltungswert und großer Nützlichkeit zu formen, dass dadurch im Idealfall tradierenswerte Hammerzeilen enthält. Sein Nutzen liegt für den Rezipienten in der verdichteten, beschleunigten Kommunikation, im Verbindenden („Gesellungsmedium“), im Gewinn von Genuss und im Idealfall auch von Erkenntnis.

Gernhardt ist als Theoretiker und als Lyriker ein Vertreter der *fließenden Grenzen*. Seine bipolar angelegte Skala Komik und Ernst aus der Komik-Theorie wird beispielsweise in seinen Äußerungen zum Nonsens durch die Gegensatzpaare Sinn und Unsinn bzw. Tiefsinn und Flachsinn ergänzt.

Die Gedichttheorie weist über einen Zeitraum von rund 15 Jahren ein hohes Maß an Konsistenz auf. Neuere Epitexte bauen auf den Gedanken der älteren auf und ergänzen sie mit widerspruchsfreien Variationen, Differenzierungen und Aktualisierungen. Erstaunlich ist dies vor allem im Vergleich mit der Lyrik, die im gleichen Zeitraum durchaus Veränderungen wie beispielsweise eine Zunahme an Ernsthaftigkeit aufweist. Auf der anderen Seite korrespondiert zur selben Zeit beispielsweise die theoretische Regelorientierung mit einer Zunahme eben solcher Gedichte in den späten Bänden und weist auf die grundsätzlich sehr starke Verbindung zwischen Theorie und Praxis bei Gernhardt. Sie zeigt sich in einem hohen Maß an Entsprechungen zwischen Dichter-Theorie und dichterischer Praxis, zum Beispiel in der Vorliebe für Komik und Pointierung, Lebensnähe und Aktualität, Ich-Aussagen und Formvollendung, Regel und Reim, Parodie und Pastiche, ferner bei der Themenauswahl und der Wiederbelebung des Nonsens mit neuen Formen sowie in der Abneigung gegen die Gattung Satire und nicht zuletzt in der poetisch verfassten Poetik und in der komisch präsentierten Komiktheorie selbst. In den Gedichten Gernhardts kann man einen sehr großen Teil der (erst später ausformulierten) poetologischen Prämissen eins zu eins ablesen.¹¹³

In seiner Lyrik finden sich sehr viele Entsprechungen mit der Theorie und ihren Explikationen, die die sehr enge Verbindung zwischen Theorie und Praxis beweisen: So changieren etwa viele Gedichte im mittleren und späten lyrischen Werk zwischen Ernst und Komik und vereinen beide zu einem stimmigen Ganzen; so bedichtet der Gedicht-Zyklus „Spaßmacher und Ernstmacher“¹¹⁴ diese Grenzen und lässt damit selbst die Grenzen zwischen Theorie und Lyrik verschwimmen; so zeichnet sich die Entwicklung eines speziellen „Gernhardt-Sounds“¹¹⁵ aus seinen parodistischen Gedichten ab, die er in seiner Theorie beschreibt und legitimiert; so spiegeln mehrere poetologische Gedichte¹¹⁶ die Theorie und nähern sich mit ihren theoretisch-programmatischen Aussagen der poetischen Poetiktheorie derart an, dass die Übergänge fließend werden: „Primär- und

¹¹³ Auf die wenigen Differenzen zwischen Theorie und Praxis und weitere Korrespondenzen wird in Kapitel III.2. eingegangen.

¹¹⁴ Gedichte: 282-285.

¹¹⁵ Vgl. Kap. III.2.e.

¹¹⁶ Im Sinne von Webers und Hildebrands weitem Begriff, vgl. Hildebrand, Olaf: *Poetologische Lyrik*. Köln u.a. 2003. S. 3f. Vgl. „Auch eine Ästhetik“, „Drei Buchmessenvierzeiler“, „Leiden und leben und lesen und schreiben“, „Wortschwall“, „Der Dichter“, „Nachmittag eines Dichters“, „Knastbruder“, „Würstchen im Schlafrock oder September mit Goethe. 29. September. Morgenstimmung 9 Uhr 30“, „Dichter und Vogel“ und „Versucher zum ersten“, „Beispiel Bella zum ersten“ und „Beispiel Bella zum letzten“, „Montaieser Mittagsgedichte. Stimmen im Kopf. 1. Juni“, „Im Namen der Hellen und Schnellen“, „Besserwisser-Blues“, „So“ und „Als er gefragt wurde, wie ein gutes Gedicht beschaffen sein sollte“ in Gedichte: 254, 258, 261, 390, 494, 496f., 498, 657, 657, 658, 664 und 669, 698, 841, 843, 845 und 849.

Sekundärliteratur – das muß kein Gegensatz sein. Bei Gernhardt jedenfalls sind die Übergänge oft fließend. Seine Textanalysen sind kunstvoll, seine poetischen Werke genau.¹¹⁷

All die gewonnenen Erkenntnisse zusammengenommen, ergibt sich ein Bild von Gernhardts Theorie als einem Konglomerat aus bekannten Poetiken und Komiktheorien, das weniger durch inhaltliche Originalität besticht als durch eine sehr originelle Vermittlungsform. Seine poetologischen und komiktheoretischen Beiträge sind unterhaltsam zu lesen und werden durch zahlreiche Zitate und Pointen bereichert, die das Bild des „poeta doctus“ erzeugen. Rezensenten überschlugen sich deshalb vor Begeisterung,¹¹⁸ unterließen jedoch den Vergleich zu anderen Poetiken, wie ihn diese Arbeit angestellt hat.

Erst im Vergleich und in der Abgrenzung zeigen sich deutliche Parallelen in Vergangenheit und Gegenwart zu den Ansichten anderer Theoretiker und Schriftsteller und den Erkenntnissen der (Literatur)Wissenschaft, die mannigfaltigen Einfluss auf Gernhardt erkennen lassen. Gernhardt bewegt sich mit seinen Werkstattberichten und seiner Betonung des Subjekts im Rahmen seines zeitgenössischen Umfelds, darunter zuvörderst von Rühmkorfs Poetik und Horns Komiktheorie. Auch konnte ihm (mit Brecht) eine gewisse „Laxheit“ in Fragen der Beweisführung und Zitatverwendung nachgewiesen werden.

Nach dieser Untersuchung muss die Beurteilung von Gernhardts Poetik deshalb differenzierter ausfallen. Einer in der Tat einzigartigen Präsentationsweise stehen inhaltlich – abgesehen von der Weiterentwicklung des subjektiven Standpunkts – keine allzu großen Neuerungen entgegen. Ähnliches gilt für die Komiktheorie. In ihr fällt lediglich eine konsequente Weiterentwicklung vorhandener Konzepte von Subjektivität zu einer komischen Weltanschauung ins Gewicht. Die Originalität von Gernhardts Theorie zur Poetik, Komik und literarischen Formen der Komik liegt folglich vor allem in ihrer komisch-essayistisch vollendeten Präsentation begründet. Sie steht in ihrer Form und ihren Inhalten mitten im poetologischen Diskurs der Gegenwart und ist in unserer Zeit

¹¹⁷ Hagedstedt: Interpretationskunst. S. 48.

¹¹⁸ „Mir fällt kein anderer Autor ein, der sich über die Jahre so konsequent und ergiebig mit literarischen wie theoretischen Texten Gedanken über die Funktionsweisen von Kunst und Literatur, Kunst- und Literaturbetrieb gemacht und sie in leitfadenartig konzentrierter Form publiziert hätte – so konzentriert oftmals, daß Kunst- und Theoriewerk ineinanderfallen. Lustvolle Theorie, kritische Poesie, analytische Kunst und künstlerische Analyse – wo fände man das sonst so übergangslos?“ (Hagedstedt: Interpretationskunst. S. 57). Bei Rühmkorf und Enzensberger findet man das sonst beispielsweise.

viel mehr Mainstream als Avantgarde. Sie ist, zusammengefasst, fast immer originell präsentiert, aber in weiten Teilen nicht inhaltlich originär.

III.2. Der Lyriker

IST DER MENSCH NICHT MEHR IM BILDE,
BLEIBT IHM NOCH: DIE ALTERSMILDE.¹¹⁹

Gernhardts Gedicht-Repertoire umfasst ein breites Spektrum: vom antikisierenden Daktylus bis zum freien Vers, von Terzine bis Sonett, von Epigramm bis Ballade, von Sinnsprüchen bis Gedankenlyrik, von den kleinen zu den großen Themen, von den (seltenen) zornigen bis zu milden Tonfällen, von leiser Kritik bis zur harschen Attacke, vom ernstesten Unterton bis zu tiefer Trauer, vom flachen Witz bis zur abgründigen Komik, von sublimer Referenz bis zur offenkundigen Parodie, von Nonsens bis Megasense, vom angedeuteten Tiefsinn bis zum offensichtlichen Flachsinn.

Wie ist dies alles nun zeitlich einzuordnen? Wo liegen die thematischen und formalen Schwerpunkte? In welchen Formen werden welche Inhalte bevorzugt ausgedrückt? Wie verlaufen die Entwicklungslinien und Kontinuitäten? Gibt es sie tatsächlich, die vom Feuilleton beklagte Abkehr Gernhardts vom Komischen?¹²⁰ Und wie steht es um die grundlegende Affinität von Komik und Gedicht? Gibt es komik-freie Gedichte von Gernhardt? Welche Bedeutung haben der Reim und die Pointe und verändert sie sich? Wie teilt Gernhardt seine Gedichtbände ein? Gibt es Gedichte, die Gernhardts eigenen Kriterien nicht standhalten, also *schlechte* Gernhardt-Gedichte? Existiert ein typischer „Gernhardt-Sound“, und wenn ja, wie lässt er sich beschreiben?

Bei der Beantwortung der Fragen werden, eingedenk der zahlreichen ausführlichen Einzelinterpretationen, Verkürzungen und Vereinfachungen in Kauf genommen, um Tendenzen aufzeigen zu können. In diesem Sinne kann auch mit der vorgestellten Einteilung der Gedichte Gernhardts in drei Phasen gearbeitet werden, die die Orientierung erleichtert:¹²¹ Das frühe lyrische Werk reicht von „Die Wahrheit über Arnold Hau“ 1966 über „Besternte Ernte“ 1976 bis zum „Wörtersee“ von 1981. Das mittlere lyrische Werk umfasst die Bände „Körper in Cafés“ 1986, „Weiche Ziele“ 1994, „Lichte Gedichte“ 1997 und „Klappaltar“ 1998. Zum späten lyrischen Werk zählen die Jahre ab 2001 mit den Bänden „Berliner Zehner“, „Im Glück und anderswo“ 2002, „K-Gedichte“ 2004 und „Später Spagat“ 2006.

¹¹⁹ „Nah schwach lieb groß“, V. 11f., in Gedichte: 471f.

¹²⁰ Vgl. Weber: Sonne. S. 52, Haas: Schlafrock. S. 376, Hinck: Vernunft. S. 193, und Köhler: Spaßmacher. S. 195.

¹²¹ Vgl. Kap. II.1.j.

Für diese Einteilung sprechen neben den zeitlichen Abständen zwischen den Bänden auch verschiedene inhaltliche Gesichtspunkte, wie bereits bei der Analyse der Gedichte am Rande notiert wurde und im Folgenden anhand der Entwicklung Gernhardts zu zeigen sein wird.

Das Kapitel III.2. ist in fünf Schwerpunkte untergliedert: Themen (III.2.a.), Formen (III.2.b.), Entwicklung und Kontinuität (III.2.c.), Ernste Gedichte (III.2.d.) sowie der Gernhardt-Sound (III.2.e.).

III.2.a. Themen

Zunächst muss festgestellt werden, dass jeder von Gernhardts Lyrikbänden Gegensätzliches enthält: Einem Grundsatzgedicht wie „Eigentlich nicht“ steht in den „Lichten Gedichten“ das kalauernde „Memento“ gegenüber;¹²² neben einer Nonsens-Kosmogonie steht im „Hau“-Frühwerk ein tiefsinniger Rekurs auf das folgenschwere Diktum Adornos von der Unmöglichkeit des Dichtens nach Auschwitz.¹²³ Aus kursorischer Lektüre könnte sich der Eindruck einstellen, Gernhardt habe in seiner Entwicklung große Umbrüche bei seinen Lieblingsthemen durchgemacht. Dies ist bei näherer Betrachtung der Gedichte nicht richtig. Zwischen Gernhardts poetischen Anfängen als Schüler und dem letzten Werk, „Später Spagat“, liegen gut fünfzig Jahre mit Kontinuität und Entwicklung zugleich. Konstanten ziehen sich durch alle Textebenen der Gedichte: Seine Vorliebe für das Spiel mit Worten und Zitaten, für die formale Strenge, für die strukturelle Fokussierung auf die Pointe und für die Thematisierung der „vier große Dinge“: „Natur und Kunst, Liebe und Tod“¹²⁴.

Intertextualität

Von der affirmativen Aneignung des Trakt-Tons im Jahre 1954 bis zum Weiterdichten eines Kästner-Klassikers 2000 und darüber hinaus kann eine durchgängige Linie der intertextuellen Referenzen verfolgt werden, um die sich an den Ausläufern die komischen

¹²² „Eigentlich nicht“ thematisiert in einem tieftraurigen Tonfall und in schnörkelloser Form die Liebe (Gedichte: 448); „Memento“ spielt mit Worten: „Heute noch Eichhorn, morgen schon Leichhorn.“ (V. 15 in Gedichte: 495f.).

¹²³ „Auch eine Kosmogonie“ und „Frage“ in Gedichte: 19f. und 19: „Kann man nach zwei verlorenen Kriegen, / Nach all dem Schlachten, schrecklichen Siegen, // Nach all dem Morden, all dem Vernichten, / Kann man nach diesen Zeiten noch dichten? // Die Antwort kann nur folgende sein: / Dreimal NEIN!“ Der Kontrast zwischen einfacher Form und schwieriger Frage und zwischen wörtlicher, negativer Antwort und Gedichtform macht die Komik des Sechszehlers aus. Vgl. auch die Interpretation in Seibt: Unschuld. S. 72f., Detering: Gespräch S. 36, und Paschek: Gernhardt. S. 52. Adornos Verdikt vgl. ders.: Schriften 10. S. 30. Zu den Folgen vgl. Lamping: Moderne. S. 108-111.

¹²⁴ Poetik-Vorlesung V.

Parodien, Pastiche, Kontrafakturen etc. sammeln. Seit Jahrzehnten geht Gernhardt mit der literarischen Tradition um, spielt mit Teilen von ihr, redet in Zungen und legt fremde lyrische Masken an.¹²⁵ Häufig geschieht das mit den Stimmen und Gedichten von Benn, Brecht, Busch, Goethe, Heine, Kästner und Rilke. Die bewusste und bedeutungstragende Auswahl dieser und anderer Dichter zeigt, dass Gernhardt – wie Rühmkorf – in der Intertextualität kein beliebiges postmodernes Spiel sieht, sondern eine aktive Aneignung und Auseinandersetzung mit den „Stimmen“ der Vergangenheit.

Nur wenn der Leser die intertextuellen Bezüge erkennt, kann er den Reiz des „virtuosen Stimmenimitatorentums“¹²⁶ der Gedichte ganz ausschöpfen. Hierdurch kommt es zu einer zweifachen Lesemöglichkeit von vielen Gedichten Gernhardts: Auf einer oberflächlichen Ebene unterhält den Rezipienten eine komische Handlung mit origineller Pointe, die für sich genommen schon Lesegenuss ermöglicht; auf der dahinter liegenden, die einen literarisch gebildeten Rezipienten erfordert, kommt es zudem zu einem augenzwinkernden Einverständnis zwischen Textsubjekt bzw. empirischem Autor und intendiertem Leser über das gemeinsame Bildungsgut – womit sich in der Kenntnis der Intertextualität, oft der Parodie bzw. des Pastiche, eine weitere Quelle für komischen Genuss eröffnet.

Angesichts der seit Jahrzehnten schrumpfenden literarischen Bildung in breiten Teilen der deutschen Bevölkerung und der Auflösung des traditionellen Bildungskanons (vgl. Kap. IV.3.) liegt es nahe, dass auch Gernhardt in seiner Poetik den Bildungsverlust seiner Rezipienten bedauert. Eine starke Markierung der Intertextualität (also Kommunikativität) durch Nennung des zitierten Dichters und seines Gedichts stellt eine Erleichterung für den Rezipienten in seiner dichterischen Praxis dar, von der er von Anfang an ausgiebig Gebrauch macht. Eine zweite Form des Umgangs von Gernhardt mit dieser Entwicklung stellt die abstrakte Imitation einer *erhabenen* Sprache dar. Gernhardt schreibt dutzende Gedichte, in denen scheinbar Klassiker-Zitate anklingen, weil sie diese Töne und Sprachformen imitieren, aber doch kein einziges Zitat enthalten. Den erzeugten Kontrast zwischen diesen verschiedenen Sprachebenen, also typischerweise zwischen erhabener und niederer Sprache, nutzt Gernhardt zur Erzeugung von Komik. Dies gelingt ihm auch mittels der Verwendung von klassischen Formen des Gedichts (Rhythmus, Reim usw.), die die Erwartungen der Rezipienten nach *hoher* Literatur wecken, diese jedoch täuschen, weil die Gedichte auf inhaltlicher Ebene (Kontrafakturen) oder durch eingeschobene sprachliche Elemente nicht erfüllen, was die hohe Form verspricht. Dieser Kontrast

¹²⁵ Vgl. der Titel des Bandes „In Zungen reden“ von 2000 und die Bildlichkeit in „Im Kostümverleih“ und „20 Uhr. Der Kostümverleih mahnt“ in Gedichte: 638 und 670.

¹²⁶ Seibt: Falke. S. 46.

zwischen „Gestalt und Gehalt“¹²⁷ schafft eine Komik, die sich selbst genug ist und sich nicht kritisch gegen Vorlage, Original o. Ä. richtet.

Als dritte Möglichkeit geht Gernhardt häufig den umgekehrten Weg: Er nimmt umgangssprachliche Versatzstücke, Szeneausdrücke, Jargon-Wörter usw. und *veredelt* sie durch Rhythmisierung und Endreim zur poetischen Sprache. Dieses Prinzip kann anhand der Dialoggedichte (oft Mann-Frau) besonders gut aufgezeigt werden: Die Poetisierung und Erhöhung des Umgangssprachlichen im Gedicht erschafft eine Komik der Inkongruenz, die der Spannung und der komischen Wirkung beim vorher erläuterten, umgekehrten Prinzip in nichts nachsteht. Und schließlich – viertens – versteht er es, das direkte oder indirekte Zitat dergestalt in ein Gedicht einzubauen, dass es für die primäre Rezeption des Gedichtes und die grundlegende Freude an der Rezeption nicht zwingend notwendig ist. Gedichte wie „Frage“, „Deutung eines allegorischen Gemäldes“ und „Doppelte Begegnung am Strand von Sperlonga“¹²⁸ sind auch ohne das Verständnis der Allusionen und dahinter liegenden Diskurse komisch und lesenswert. Die Freude an der Entdeckung dieser Hintergründe allerdings entfaltet erst den zusätzlichen, vollen Genuss an den Gedichten. Diese Rezipierbarkeit auf mehreren Ebenen zeichnet viele parodistische Gedichte Gernhardts aus. Sie ist – neben den drei anderen genannten – sein ganz persönlicher Weg zur Erhaltung der Verständlichkeit und Attraktivität seiner Gedichte in Zeiten abnehmender literarischer Bildung.

Ebenso häufig wie Textsorten-, Tonfall- und Einzeltext-Parodien begegnen uns im gesamten Werk Gernhardts Verse anderer Dichter, die zum Ausgangspunkt für ein eigenes Gedicht genommen werden. Zahlreiche Beispiele sind aus früheren Bänden bereits angeführt worden. Auch im späten Werk ab „Im Glück und anderswo“ finden sich weitere, die mit dem Begriff „Weiterdichtung“ präziser bezeichnet sind als mit „Parodien“, da sie primär durch Kommunikativität und mitunter auch Strukturalität charakterisiert sind, aber kaum Referentialität aufweisen und wenig Dialogizität zur Vorlage haben: „Deutsche Frage“¹²⁹ ausgehend von Frischs lakonischer Bemerkung über Gastarbeiter, „Ein Zwiegespräch“¹³⁰ und „Die Werra vor Kassel, Frühlingsbeginn 2001“¹³¹ mit Brechts Vers vom Trost der Bäume, „An der Strecke Berlin – Weimar“¹³²

¹²⁷ Köhler: Nonsens. S. 56.

¹²⁸ Gedichte: 19, 111 und 234f.

¹²⁹ Gedichte: 729. Frischs Bemerkung, „Wir haben Gastarbeiter gerufen, doch es kamen Menschen“, wurde wiederholt während öffentlicher Debatten über die Themen Migration und Integration zitiert.

¹³⁰ Gedichte: 733f.

¹³¹ Gedichte: 761. Das Gedicht hat im Übrigen eine bemerkenswerte Form, da es die sich im Wasser spiegelnden Bäume auf inhaltlicher Ebene mit der gespiegelten Form des Reimschemas und des Mittenreims verbindet.

mit den Merseburger Zaubersprüchen, „Mutter Natur oder Variationen über eine Zeile von Friedrich Klopstock oder zwanzig Strophen um das Thema Nummer eins“¹³³ mit der Travestie von Klopstocks Ode „Der Zürchersee“, „Schlegel und Regel“¹³⁴ nach Schlegels Gedicht „Die Gebüsch“, „Schiffbruch im Coop von Cavriglia“¹³⁵ nach Brechts „Glücklicher Vorgang“, „Ein Leseabend bei Gernhardts, welcher mit der ersten Strophe des Gedichts ‚Ein Abend bei Hartmanns‘ von Ror Wolf beginnt, um mit einer Gratulation zum siebzigstem Geburtstag des Dichters zu enden“¹³⁶ über Wolfs 70. Geburtstag und seinen Tranchirer, „Frühstück im Klinikum der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main“¹³⁷ mit den cento-artig eingebauten Zitaten vom Treffen Fausts mit Grete, „Liebe und Tod“¹³⁸ mit der Gretchen-Frage sowie „Von Spiel zu Spiel“¹³⁹ ausgehend von Schillers bekanntem Ausspruch über das menschliche Spiel.

Die Intertextualität hat in Gernhardts gesamtem Werk von Anfang an große Bedeutung. Ihre Funktion reicht von anfänglichen Sinn-Evokationen und Sinn-Destruktionen im Nonsens zu affirmativen Pastiches im mittleren und späten Werk, die kaum parodistische Distanz zur Vorlage haben und vielmehr Hommagen an die Vorgänger in der Tradition und ihre Gedichte sind, über satirische Pastiches, die die Gegenwarts- und Mediensprache aufgreifen, bis zu originären Weiterdichtungen Gernhardts, die nur noch ihren Ausgang in der Tradition nehmen.

Mit dem klassischen, auf „Gegengesang“ ausgerichteten Parodie-Begriff wird man seinem Werk nicht gerecht. Notwendigerweise muss hier ein erweiterter Begriff vorausgesetzt werden, wie ihn Gernhardt für sich selbst in Anspruch nimmt: Viel mehr als die direkte kritische Auseinandersetzung mit dem Original liegt die Parodie als Weiterdichtung im

¹³² Gedichte: 768f. Gernhardt zitiert und variiert in seinem Gedicht „wie unter / Zauber“ (V. 3f.) die ersten vier Verse der Merseburger Zaubersprüche, während er mit dem Zug an der Stadt vorbei fährt (vgl. V. 9, 18, 27 und insbesondere 36).

¹³³ Gedichte: 820-823. Gernhardt zitiert eingangs die Anfangszeile von Klopstocks „Der Zürchersee“ („Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht“; Klopstock: Werke, S. 53), travestiert aber sowohl die asklepeidische Odenstrophe als auch die enthusiastisch-hymnischen Naturbeschreibung (zu sexuellen Fantasien inklusive sukzessivem Kontrollverlust). Mit denselben Versen Klopstocks beginnt im Übrigen auch Eckhard Henscheid seine „Hymne auf Bum Kun Cha“, einen bekannten südkoreanischen Fußballspieler der achtziger Jahre (Henscheid: Hymne. S.350.).

¹³⁴ Gedichte: 826f.

¹³⁵ Gedichte: 834. Vgl. Brecht, Bertolt: Glücklicher Vorgang. In: ders.: Werke. Bd. 15: Gedichte 5. S. 262: „Glücklicher Vorgang // Das Kind kommt gelaufen / Mutter, binde mir die Schürze! / Die Schürze wird gebunden.“ (Typoskript von 1952).

¹³⁶ Gedichte: 838f. Vgl. Wolf, Ror: Ein Abend bei Hartmanns. In: ders.: Hans Waldmanns Abenteuer. Zürich 1985. S. 112. Gernhardt zitiert V. 1-4.

¹³⁷ Gedichte: 882f.

¹³⁸ Spagat: 41.

¹³⁹ Spagat: 109. Vgl. Schiller, Friedrich: Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. 15. Brief (1795). In: ders.: Werke. Bd. 20: Philosophische Schriften 1. Weimar 1962. S. 355-360. Hier: S. 359. Das vollständige und korrekte Zitat lautet: „Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“

Zentrum von Gernhardts parodistischem Dichten. Die Nähe zur Vorlage und deren Kenntnis stellt für die Rezeption immer seltener eine notwendige Voraussetzung dar (und wo dies der Fall ist, hilft die Markierung durch Kommunikativität). Denn die Komik stellt sich in den meisten Fällen bereits durch die Kollision zweier inkongruenter sprachlicher Ebenen ein, die en detail gar nicht mehr bis auf die Vorlage zurückverfolgt werden müssen, um komischen Genuss zu erlangen. Deshalb verselbständigen sich Gernhardts Parodien auch immer mehr, lösen sich vom Prätext und werden eigenständiger (parallel zum und geradezu als Reflex auf das Schwinden von literarischer Bildung bei den Lesern, das Gernhardt sehr bewusst ist).¹⁴⁰ Sie geraten zunehmend zu Pastiche und Kontrafakturen von *erhabenen* Stilen und Gattungen aller möglichen Epochen.

Die großen Themen

Gernhardt hat im fünften Teil seiner Poetik-Vorlesung behauptet, Dichter interessierten sich vor allem für vier Themen: Natur und Kunst, Liebe und Tod. Im Kapitel II konnte präzisiert werden, dass sich Gernhardt in der Tat bevorzugt den Themen Natur / Tier, Kunst / Ästhetik, Schönheit / Dichtung, Liebe / Partnerschaft, Gott / Teufel / Religion sowie Körper / Altern / Krankheit / Tod widmet. Die Aufzählung lässt sich in der Breite um mehrere kleinere Themenbereiche ergänzen, wenn weniger bedeutende thematische Linien über die Jahre (Medien/Kulturbetrieb,¹⁴¹ Berühmtheit/Ruhm, Armut/Reichtum¹⁴² etc.) oder Schwerpunkte in einzelnen Bänden hinzu gezählt würden (etwa Mann und Frau in „Körper in Cafés“ oder Politik in „K-Gedichte“). Doch schon diese genannten Themenkreise offenbaren, dass Gernhardt die *großen* Themen mit viel Realitätsbezug bedichtet. Das ist überhaupt nur insofern bemerkenswert, weil ein vergleichender Blick in die Lyrik der siebziger, achtziger und neunziger Jahre gänzlich andere Schwerpunkte

¹⁴⁰ Vgl. Was gibt's: 396: „Wer heutzutage pathetisches Sprechen zur Erzeugung von Komik nutzbar machen will, wird selbst dann auf detaillierte Anspielungen verzichten müssen, wenn er sich an die gebildeteren Stände wendet. Dem Publikum der Massenmedien aber kann der Komikproduzent noch weniger abverlangen; mehr als eine ungefähre Ahnung davon, daß es so etwas wie Klassikersprache gibt, wird er kaum voraussetzen können.“

¹⁴¹ Vgl. u. a. die scharfe Mediensatire „Wenn der Günter mit der Gabi. Ein Geiseldrama“ (Über alles: 90-99, Erstveröffentlichung in Titanic 10/1988) über den voyeuristischen und zynischen Umgang der Medien mit den Geiselnern von Gladbeck im Herbst 1988, sowie die Gedichte über Ruhm und Erfolg: „Warum das alles?“, „Sauber bleiben“, „Guter Rat Kritik betreffend (nebst einer Bekräftigung)“, „Immer“, „Bitte an durchreisende Verehrer“, „Alb der Welt“, „Themawechsel“, „Lied der Bücher oder Juni mit Heine. VIII Er liest ‚Die Nordsee‘“, „Marina“, „Ballade von der Endlichkeit des Ruhms“, „Annus mirabilis 1997“, „Gesang vom Hundchen“, „Strandgut des Ruhms“ (Gedichte: 252, 376, 387, 426, 470f., 465, 498, 622-624, 750-752, 787, 796, vgl. auch Reim und Zeit-CD 2: 35, 866f., 869).

¹⁴² Vgl. u. a. „Costa Smeralda“, „Von gleich zu gleich“, „Mönchengladbach, Lettow-Vorbeck-Straße“, „Frühsommerabend am Hundekühlsee. Mai 2000“, „Alles über den Sonnenuntergang vom 3. Juli 2001“, „Lob der Bescheidung“ (Gedichte: 367f., 544, 546f., 681f., 692 und 693) und „Ein Penner und ein Banker begegnen dem Dichter auf der Frankfurter Zeil“ in Spagat: 53. Erstveröffentlichung in Vogt, Jochen, Erb, Andreas und Hannes Krauss (Hrsg.): Dichten mit Robert Gernhardt. Essen 2003. S. 35.

zeigt, sei es die politikbewegte Lyrik mit ihrem Engagement für eine bessere Welt oder die lyrische Strömung der „Neuen Subjektivität“ mit ihrem dialektisch verbrämten Rückzug ins Private.¹⁴³

Mit Gernhardt gelangen wieder persönliche Töne in die deutsche Lyrik des ausgehenden 20. Jahrhunderts, die sich im Gegensatz zur „Neuen Subjektivität“ der Banalitäten enthält und das Elementare im Leben des Menschen in komischer Form präsentiert: Die vier großen Themen, zudem gute und schlechte Gefühle, Nähe und Entfremdung, Freude und Trauer, die Frage nach dem „Warum das alles?“¹⁴⁴ und der Versuch einer persönlichen Antwort, die polaren Gegensätze gut und böse, Schönheit und Hässlichkeit usw. und die Orientierung des Individuums in den fließenden Grenzen der dazwischen liegenden Schattierungen. Außerdem die Ästhetik eines Baumes in der Abendsonne, der stete Kampf gegen den Selbstbetrug und das Scheitern, der Künstler in seinem Umfeld, der Verfall – das und mehr hat Gernhardt ohne Kitsch, Exhibitionismus und Larmoyanz be- und verdichtet.¹⁴⁵ Viele Gedichte Gernhardts versuchen, auf die *großen* Fragen der Menschen exemplarisch Antwort zu geben. Dabei wirken sie (mit einem Gedichttitel) „Viel und leicht“¹⁴⁶: Sie „kommen immer so harmlos daher und bergen dann doch Tiefe.“¹⁴⁷ Oft deuten sie „Das Dunkel“¹⁴⁸ nur an.

Ab seinen mittleren Gedichten verschwimmen die Grenzen zwischen Komik und Ernst immer häufiger. In dem programmatischen Gedicht namens „Spaßmacher und Ernstmacher“¹⁴⁹ erklärt das Ich im (zunächst) erhabenen Tonfall die Aufhebung der Gegensätze zwischen Sinn und Unsinn, Komik und Ernst, Tief- und Flachsinn zu seiner poetologischen Aufgabe und zur persönlichen Voraussetzung für das Schreiben.

„Sagt: Warum heißt man seit alters sie / Gegensätze? Das Tiefe, das Flache? Sind nicht / Verschwistert sie? Es geht unmerklich / Das Flache ins Tiefe. Es spüret der Fuß kaum // Den schwindenden Boden des Schwimmers. / Also / Mischt sich der Tiefsinn dem

¹⁴³ Vgl. Dietschreit, Frank und Barbara Heinze-Dietschreit: Hans Magnus Enzensberger. Stuttgart 1986. [Sammlung Metzler. 223.] S. 103-105.

¹⁴⁴ Titel eines Gedichtes aus „Körper in Cafés“ (Gedichte: 252).

¹⁴⁵ „Herbstlicher Baum in der Neuhaußstraße“ (Gedichte: 210, vgl. Interpretation in Drews: Nur nicht, und in: Drews: Nörgler. S. 102), „Alles wird anders“ (Gedichte: 471), „Klinik-Lied“ (Gedichte: 473f.); Kapitel IV, „künstlich“ in „Lichte Gedichte“ 491-512; „Als er einen Schädel schüttelte“ (Gedichte: 418; der letzte Vers lautet: „Nichts dauert, es vergeht / selbst der Verfall.“).

¹⁴⁶ Köhler: Spaßmacher. S. 196. „Viel und leicht“ ist der Titel eines gravitätischen Gedichts im *leichten* Sprach- und Formgewand (vgl. Gedichte: 489, und Reim und Zeit-CD 1: 12, vgl. auch die Erzählung „Verbrannte Erde“ in Denken wir uns: 173-199, hier: 186f.).

¹⁴⁷ Müller: Alltagsfalle.

¹⁴⁸ „Das Dunkel“ in Gedichte: 577f.

¹⁴⁹ Das zwölfteilige Gedicht füllt das zehnte Kapitel „Lehre“ in „Körper in Cafés“ in Gedichte: 281-285. Vgl. auch Paschek: Gernhardt. S. 54, und Detering: Gespräch. S. 34f.

Flachsinn, und jene, / Welche da glauben, sie würden noch flachsen, / Wissen sie denn, ob sie längst nicht schon tiefsen?“¹⁵⁰

Das Gedicht selbst gibt ein gutes Beispiel für sein Thema. „Spaßmacher und Ernstmacher“ ist eine Mischung von ernster Programmatik und komischer Pragmatik sowie systematischer, mehrfacher Pointierung und zudem in seiner Stilvermischung aus Bibel, Wittgenstein und Hamlet und zahlreichen Zitaten hochgradig polyphon. Die schon aus Gernhardts Poetik bekannte These von den fließenden Übergängen und subtilen Nuancen zwischen den gemeinhin als Gegensatzpaaren begriffenen Prinzipien Komik und Ernst sowie Sinn und Unsinn findet hier ihren Ausdruck im Gedicht.

Das bekannte Plädoyer gegen die Abwertung der Komik im Vergleich zum Ernst und für die Gleichwertigkeit von beiden drückt die neunte Strophe aus:

„Lachen ist Lust, jede Lust aber endet. / Auch so ein Satz, der das Nicken der Köpfe / Hervorruft der Ernsten, / welche das Leben / Ja kennen. Was aber wissen die Ernsten // Vom Leben? Wissen doch nur, daß ihr Feuer / Erlöschen. Wissen doch nur, daß ihr Fluß / Versiegt ist. Wissen doch nicht, daß ihr / Wissen nur Lust macht, endlos zu lachen.“ (IX, V. 65-72).

Nietzsches Sentenz verliert aus der Sicht des Spaßmachers ihre (End)Gültigkeit. Das Gedicht aus dem Band von 1987 formuliert eine grundsätzliche Überzeugung Gernhardts. „Natürlich wird man mit dem Alter immer ernster, in aller Regel“¹⁵¹, bemerkte Gernhardt und ergänzte über die Entwicklung der Komiker, unausgesprochen natürlich wieder pro domo:

„Die Komiker merken, daß es sie selber ja auch noch gibt, ihre Produkte werden autobiografischer, auch subjektiver – das kann Sentimentalität, Humoriges oder kraus Privatistisches zur Folge haben, kann aber auch zu Werken führen, in denen der radikalkomische Ansatz der Jugendzeit sich mit breiterer Lebens-, Welt- und Icherfahrung zu einer seltsam schillernden komischen Einheit verbindet.“¹⁵²

Damit hat Gernhardt präzise seine eigene Entwicklung in punkto Komik skizziert. Seinen komisch-humoristischen Blick auf sich und seine Zeitgenossen hat er sich in all den Jahren bewahrt. Gernhardt sei ein „sehr sanfter Vermittler von Menschlichem, Allzumenschlichem“¹⁵³ und besäße den Sinn für das „harmlos Inkongruente“¹⁵⁴ und vor

¹⁵⁰ „Spaßmacher und Ernstmacher. X.“ in Gedichte: 285.

¹⁵¹ Stellenwert: 97.

¹⁵² Gernhardt in: Köhler: Nonsens. S. 155.

¹⁵³ Kosler: Denker. S. 229. Einen guten Eindruck davon gibt die Einstellung Gernhardts „Zu Paaren“, vgl. erstes Kapitel in „Weiche Ziele“ (Gedichte: 303-320). Vgl. auch Modicks Einschätzung: „Gernhardts Blick

allein für die Diskrepanz zwischen Wort und Tat, heißt es unisono im Feuilleton. Seine Geisteshaltung hat Kosler in Ableitung von seinen Gedichten als „hellwach, neugierig und freundlich“¹⁵⁵ beschrieben.

Damit keine Missverständnisse aufkommen: Gernhardt ist bewiesenermaßen *kein* Humorist. Der „leicht gutmütige“, „diffuse Witz“ „ins Blaue“¹⁵⁶ mit dem Robert Neumann einst den Humor beschrieben hat, war niemals Gernhardts Sache. Er bleibt bei seinen Beobachtungen und Angriffen stets konkret und präzise, vergisst aber nie das Menschliche hinter Fehler, Falschheit und Versehen mitzudenken.

Wenn einige Rezensenten bei ihm die „Symptome einer fortgeschrittenen Altersmilde“¹⁵⁷ konstatieren, so entsteht dadurch der falsche Eindruck, Gernhardt habe seinen Blick für das Inkongruente im Alltag verloren. Gernhardts Gedichte haben an „Freundlichkeit“¹⁵⁸ weder hinzugewonnen noch abgenommen, weil *unfreundliche* satirische Gedichte nie wirklich sein Metier waren. Sein Humor wird nunmehr subtiler, nachdenklicher und hintergründiger. Die im Frühwerk sinn- und zwecklos vermenschlichten Gegenstände des Alltags und die Natur erhalten im Spätwerk eine Symbolhaftigkeit, die auf immanente, große Diskurse und philosophische Tiefe verweisen kann.¹⁵⁹ Den Stoff findet Gernhardt regelmäßig im Alltag, in den Gegenständen, in der Natur und der Tierwelt sowie bei der Beobachtung seiner Zeitgenossen, ihrem Verhalten und ihren Gesprächen. Dabei liegt das Triviale direkt neben dem Erhabenen, das Nichtige neben dem Großen und das Banale neben dem Bedeutungsvollen.

Derartig angelegte Gedichte, oft in der Form des Sinngedichts, sind beliebte Ausdrucksformen des späten Gernhardt. In ihnen tritt – wie überhaupt – die bis dato häufige Form des vierhebigen, endgereimten Vierzeilers immer weiter zurück. Seine Lyrik „parliert“ nun mehr „im Ebenmaß“¹⁶⁰. Gernhardts Lyrik macht im Alltäglichen die sinnhaften Bilder für das Ganze aus. Beispielsweise vermitteln die Reise-Gedichte aus

auf die Welt, auf Menschen und Dinge, ist optimistisch, versöhnlich, fast harmoniesüchtig.“ Modick: Negative. S. 149.

¹⁵⁴ Horn: Spiegel. S. 118f. Vgl. Kap. I.2.b. und I.3.b. dieser Arbeit.

¹⁵⁵ Kosler: Freundlichkeit. S. 14.

¹⁵⁶ Neumann, Robert: Zur Ästhetik der Parodie. In: ders.: Meisterparodien. Auswahl und Nachwort von Jens Jessen. Zürich 1988. S. 377-391. Hier: S. 382.

¹⁵⁷ Stephan: Visite 6. S. 160. Vgl. auch Modick: Negative. S. 149.

¹⁵⁸ „Von der Freundlichkeit des Robert Gernhardt“ lautet der Titel des Aufsatzes von Kosler in Text und Kritik (Kosler: Freundlichkeit).

¹⁵⁹ Vgl. z. B. das Seil in „Freier Fall oder Bungee-Jumping – Nein danke“, der Leder- oder Pelzmantel der „Liebsten“ in „Besuch“, die vier weißen Tauben in „Schön und gut und klar und wahr“ und schlicht „Ein Haus“ (Gedichte: 472, 401, 437, 429); ferner „Die Lehre der letzten Hornisse“ („Nur was man fürchten muß, läßt man in Frieden.“, V. 28, Gedichte: 718f.) und „Tübinger Feststellung“ („Es ist auf dieser Welt kein Platz / für eine feste Stelle.“ V. 20f., Gedichte: 769f.).

¹⁶⁰ Vgl. Seibt: Unschuld. S. 85.

dem „Speisewagen“ des Intercity-Express heraus einen Eindruck davon, wie es um menschliche Befindlichkeiten in Deutschland in den Neunzigern bestellt ist.¹⁶¹

Kein Gegenstand und Umstand ist zu banal, um poetisch veredelt zu werden. Bei Gernhardt kann wirklich alles zum Anlass für ein Gedicht werden. Er bedichtet Recycling-Toilettenpapier, Kraftwerk und Putenfarm, eine obszöne Schmiererei und einen Vegetarier-Slogan, einen Besuch im Möbelhaus und eine scheußliche Inneneinrichtung von Hotels, seine Zahn- und Bypass-Operation, die Fernseh-Krimiserie und die Tennis-, Formel Eins- und Fußball-Großereignisse als Interview-Gospel, Brüder-Drama und homophile Liebeserklärung, die Bremsstörung des Intercity-Express und – so fleißig wie kein anderer Dichter – weitere Zugfahrten im Dutzend.¹⁶²

Gefühle und Privates

Gefühle werden erst seit „Wörtersee“, dem „Schwellenwerk zwischen Jugend- und Reifezeit“¹⁶³, ernsthaft artikuliert und ernst genommen. Sie entgehen meist ironischer Brechung, nicht jedoch humoristischem Amusement. Das zieht nach sich, dass die Subjektivität der Gernhardtschen Verse zunimmt und mehr persönliche Erlebnisse einfließen. Zum Beleg dieser These muss nicht einmal auf den „Herz in Not“-Zyklus zurückgegriffen werden. Schon im „Wörtersee“ beginnt, insbesondere mit dem Kapitel IV, „Ich“, ein Diskurs, den Gernhardt so begründet: „Ich beschäftige mich mit dem Thema, das ich am besten kenne, also mit mir; vielleicht ist das auch für andere erkenntnistiftend.“¹⁶⁴ Er erweitert und vertieft seine Selbstreflexionen in „Lichte Gedichte“ (Kapitel „persönlich“) und in „Weiche Ziele“ (Kapitel „Am Leben“). Es mehrt sich auch die Lyrik über Erlebnisse – nicht zu verwechseln mit Erlebnislyrik im engeren Sinn, die nie Gernhardts Anliegen war.

¹⁶¹ Die meisten ICE-Gedichte enthalten die Kapitel „Auf Reisen“ in „Weiche Ziele“ und „beweglich“ in „Lichte Gedichte“ (Gedichte: 321-347 und 525-537). Das Zitat entstammt dem Gedicht „Freundinnen im Speisewagen Karlsruhe – Kehl, 27.10.1995“ bzw. als „Bord-Restaurant“ in „Im Bord-Restaurant oder Aufklärung – Nein danke“ (Gedichte: 527 und 533f.).

¹⁶² „Als er sich auf einem stillen Örtchen befand“ (Gedichte: 550f.), „Gemütsmenschen“ (Gedichte: 479), „Beim Anblick einer Putenfarm auf den abendlichen Chiantikamm“ (Gedichte: 653), „Obszöne Zeichnung am Volksbildungsheim“ (Gedichte: 206f.), „Beim Anblick einer aufrüttelnden Botschaft, ausgehängt im Frankfurter Hauptbahnhof“ (Spagat: 54), „Ballade vom großen Möbelhaus am Montagvormittag“ (Gedichte: 548f.), „„Gastlichkeit in Recklinghausen““ (Gedichte: 545f.); „Am Abend der ersten Extraktion“, „Am Vorabend der vierten“ und „Glückliche Trennung“ (Gedichte: 422-424); „Herz in Not“ (Gedichte: 581-611), „Derrick“ (Gedichte: 558f.); „Steffi Graf-Gospel oder die ‚Frankfurter Allgemeine‘ zitiert die Brühlerin nach deren Spiel gegen Gabriela Sabatini am 7.6.1995“ (Gedichte: 559f.), „Großer Preis von Canada am 10. Juni 2001 oder das Schumacher-Lied“ (Gedichte: 738-740) und „Italien-Mexiko, Fußball-WM, 28.6.94“ (Gedichte: 445f.); „Der ICE hat eine Bremsstörung hinter Karlsruhe“ (Gedichte: 532) und vgl. u. a. Kapitel „beweglich“ in „Lichte Gedichte“ und „In Fahrt“ in „Im Glück und anderswo“ (Gedichte: 525-537 und 575-782).

¹⁶³ Detering: Gespräch. S. 28.

¹⁶⁴ Kerschbaumer: Reim. S. 120.

Gernhardts vehemente Ablehnung der Lyrik der „Neuen Subjektivität“ als Mainstream der siebziger und achtziger Jahre entspringt nicht der grundsätzlichen Ablehnung der Inhalte dieser Strömung, dem Ich und seiner Umwelt, sondern seiner Ablehnung ihrer Form, der willkürlich in Zeilen gebrochenen Prosa im Flattersatz. Gernhardt bedichtet selbst oft genug die gleichen Themen, jedoch gemäß eigener Poetik stets in festen, überprüfbaren Formen, aus denen seine poetologische Vorliebe für Form, Regel und Reim ihre praktische Umsetzung erfährt. Diese Regeltreue macht zusammen mit der häufigen Verwendung von Komik in diesen Zusammenhängen die Artikulation von Inhalten möglich, die ohne sie wohl larmoyant, nichts sagend oder langweilig erscheinen würden. Gerade die Form und die Komik machen bei Gernhardt persönliche Gefühle und Stimmungen in seinen Gedichten sagbar, ja, sie sogar *interessant*. Form und Komik sind dabei ein *Transportmittel* und ein attraktiver Rahmen des Persönlichen.

Wenn Gernhardt beispielsweise die körperlichen Defizite im Alter und bei der Herz- und Krebs-Erkrankung einschließlich der entsprechenden Gefühle beschreibt, geben die Gedichte zwar sehr tiefe Einblicke in das Individuum und seine Befindlichkeiten. Durch die strenge Form, die distanzierte Darstellungart und (mitunter) die Selbstironie sind sie jedoch von Larmoyanz, Selbstmitleid usw. weit entfernt und zeigen Angst, Sorge und Leid in ungeschönter und dennoch leicht rezipierbarer Form.

Dieses Erforschen eigener negativer Gefühle in seinen Gedichten kann als eine Eigenart Gernhardts bezeichnet werden. Er selbst hat das in einem Gespräch begründet: „Meine Reaktionen sind nicht besonders edel; das interessiert mich eigentlich am meisten. Ich bin also nicht derjenige, der gleich weiß, wie man sich z. B. einem bettelnden Zigeuner gegenüber zu verhalten hat; oder einem, der sich da grade die Nadel setzt. Weggucken – oder Hilfe leisten oder die Polizei holen – oder was eigentlich? Ich habe auch die Gefühle dessen, der sich in seiner eigenen Lebensform bedroht fühlt, und das ist für mich immer ein Anreiz gewesen, wieder etwas zu schreiben.“¹⁶⁵

Schon im mittleren Werk werden diese Gefühle und Gedanken mit großer Offenheit im jeweiligen Ich bzw. Er der Gedichte gespiegelt. Gernhardt bedichtet eine ganze Palette von Befindlichkeiten, so z. B. das schlechte Gewissen gegenüber den Verstorbenen, den zahlreichen „Leichen im Keller“ und dem verwahrlosten Hund im Zwinger sowie wegen unterlassener Hilfeleistung, das Befremden beim Anblick behinderter Kinder und den missglückten Kommunikationsversuch mit einer Blinden, die Scham angesichts des Bettlers und den ersten zynischen Gedanken beim Anblick eines Obdachlosen mit

¹⁶⁵ Stellenwert: 101.

zugeschwellenem Auge, die Angst vor körperlicher Gewalt und die Abscheu vor Hässlichkeit und Dummheit, den Neid auf die Männer von attraktiven Frauen und die spontane Begeisterung für das Militärische in Form von Stealthbomben et cetera.¹⁶⁶

Michael Maar hat Gernhardt in diesem Zusammenhang mit Recht bescheinigt, vor „unangenehmen Wahrheiten“ nicht zurückzusehen und ein „Rigorist der Wahrheit“ zu sein: „Dieses Ich ist neidisch und ruhmstüchtig, es ist lüstern und egozentrisch, es grollt noch mit den Toten, und die frech heranwachsende Jugend möchte es am liebsten erwürgen – kurzum, dieses Ich ist wie wir alle, nur weniger verheuchelt. Wenn das höchste Ziel der Aufklärung die freie Sicht auf sich selbst ist, dann ist Gernhardt, wie Heine, ein großer Mann der Aufklärung.“¹⁶⁷

Bei vielen dieser sehr persönlich gehaltenen Gedichte verwendet Gernhardt die dritte Person Singular, oft schon in der Überschrift. Der „Herz in Not“-Zyklus über seine Bypass-OP ist dafür ein prominentes Beispiel. Ohne an dieser Stelle die Geschichte und Bedeutung des Begriffs „lyrisches Ich“ rekapitulieren oder Allgemeinplätze wiederholen zu wollen,¹⁶⁸ muss doch – mit Hamburger – auf die „Variabilität und Unbestimmtheit der Ich-Bedeutungen“¹⁶⁹ hingewiesen werden, nach der das Personalpronomen in Gedichten viele verschiedene Funktionen erfüllen kann. Burdorf stellt fest, dass die „Bevorzugung der dritten Person [meist] einer objektivierenden Darstellung“¹⁷⁰ dient. Die Gedichte heben sich damit schon von der klassischerweise in der ersten Person gehaltenen Gefühlslyrik ab. Dies gilt auch für Gernhardts persönliche Gedichte, die Erlebnisse und Gefühle thematisieren, welche durch das Personalpronomen der dritten Person eine Objektivierung erfahren, die über das eigene Erleben hinausgeht und auf die mögliche Allgemeingültigkeit des Mitgeteilten weist. Gernhardt reiht sich hier in die Tradition von Rilkes Gedichten über Menschen in „Neue Gedichte“ ein, die trotz der dritten Person sehr

¹⁶⁶ Vgl. Kapitel „In Trauer“ in „Weiche Ziele“, „Auferstehung“, „Vita da Cani“, „Abstecher nach Zwiefalten“, „Behindertes Kind am Strand“, „Ich und die“, „Frau mit Askan“, „Tageslauf. Bettler in der Fußgängerzone“, „Die Gedanken sind roh“, „U-Bahnhof Miquel-Adickes-Allee, 15 Uhr 30“, „Fressgass, Ende August“, „In Mantua“, „Er sieht die Tagesthemen vom 24. März 1999“ in Gedichte: 391-398, 863, 714-716, 325f., 418, 808f., 810f., 552, 791, 540, 205, 314f. und 732.

¹⁶⁷ Maar: Laudatio. S. 11.

¹⁶⁸ Zum ersten Mal wird der Begriff „lyrisches Ich“ verwendet in: Susman, Margarete: Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart 1910. In: Walzel, Oskar: Leben, Erleben und Dichten. Ein Versuch. Leipzig 1912, S. 42. wird der Begriff in die Literaturwissenschaft eingeführt. Er ist über Jahrzehnte fester Bestandteil des Instrumentariums bei der Interpretation von Lyrik (vgl. auch Pestalozzi, Karl: Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin 1970. S. 342-356). Darüber hinaus lassen sich Rückwirkungen in die Lyrik selbst feststellen, etwa bei Gottfried Benn, der in seiner Marburger Rede (vgl. Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. S. 34, und vgl. Kapitel I.1.b. dieser Arbeit) damit ein Ich des Dichters beschreibt, das Burdorf/Kahrman präziser der „abstrakte Autor“ nennen (vgl. Burdorf: Einführung. S. 194-210, und vgl. Kahrman: Erzähltextanalyse. S. 42-53).

¹⁶⁹ Hamburger, Käthe: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1977. S. 226.

¹⁷⁰ Burdorf: Einführung. S. 210.

subjektiv wirken. Dem Rezipienten ermöglichen Rilke und Gernhardt damit eine Distanzierung zur subjektiven Perspektive des Kranken und Leidenden und seiner persönlichen Erfahrung. Der Grad der Sub- und Objektivität muss im einzelnen Gedicht abgewogen werden.

In der Gegenwart wirkt die dritte Person ungewöhnlich; in den Gedichtüberschriften des 17. und frühen 18. Jahrhunderts war sie konventionell. Der Dichter beschrieb in der Überschrift den abstrakten Autor („Er...“) und wechselte erst im Gedichttext zur ersten Person oder zur Selbstanrede in der zweiten. Gernhardt spielt mit seinen Gedichten sublim auf diese älteren Lyrik-Formen an, ohne sich aber näher auf das literarische Spiel einzulassen. Vermutlich in der Erkenntnis, dass „die ausschließliche Verwendung der dritten Person oft eine gewisse Monotonie“¹⁷¹ erzeugt, hat er außerdem vermieden, von diesem Mittel in „Herz in Not“ allzu häufig Gebrauch zu machen und variiert die Redeformen des Öfteren. Als gemeinsames Prinzip der 100 Gedichte wirkt statt dessen die stets siebenzeilige Form.

Auf ähnliche Weise, wie die „Er“-Verwendung Gernhardt den Ausdruck privatester Erlebnisse und Gefühle gestattet, ermöglicht es auch diese strenge Form – ganz in Sinne von Baudelaires Zitat vom „rhythmisierten, gegliederten Schmerz“¹⁷² und Gernhardts eigener Poetik – Schmerzen und Ängste zu beschreiben. Gernhardt greift auf diese beiden Mittel so häufig zurück, dass sie geradezu als Voraussetzung für bestimmte Themen bezeichnet werden können.

Die feste Form, der distanzierte Ausdruck und nicht zuletzt die Komik bewahren die Gedichte von jenem gefühlsbetonten Lamento über die Schlechtigkeit der Welt, die Gernhardt zu recht dem Mainstream der Lyrik der siebziger und achtziger Jahre vorwirft. Gleiches gilt für die ausführlich beschriebene Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper und seinem Verfall durch Alter und Krankheit. Bei diesen Hauptthemen seiner späten Lyrik ist der „komische Autor [...] zugleich melancholisch. Die angemessene Medizin für ihn ist nicht Ruhe, sondern jene Milde und gelassene Heiterkeit, die sich über die Widrigkeiten der Existenz zu erheben vermag.“¹⁷³

Gernhardt entwickelt dafür einen eigenen Tonfall, der mit Selbstironie, Komik und Pointe jedwede Larmoyanz vermeidet. So werden auch Gefühle wie Angst, Verzweiflung und Schmerzen wieder sagbar, deren Artikulation in anderer, althergebrachter Form als nicht

¹⁷¹ Burdorf: Einführung. S. 211.

¹⁷² Baudelaire, Charles: *L'art romantique*. XX. Théophile Gautier. In: ders.: *Œuvres complètes. Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec*. Biliotheque de la Pleiade. Paris 1954. S. 1021-1045. Hier: S. 1040. Vgl. Kap. I.1.b. und I.1.c.

¹⁷³ Anz, Thomas: Körper und Komik. In: Hagestedt: *Alles*. S. 38-40. Hier: S. 40.

mehr zeitgemäß empfunden würde. Ob das für die Details der Krankheit, die in „Später Spagat“ ausgebreitet werden, auch gilt, obliegt wie immer jedem Leser selbst zu entscheiden. Gernhardt betont dies ausdrücklich in seinem Selbstkommentar im Klappentext.

Auf der anderen Seite derselben Medaille liegen die Preisungen des Glücks, des Lebens und der Schönheit u. a. im „Klappaltar“. Auch bei diesen Gedichten ermöglichen ihre Erdung und die strenge Form Aussagen, die in anderer Gestalt mit großer Sicherheit banal oder pathetisch wirkten.

Politik

Robert Gernhardt war lange Jahre der unpolitischste der NFS-Autoren. Während Eilert und Co. schon in den sechziger Jahren gegen das (kulturelle) Establishment zu Felde ziehen, entdeckt Gernhardt dieses Themenfeld erst Mitte der achtziger Jahre. In den Gedichtbänden und Erzählungen tauchen zu dieser Zeit neben wenigen originär politischen („Strauß spricht auf dem Römer“¹⁷⁴) auch die ersten ökologischen Themen auf, darunter die Klage über das Sterben der Zypressen in der Toskana und des Waldes in Deutschland („Das vierzehnte Jahr“¹⁷⁵), die Ausrottung von Tierarten durch den Menschen („Der Tiger-Report“¹⁷⁶) und die unmittelbar erfahrene Zerstörung der Landschaft und Natur („Blau und grün“¹⁷⁷). Ein Höhepunkt in dieser Auseinandersetzung ist das Kapitel „natürlich“ in „Lichte Gedichte“¹⁷⁸.

Gernhardt beklagt weniger die Zustände als dass er sie konstatiert und sein eigenes (Nicht-)Handeln und seine Einflusslosigkeit reflektiert. Darüber hinaus sind diese Gedichte immer auch Klagen über das Ende des Natürlich-Schönen. Nichts liegt Gernhardt ferner als jene umweltbewegte Lamento-Lyrik, die aus dem Gestus der Betroffenheit Anklagen gegen die Welt formuliert – man denke an das bereits zitierte Gedicht „Bäume“ von Walter Helmut Fritz.¹⁷⁹ Dafür ist sich Gernhardt der Machtlosigkeit des Individuums viel zu sehr bewusst. Sein Blick richtet sich vielmehr auf das eigene Erleben der Veränderungen und (seltener) auf die Gründe für die eigene Untätigkeit.

¹⁷⁴ Gedichte: 211f.

¹⁷⁵ Gedichte: 214-220. Das dritte Kapitel „Klage“ in „Körper in Cafés“ besteht nur aus diesem Gedicht.

¹⁷⁶ Gedichte: 359-364.

¹⁷⁷ Gedichte: 478.

¹⁷⁸ Gedichte: 477-489.

¹⁷⁹ Vgl. Fritz, Walter Helmut: Gesammelte Gedichte. Hamburg 1979. S. 227, und vgl. Kap. I.1.c.

Dezidiert politische Stellungnahmen sind in den Gedichten ebenso rar wie in den Erzählungen.¹⁸⁰ Gernhardt ist kein politischer Dichter, eher ein Chronist seiner Umwelt und Zeitgenossen. Umso erstaunlicher wirken auf den ersten Blick die „K-Gedichte“ mit ihrer furiosen Anklage des völkerrechtswidrigen amerikanischen Angriffskriegs auf den Irak. Wie oft in Gernhardts Schaffen (besonders deutlich z. B. in „Berliner Zehner“) spielten für die Themenwahl externe Faktoren eine Rolle, hier erstens der Dichtungs-Auftrag von Denis Scheck für seine „Druckfrisch“-Sendung und zweitens das beherrschende Thema jener Monate, der Irak-Krieg. Der persönliche Furor des durchaus politischen Menschen Gernhardt bricht sich hier ausnahmsweise in der Gedichtform Bahn. Dabei darf sich der Dichter und Chronist mit einem Großteil seiner Mitmenschen in Deutschland im Einklang fühlen, die gegen diesen Krieg zu Hunderttausenden demonstrierten – was die weitere Entwicklung freilich ebenso wenig beeinflusste wie die Gedichte.

Bei diesen satirischen Gedichten und Gernhardts zugehöriger Poetik kann eine Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis festgestellt werden: Wenn die gängigen Formen und Angriffsziele seit den Sechzigern satirisch als obsolet angegriffen werden, wie muss dann „Krieg als Shwindle“ bewertet werden? Oder, konkreter: Wenn der Protestsong gegen den Krieg bereits 1966 überholt und nutzlos sein soll, warum sollte es das Protestgedicht gegen den Krieg aus dem Jahr 2004 dann nicht erst recht sein? Gernhardt übergeht hier nonchalant seine eigene Poetik und dichtet in den „K-Gedichten“ aufklärerisch gegen den Irakkrieg an. Gut möglich, dass solche Sonette in früheren Jahren Zielscheibe seines satirischen Spottes in Form von Anti-Kriegs-Sonett-Parodien geworden wären.

Gernhardt hat die Freiheit der Satire stets vehement eingefordert und nutzt sie in seinen (Bild-)Gedichten, wenn er etwa respektlos und komisch mit religiösen Würdenträgern umgeht. Jedoch reizt er in seinen satirischen Gedichten (ebenso wie in Prosa und Zeichnung) das Spektrum der satirischen Ziele nicht in Gänze aus. Auf die Frage, ob es bei der Satire „eigentlich Grenzen“ gebe, hat Gernhardt im Frühjahr 2006 anlässlich des Mohammed-Karikaturen-Streits geantwortet:

¹⁸⁰ Zu Gernhardt und der 68er-Bewegung vgl. Gernhardts Kommentar: „Ich habe, soweit ich das vertreten konnte, mitgemacht und habe mir meine Gedanken gemacht über Springer, über Vietnam und über verschiedene Vorgänge des öffentlichen Lebens. Was ich nicht teilen konnte, war der Glaube an die neuen Gesellschaftsformen, die alles Böse abschaffen sollten, die entfremdete Arbeit, das falsche Bewußtsein. Die Hoffnung auf die Machbarkeit des guten Menschen war mir immer fremd. Eine Hoffnung der rebellischen Jugend, die im nachhinein auf merkwürdige Weise korreliert mit dem Veränderungswahn der Technokraten, die ja auch alles für machbar hielten.“ Kerschbaumer: 120. Vgl. auch Zehrer, Klaus Cäsar: Nonsense und Revolte. Ist Robert Gernhardt ein „Achtundsechziger“? In: Hagedstedt: Alles. S. 127-135.

„Eine einzige Grenze gibt es da, wo ich mich nicht auskenne. Ich wäre deshalb nie auf die Idee gekommen, eine Mohammed-Karikatur zu zeichnen, oder Witze über den jüdischen Gott zu machen. Aber den ‚Stasi-Gott‘ meiner Kindheit, der alles sieht und nichts verzeiht, habe ich immer wieder bearbeitet. Unter anderem mit dem Gebet ‚Lieber Gott, nimm es hin, dass ich was Besonderes bin‘.“¹⁸¹

Das bekannte Gedicht gibt einen Eindruck von der Differenzierung, die bei Gernhardt in Sachen Satire gemacht werden muss: Sie richten sich gegen Formen, Vorstellungen und Ausprägungen von Religion, nie aber gegen die Gläubigen oder Religiosität selbst. Sie richten sich auch nie gegen Minderheiten oder Schwächere, etwa Homosexuelle oder Behinderte.

III.2.b. Formen

Komik und Form

Eingangs wurde anlässlich des ersten Gernhardt-Gedichts von 1954 die These aufgestellt, dass bestimmte Merkmale all seinen komischen Gedichten zugrunde liegen (vgl. Kap. I.1.a.). Zur Demonstration eines grundlegenden komischen Prinzips eignet sich besonders ein frühes Gedicht, die „Deutung eines allegorischen Gemäldes“¹⁸². Die Form erinnert an das in der Romantik beliebte Gemäldegedicht. Darin betrachtet das artikulierte Ich ein Bild, das „inhaltsschwer“ „fünf Männer“ zeigt. Zu deren Deutung nutzt das Ich die Allegorese, jene Methode der (Text-)Exegese, die jedem Objekt einen zweiten, philosophischen, theologischen oder moralischen Sinn beifügt. „Des ersten Wams strahlt / blutigrot“, zieht den allegorischen Schluss nach sich, „das ist der Tod“ (V. 5-7). Die folgenden vier Strophen laufen nach dem gleichen Schema ab; Nummerierung des Mannes, Attribuierung und Auflösung der Allegorie in jeweils wiederholten, deklamatorischen Aussagesätzen: „Der zweite hält / die Geißel fest – das ist die Pest / das ist die Pest“ (V. 9-12); danach folgt das Leid „in / grauem Kleid“ (V. 13-17) und der Hass, sein „Schild trieft giftignaß“ (V. 18f.). Den negativen, abstrakten Größen Tod, Pest, Leid und Hass wird formelhaft-beschwörend jeweils ein Symbol zugeordnet, das deren Identifikation ermöglicht. Die strenge vierzeilige Form und die eindringliche Wiederholung der dritten Zeile bauen sukzessive einen tiefsinnigen Diskurs auf. Viermal erlebt und verinnerlicht der Leser das Verfahren. Doch beim fünften Mann erfolgt der

¹⁸¹ Zit. n.: Grenze. Zur Entstehung und Verbreitung von „Gebet“ und die Reaktionen vgl. Gedichte: 938-940.

¹⁸² Gedichte: 111.

inhaltliche, sprachliche und formale Bruch mit dem eingeübten Schema. Er „bringt stumm / Wein herein – / das wird der / Weinreinbringer sein.“ Die Fortsetzung der Struktur wird ebenso verweigert wie das Allegorisieren mangels interpretierbarem Symbol. Der Weinreinbringer entgeht dem „inhaltsschweren“ Sinn, indem seine Attribuierung als einzige realistisch beschrieben wird und die Symbolbeladenheit der Sprache ins Umgangssprachliche kippt. Dieser pointierte Bruch der Leser-Erwartung ist eine komische Befreiung. Der Schluss unterminiert den gesamten vorherigen Sinngehalt des Gedichts. Die bisherigen Auslegungen werden in Frage gestellt und mit ihnen das gesamte Verfahren, durch eingeübte Interpretationsmuster schlichten Darstellungen tiefen Sinn zu entreißen. Denn die Allegorie kann hier als pars pro toto für die Überdeutung von Kunst gesehen werden. Die Allegorie etablierte sich im Mittelalter und Barock. Nun rekurriert der Bilddeuter nicht auf vergangene Zeiten, insofern setzt seine komische Kritik dort nicht an. Er stellt aber die Weiterführung dieser automatisierten Methoden für die Gegenwart in Frage. Wie das Gedicht zeigt, kann damit kein tiefer Sinn mehr freigelegt werden. Der Ernst einer Allegorie überdeckt im Gegenteil die unfreiwillige Komik nur dünn. Gernhardt setzt sie in seinem Gedicht frei, indem er aufgespannte Erwartungen unterläuft. Die „Deutung eines allegorischen Gemäldes“ thematisiert auf pointiert-komische Weise die Interpretationsverfahren einer Kunstkultur, die sich dem Tiefsinn verpflichtet sieht und zu dessen Erzwingung obsoletere Denkmuster verwendet. Wie schnell denen der Sinn wieder entzogen werden kann, demonstriert das Gedicht auf komische Weise. Es offenbart damit das strukturell grundlegende Prinzip der komischen Gedichte Gernhardts: Systematischer Aufbau eines Sinnsystems und anschließende Torpedierung in der Pointe.

Gernhardts Vorliebe für die Form hängt also aufs Engste mit seiner Vorliebe für Komik zusammen. Gleich welcher Gattung seine Gedichte zuzuordnen sind, haben sie doch fast alle eine feste, oft traditionelle Form. Denn bei aller thematischen Vielfältigkeit der Gedichte besitzen sie einen gemeinsamen formalen Nenner in Form einer festen Struktur mit regelmäßigen Rhythmen, Versen und Strophen. Ein großer Teil reimt sich kreuz- oder paarweise. Mit Helmers wurde bereits auf die grundlegende Affinität von Komik und Form insbesondere im Gedicht hingewiesen. Gernhardt hat in seiner Gedichttheorie die Vorteile der traditionellen Gedichtsmittel in Bezug auf Komik erläutert; in seiner Lyrik setzt er sie um. Dazu gehören alle Formen des Reims, vor allem aber der monophone Paarreim, Rhythmus, Metrum und die klassischen rhetorischen Figuren von Allegorie bis Zeugma.

Gernhardt „betreibt eine Subversion der lyrischen Gattung, indem er gleichzeitig den tradierten Formenreichtum einfordert und ihn mit seinen spielerischen Kombinationen und Rekombinationen für zeitgenössische Belange in Anspruch nimmt. Der Kontrast, den er so aus Formenstrenge und Inhaltsvernichtung zu erzeugen versteht, ist eine hochkomische Höchstleistung.“¹⁸³

Besonders geeignet für die Erzeugung von Komik sind paar- oder kreuzgereimte Zwei- und Vierzeiler. Sie können schnell rezipiert werden, besitzen eine hohe Eingängigkeit und sind dementsprechend leicht weiter zu erzählen. Auf ihre Nähe zur Volkspoese ist mehrfach hingewiesen worden.¹⁸⁴ Wie diese widmen sie sich den „großen Themen“ und relativieren das Erhabene und die Autoritäten durch Komik, sodass sie ihrer Bedeutung beraubt und als lächerlich, fehlerhaft oder menschlich gezeigt werden. Direkte satirisch-kritische Impulse gehen hingegen Gernhardts Gedichten ab, viel eher neigen sie zur spöttisch-spielerischen Desavouierung des Hochgestellten, sei es in Form großer Persönlichkeiten (Kant und Co.), heiliger Entitäten (Inquisiter Dieter und Apostel Paulus) oder anthropomorphisierter Prinzipien (Basis und Überbau). Im Unterschied zur Volkspoese, wie sie etwa in Rühmkorfs „Über das Volksvermögen“ versammelt ist, sind Gernhardts Gedichte stets durchkomponiert und bis ins Details stimmig. Dieses dichterische Können teilt Gernhardt ebenso wie (in den frühen Gedichten) seine Vorliebe für kurze Formen mit Wilhelm Busch, weshalb beide des Öfteren miteinander verglichen werden.¹⁸⁵ Neben den kurzen Formen sind es vor allem die *klassischen* Gedichtformen wie Epigramm, Volksliedstrophe und Ballade, die aufgrund ihrer – beim Rezipienten internalisierten – festen Form die ideale Basis für den komischen Regelbruch bieten.

Die Begründung für die Festigkeit der Form liegt im Wesen des Komischen: Zur Produktion von Fallhöhe, zur Steigerung der Plötzlichkeit und damit der Wirkung benötigt man eine feste Struktur, aus der das komische Element ausbrechen kann. Als sehr tauglich erweist sich dazu auch der Reim als kleinste formale Bindung zweier Wörter aneinander. Das gemeinsame Erfassen zweier grammatikalisch oder semantisch

¹⁸³ Ringmayr: Humor. S. 201.

¹⁸⁴ Vgl. insbesondere Stieglitz: Kleine Formen. S. 67, und Stieglitz: Verfahren. S. 91f. Zu Unrecht behauptet Stieglitz allerdings, den Versen Gernhardts (vor 1989) gehe „alles Zotige und Ordinäre“ (ebd. S. 98) ab.

¹⁸⁵ Wilhelm Busch legte im Übrigen für seine kurze Formen eine ebenso große Vorliebe für die großen Namen an den Tag wie Gernhardt („Carolus Magnus kroch ins Bett, / weil er sehr gern geschlafen hätt ...“ (Zit. n. Wellek, Albert: Witz, Lyrik, Sprache. Beiträge zur Literatur- und Sprachtheorie mit einem Anhang über den Fortschritt der Wissenschaft. Bern 1970. S. 26), ebenso für voraussetzungsreiche Anspielungen (z. B. über den Analphabeten Karl der Große: „Die Nacht ist lang, das Bein tut Weh; / Carolus übt das ABC.“) Bezeichnenderweise war der letzte Preis, den Gernhardt annahm, der eigens für ihn geschaffene „Wilhelm-Busch-Preis“ (früher ein Nachwuchspreis), der am 30. November 2006 in Stadthagen posthum von Almut Gehebe-Gernhardt entgegen genommen wurde. Wenige Tage vor seinem Tod schrieb Gernhardt an die Jury: „Ihre Anfrage ehrt mich sehr. Sehr gerne nehme ich den Wilhelm-Busch-Preis an.“

inkohärenter Begriffe ist eine Form „einer paradoxen und daher unerwarteten Subsumtion“¹⁸⁶ nach Schopenhauer. Gernhardt verstärkt die Reim-Komik gerne mit originellen, erzwungenen oder verweigerten Reimen.

Bevor im Folgenden auf weitere formale Aspekte von Gernhardts Gedichten eingegangen wird, soll zunächst der Reim als eines der wichtigsten komischen Mittel Gernhardts genauer betrachtet werden.

Der Reim

Liede führt in seinem Standardwerk „Dichtung als Spiel“ dutzende Reimformen, Reimstellungen und Reimgruppierungen auf, die sich allesamt bei Gernhardt nachweisen lassen: Die Reimformen Stab- und Endreim, Allreim, Haufenreim, Reicher Reim, endschallender Reim, monophoner und polyphoner Reim (bzw. obsolet, da wertend: „reiner und unreiner Reim“), einsilbige und zweisilbige Reime, gleitende und reiche Reime, Doppelreim, erweiterter Reim, rührender Reim und Schüttelreim, gebrochener Reim bis hin zu exotischen Varianten wie Zwillingsreim und Augenreim, die Reimstellungen unterbrochener Reim, Drei-, Reihen- und Kornreim sowie Reime im Versinnern wie Binnenreim, Zäsurreim, Schlagreim, Mittelreim, Reime vom Versinnern zum Versende wie Inreim und Mittenreim, Reime von Versanfang zum Versende wie übergehender Reim und Pausenreim, außerdem alle Gruppierungen wie Paar- und Kreuzreim, erweiterter Kreuzreim, umarmender Reim, Schweifreim, Zwischenreim, Kettenreim usw., oft ergänzt um reimverwandte Formen wie Assonanzen, Alliterationen und Anaphern.

Gernhardt reimt ausgefallene Reime auf Fremdwörter, Sozio- und Dialekte und Jargons, reimt viel mit Tier-, Orts-, Vor- und Nachnamen, Länder- und Völkernamen, auf Französisch, Italienisch, Englisch und Latein, mit Neologismen, mit erzwungenen und verweigerten Reimen – in den *meisten* Fällen aber recht konventionell und mit Reimpaaren, die selten Komik in sich selbst tragen und meist erst durch eine andere Form der Pointe freisetzen. Der Theoretiker Gernhardt hat sich mit dem Reim mehrfach auseinander gesetzt¹⁸⁷ und in ihm einen suggestiven Sintransporteur und eine der Hauptquellen für Komik ausgemacht. Auch in diesem Punkt schließt sich Gernhardt theoretisch und praktisch Peter Rühmkorf an, der dem Reim „in der Umgangsspoesie eine

¹⁸⁶ Schopenhauer: Wille. Bd. 1. S. 105.

¹⁸⁷ Vgl. Gedanken und Poetik-Vorlesung I. In einem seiner letzten theoretischen Texte beweist Gernhardt profunde Kenntnis der Reimtheorie und von Liedes Arbeit, vgl. Das nehm' wir!

hervorragende Schlüsselrolle“ zuspricht und in ihm ein „Transportgerät“ und eine „Gedächtnisstütze“¹⁸⁸ sieht.

Arnet hat in seiner Arbeit „Der Anachronismus anarchischer Komik“¹⁸⁹ die Verwendung des Endreims bei Gernhardt bis 1996 untersucht. Bei der Auswertung seines Reimwörterbuchs kam er zu dem Ergebnis, dass Gernhardt zum weit überwiegenden Teil monophone Reime verwendet. Sein Ergebnis nach der Untersuchung von 3.358 Reimwörtern in Zahlen: 86,5 Prozent unerzwungene monophone Reime, 1,4 Prozent erzwungene monophone Reime, 10,8 Prozent polyphone Reime (vor allem vokalisch), 1,3 Prozent verweigte Reime¹⁹⁰. Arnet stellt eine deutliche Vorliebe Gernhardts für monophone Reimpaare fest. Bei der Interpretation der Zahlen über die „Zerstörung von Reimordnung zu Komikzwecken“¹⁹¹ kommt er jedoch zu einem falschen Schluss:

„Während die erzwungenen Reime gleich oft vor 1980 und danach vorkommen, kommen die verweigten Reime nach 1980 rund siebenmal häufiger vor. [...] Meines Erachtens hat er [der Befund, T.G.] soziologische Gründe. Auch wenn diese Techniken der Zerstörung von Reimordnung dem Nonsens zuzurechnen sind, so will der Dichter damit doch die Gesellschaft beeinflussen: [...] In den 60er und 70er Jahren ging es darum, den deutschsprachigen Ländern im Zuge der 68er-Bewegung einen Spiegel vorzuhalten, in den 80er Jahren konnte man die gewonnene Selbsterkenntnis einen Schritt weiterführen. Insofern ist die Dichtung Gernhardts ein Erziehungsprogramm zur Verhinderung des deutschen Ordnungswahns – und das ordentlich.“¹⁹²

Der Befund wirkte nicht halb so unerklärlich, wenn Arnet ihn mit Gernhardts Texten und -arten in Beziehung gesetzt hätte. Mangels Kontextualisierung kommt er nicht zum nahe liegenden Schluss, dass dieses Phänomen des häufigeren Gebrauchs der verweigten Reime mit der Entwicklung der Komik- und Nonsensproduktion von Gernhardt zusammenhängt. Nonsens lebt von der übersteigerten Ordnung, vom Spiel mit der Sprache, vom übergeordneten Prinzip, ist daher vor allem affin für erzwungene, weniger auch für verweigte Reime. Komische Gedichte hingegen leben von der Verweigerung der Ordnung spätestens in der Pointe, weniger vom Prinzip der Destruktion durch

¹⁸⁸ Rühmkorf: Volksvermögen. S. 123.

¹⁸⁹ Arnet, Daniel: Der Anachronismus anarchischer Komik. Reime im Werk von Robert Gernhardt. Bern u. a. 1996. [= Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1587.]

¹⁹⁰ Durch Weglassen, Reime mit Syno- oder Antonymen, Buchstabenverwechslung etc.

¹⁹¹ Arnet: Anachronismus. S. 102.

¹⁹² Arnet: Anachronismus. S. 102. Die Veränderung in seiner Reim-Verwendung als Ausdruck von Beeinflussungswillen und als psychologisch-soziologischen Reflex auf gesellschaftspolitische Veränderungen interpretiert zu sehen, hätte Gernhardt vermutlich erheitert.

Übersteigerung. Wenn zum Beispiel durch die Verweigerung des *richtigen* Reimwortes eine Pointe gesetzt wird oder das komische Signal auf das wahre, unterdrückte Gedankengut des artikulierten Ich gegeben wird, so kann das nicht mit erzwungenen, sondern nur mit verweigerten Reimen funktionieren.¹⁹³

Die beiden Formen der „Reimzerstörung“ können typischerweise verschiedenen Gattungen zugeordnet werden. Mit dem „Wörtersee“ stellt Gernhardt die Produktion von Nonsens-Gedichten weitgehend ein und wendet sich mehr den komischen und parodistischen Mitteilungsformen zu. Der Grund für diese Veränderung im Reimgebrauch liegt folglich an der Zunahme der Komik- und Parodie-Gedichte ab den Gedichten des mittleren lyrischen Werkes.

In Gernhardts späteren Gedichten – besonders in jenen, die auf den Endreim verzichten und daher gemäß seiner expliziten Poetik anderen überprüfbaren Regeln unterworfen sein müssen – stehen andere rhetorische Mittel im Vordergrund. Für diese Entwicklung hin zu mehr formaler Freiheit in den komischen Gedichten (natürlich nicht in den Parodien) gibt es eine Erklärung, die sich aus der Affinität von Komik und Lyrik ergibt. Mit der Abnahme der formalen Strenge in den einigen Gedichten Gernhardts geht nämlich eine andere Entwicklung einher, die der Abnahme des Komikgehaltes. Verständlich wird der Zusammenhang, wenn wir ausgehend von Helmers These eine grundsätzliche Zunahme ernster Themen und Tonfälle in Gernhardts Gedichten mit der schwindenden Notwendigkeit in Zusammenhang sehen, in diese Gedichte Form als eine Voraussetzung für Komik einbringen zu müssen. Zum Beispiel würde der oben zitierte identische bzw. Haufenreim bei den Allegorien oder der Vierschritt vor der Brechung durch den „Weinreinbringer“ unnötig, wenn Gernhardt lediglich eine komik-freie Kritik an obsoleten Kunstinterpretationsmustern üben wollen würde. Folglich wählt Gernhardt für solche Gedichte freiere strukturgebende Formen, etwa abseitigere Reimvarianten wie *Figura etymologica* und grammatischer Reim sowie ferner Parallelismus und Chiasmus, Metaphern, Metonymie, Wortspiel und Paronomasie, Trikolon und Tetrakolon, Wortspiel und nicht zuletzt Paronomasie und Polypoton.

Im Bereich der Metrik verwendet Gernhardt von Anfang an häufig den Metaplasmus (Umformung) zur präzisen Fügung des Metrums, und zwar in seiner ganzen Bandbreite als Aphärese (’raus), Synkope (am’rikan’sche), Apokope (hätt) sowie Elision (hab’ es),

¹⁹³ Vgl. z. B. „Ach“ und „Ich bin, wie ich bin“ (Gedichte: 579f. und 861f.).

deutlich seltener und meist mit komischer Wirkung auch Dihärese (ide-/al) (alle Beispiele aus Gedichten Gernhardts). Auch bei der Wiedergabe von wörtlicher Rede kommen diese Mittel zum Einsatz und dienen dann zusätzlich der Steigerung der Realitätsnähe der Sprache.

Neue und versteckte Ordnungsformen

Der Anteil klassisch gefügter komischer Gedichte geht im Lauf der Zeit langsam zurück und macht einer Versform Platz, die durch freie Strukturen in sich und untereinander gebunden ist. Auf der Ebene des Inhalts stiftet z. B. ein Wortspiel Einheit; das „Ungedicht“¹⁹⁴ dekliniert beispielsweise die Möglichkeiten durch, aus der Vorsilbe „unge“ ein sinnhaftes Gedicht zu konstruieren. Dabei experimentiert Gernhardt immer häufiger mit alternativen Ordnungsmöglichkeiten, wie sie die folgenden exemplarisch ausgewählten Gedichte offenbaren: So liegt dem „Sonett im Krebs“¹⁹⁵ die – auch inhaltliche – Umkehr der Quartett- und Terzett-Folge (Reimschema *abb abb cddc cddc*) als Prinzip zugrunde, der neuen Gedichtform *Spiegelgedicht*, „Die Werra vor Kassel, Frühlingsbeginn 2001“¹⁹⁶, die formale Spiegelung unter anderem des Endreims, dem „Wetterlehrgedicht“¹⁹⁷ die Erweiterung der Reimwörter mit „R“ (der sog. „Konsonant-Erweiterungs-Dreh“, *enden > ändern, wetten > wettern, laben > labern*), dem Pastiche *voluntaire* „Schlegel und Regel. II. Die Geräusche. Nach Friedrich Schlegel“¹⁹⁸ die jeweilige Ein-Buchstaben-Erweiterung der Reimwörter (*Auen > Augen, Brauen > Brausen, tauen > taugen, Grauen > Grausen*), dem „Lob des Alleinseins“¹⁹⁹ die umgekehrte Wiederholung von Anfangs- und Schlussvers („Süße des Alleinseins. Niemand“ > „Niemand des Alleinseins Süße“, V. 1, 7), dem Gedicht „Der Hund“²⁰⁰ die 26-malige Verwendung des Wortes „vollkommen“ in all seinen Bedeutungen in beinahe jedem Vers (ein Polyptoton), dem Gedicht „Der letzte Walser“²⁰¹ der Rhythmus der

¹⁹⁴ Gedichte: 432f.

¹⁹⁵ Gedichte: 848. Vgl. zum Thema „Umkehrung im Gedicht“ die das Palindrom enthaltenden Gedichte von Walther von der Vogelweide „Mieman kann mit gerten...“, die Umkehr der Reimwörter in Gottfried von Straßburgs „Tristan“, Alfred Müllers Kehrreime („gewiss sie rette, reiss sie weg“), Hofmannswaldaus „Verkehrtes Sonnet der Schreibfeder“ (Reimschema: *eed cdc abba abba*), Rückerts „Östlichen Rosen“ und Trakls „Rondel“ (vgl. *Liede: Dichtung 2. S. 107-110*) sowie für Gernhardt v. a. Enzensbergers „Krebstgang“ in: *Thalmayr: Wasserzeichen. S. XV und 140f.*

¹⁹⁶ Gedichte: 761. Vgl. auch *Leben im Labor: 15f.*, und vgl. „Sechster Dezember“ (Gedichte: 719) mit dem Reimschema *abbc / cdda*.

¹⁹⁷ Gedichte: 696. Vgl. *Im Glück-CD: 14.*

¹⁹⁸ Gedichte: 826f. Vgl. *Im Glück-CD: 15.*

¹⁹⁹ Gedichte: 705.

²⁰⁰ Gedichte: 814-816.

²⁰¹ Gedichte: 835-837. Vgl. *Im Glück-CD: 25.*

Dreivierteltaktes und dem Gedicht „Hahn im Korb“²⁰² der Versbeginn mit Personalpronomen (in der Reihenfolge: Ich, Wir, Sie, Es, Sie, Ihr, Er, Du).

Ferner hat sich Gernhardt mehrfach vorgenommen, in seinen Gedichten nur einsilbige Wörter zu verwenden. Gernhardt verfasste über die Jahre insgesamt fünf solcher Gedichte: „Kleines Lied“, „Indianergedicht“, „Nachdem er durch Rom gegangen war“, „Unperson. Ein einsilbiges Couplet“ und „Von viel zu viel“.²⁰³ Gernhardt bezeichnet den Monosyllabismus im Zusammenhang mit dem Rom-Gedicht als Beispiel für eine „mir von mir persönlich auferlegte Gedichtbauvorschrift“²⁰⁴. Auch mit metrischen Vorschriften hat Gernhardt experimentiert. In „Traum vom Fliegen“²⁰⁵ z. B. senkt sich die Zahl der Hebungen von fünf- zu einhebig.

Selbst wo auf den ersten Blick offensichtliche Ordnungsprinzipien dominieren, liegen oftmals weitere verborgen, wie sie zum Beispiel das Gedicht „Der Weltenwind“²⁰⁶ bei näherer Untersuchung offenbart:

„Der Weltenwind // Der Weltenwind weht durch die Welt, / nichts, das ihn treibt, nichts, das ihn hält, / den Weltenwind. // Die ganze Welt ist sein Revier, / es lauschen Pflanze, Mensch und Tier / dem Weltenwind. // Der Weltenwind bleibt niemals stehn, / die ganze Welt erfrischt im Wehn / des Weltenwinds. // Der Weltenwind weht durch die Welt, / viel, das er treibt, nichts, das er hält, / der Weltenwind.“

Der Titel ist zugleich Anfang und Schlusszeile, der erste Vers ist identisch mit dem zehnten und Vers elf variiert Vers zwei; hinzu kommen Parallelismen (V. 2/11, V. 1/10), Wiederholungen von Wortfolgen („Die ganze Welt“ V. 4, 8) und Wörtern (acht Mal „Weltenwind“, vier Mal „Welt“ und „wehen“ bzw. flektierte Formen), entsprechende Alliterationen (mit „w“) sowie ein vierhebiger Jambus, vier Strophen à drei Zeilen mit dem Reimschema *aaw bbw ccw aaw*. Als weiteres, im Vergleich dazu eher verborgenes Ordnungsprinzip reihen sich die jeweiligen Schlussverse der Strophen (V. 3, 6, 9 und 12) zu einer Deklination des „Weltenwinds“, beginnend mit dem Akkusativ, über den Dativ und den Genitiv zum Nominativ in einem weit gespannten grammatischen Reim – womit wieder Titel und Gedichtanfang aufgenommen wären, sodass der „Weltenwind“ das gesamte Gedicht durchweht und weiterweht. Die vermeintliche Allegorie bleibt im Übrigen unauflösbar.

²⁰² Gedichte: 899.

²⁰³ Gedichte: 27 (und Spaßmacher-CD: 6), 158, 230, 461 und Spagat: 25, vgl. Kap. II.1.a., II.4.b. und II.1.i.

²⁰⁴ Göttingen: 33. Vgl. auch Liede: Dichtung 2. S. 94f.

²⁰⁵ Gedichte: 784.

²⁰⁶ Gedichte: 707.

Ähnlich versteckt ist ein Ordnungsprinzip in „Giuseppes Botschaft“²⁰⁷, in dem der italienische Greis im Gedicht genauso zwischen zwei Orten hin- und herwandert wie die Position seines Namens in den Versen und Strophen (vergleichbar mit der „Kugel“ durch den „Kopf“ in Jandls Gedicht „erfolg beim dritten versuch“²⁰⁸).

Unbestritten ist Gernhardts Verdienst, mehrere solcher neuen Ordnungsprinzipien für Gedichte erfunden zu haben, für die die Literaturwissenschaft zum Teil noch keine Bezeichnung gefunden hat.

Was die (späte) Moderne ablehnte und verwarf, wird bei Gernhardt wieder zu einem essentiellen Bestandteil des komischen Gedichts: Die Form. Diese Einstellung mag auf den ersten Blick rückwärtsgewandt wirken, sie ist es aber insofern nicht, als Gernhardts Formenverständnis funktional ist. Er hält die Form und die Tradition im Ganzen nicht um ihrer selbst willen hoch, sondern weil sie wirkungsvoll und für seine Intentionen nutzbringend sind.

Eine Säule von Gernhardts Gedichttheorie ist die Doktrin, dass der Klang von Wörtern und Versen in der Lyrik Verbindungen schafft und Assoziationen weckt, die über das rational greifbare Verständnis der Semantik hinausgehen. Was Gernhardt (ggf. verbesserbare) handwerkliche Qualität von Lyrik nennt, ist genau diese Fügung von Laut und Inhalt, mit der Sinn transportiert und idealerweise Gedanken beim Rezipienten ausgelöst werden können. Auch in Bezug auf Gedichtformen ist Gernhardt kein Traditionalist. Er verwendet und benutzt sie, um aus der Diskrepanz zwischen Regel und Ausnahme Komik zu erzeugen. Seine Gedichte übernehmen ein System oder bauen es neu auf, um es in der Pointe zu zerbrechen. Dabei ermöglicht die pointierte Form das Sprechen über Gefühle etc. und wirkt als strukturgebendes Muster sogar bis in komikfreie Gedichte hinein. Ein Strukturprinzip des Komischen gibt also für sehr viele Gedichte Gernhardts die Anordnung vor. Auf diese Weise geht Gernhardt anders als die meisten seiner Zeitgenossen mit den Stoffen um, die ihn interessieren: „Es sind die Grundthemen menschlichen Lebens, [...] Liebe, Ehe, Suff, Kunst, alles mögliche, was den Menschen bedrückt.“²⁰⁹

²⁰⁷ Gedichte: 708. Vgl. Kap. 1, Fußn. 752. Das Ordnungsprinzip übersah unter anderem Rezensent Raddatz, vgl. Raddatz, Fritz J.: Der Zweitwarenhändler. Robert Gernhardts Gedichte klappern, aber sie mahlen nur Popcorn. In: Die Zeit. 51/2002.

²⁰⁸ Jandl, Ernst: erfolg beim dritten versuch. In: ders.: Sprechblasen. Verstreute Gedichte 3. München 1997. S. 31.

²⁰⁹ Gernhardt über die Themenwahl auf Busch-CD 2, Stück 1.

III.2.c. Entwicklung und Kontinuität

Kapiteleinteilung

Große Themenkreise geben innerhalb der einzelnen Gedichtbände die Anordnung der Gedichte in Kapiteln vor. Gernhardt ordnet seine Gedichte innerhalb der Bände mit Vorliebe nach inhaltlichen Gemeinsamkeiten und wählt dafür gerne übergeordnete, weit gefasste Kapitel-Überschriften. Erstmals ersichtlich wird dieses Prinzip im „Wörtersee“, dessen Kapitel II, „Vorbild und Nachbild“, alle Gedichte enthält, die sich in irgendeiner Form auf andere Texte beziehen (darunter die untersuchten „Fragen eines lesenden Bankdirektors“, „Zu einem Satz von Mörike“, „Zu Zwei Sätzen von Eichendorff“, „Wenn sich“, „Die Nacht, das Glück, der Tod“ und „Terzinen über die Vergeßlichkeit“²¹⁰), während die Gedichte im dritten, gleichnamigen Kapitel „Dichter Dorlamm“²¹¹ als Protagonisten zeigen. In diesem Band verwendet Gernhardt erstmalig für die Nummerierung der Kapitel die römischen Zahlen (hier I-V), die er von da an in jedem Band gebraucht. In „Körper in Cafés“ und „Weiche Ziele“ geben die zehn bzw. sieben Kapitelüberschriften einen Hinweis auf die thematische Zusammenstellung der Gedichte: Körper, Heimat, Klage, Ich, Fremde, Spiel, Kunst, Schicksal, Sinn und Lehre bzw. Zu Paaren, Auf Reisen, Unter Geiern, In Trauer, Übersetzungen, Im Gespräch und Am Leben lauten die Überschriften.

Wörter mit der Endung „lich“ geben passenderweise den neun Kapitelüberschriften in „Lichte Gedichte“ ein übergeordnetes Ordnungsprinzip: lieblich, persönlich, natürlich, künstlich, läßlich, beweglich, alltäglich, endlich, herzlich (d. i. „Herz in Not“), wie es auch in „Im Glück und anderswo“ zu beobachten ist, worin alle neun Kapitel mit „Im ...“ beginnen: Im Glück, Im Licht, Im Bild, Im Lied, In Fahrt, Im Fall, Im Leid, Im Wort und Im Ernst. Die Titel sind aussagekräftig wie ehemals, z. B. enthält das Kapitel „Im Wort“ vor allem Parodien. In seiner einzigen öffentlichen Äußerung über die Zusammenstellung seiner Gedichtbände hat Gernhardt das Zustandekommen des Kapitels „Im Bild“ erklärt, die in ihrer Assoziationsweite als exemplarisch für alle vorherigen und nachfolgenden

²¹⁰ Vgl. Kap. II.2.b. und II.4.g.

²¹¹ Die Untersuchung der *Verwandtschaftsbeziehung* zwischen Gernhardts Dichter Dorlamm, Ror Wolfs Waldmann („waldmanns abenteuer“) und Wilhelm Buschs Balduin Bählmann rechtfertigte eine eigene Untersuchung, die hier leider unterbleiben muss. Gernhardt hat sich über den Einfluss von Wolf auf diesen Zyklus wie folgt geäußert: „Mitte der 60er Jahre veröffentlichte Ror Wolf seinen Zyklus ‚waldmanns abenteuer‘. Ende der 60er lernte ich diese Gedichte kennen, und Tonfall und Versmaß beeindruckten mich derart, daß ich sie Ende der 70er für einen kleinen Zyklus, die ‚Dorlamm-Gedichte‘, aufgriff, und als ich den 1981, im Rahmen des ‚Wörtersee‘, veröffentlichte, da widmete ich eins der Gedichte Ror Wolf, quasi als Quellenangabe.“ Gernhardt in: Stieglitz: Verfahren. S. 119f.

Bände gelten kann: „Das kann das TV-Bild sein, das kann der Wahn sein des Menschen, im Bilde zu sein, das kann das Menschenbild sein...“²¹²

In diesem weit gefassten Sinne stehen auch die Kapitelüberschriften zu den anderen Gedichten. Dabei können zwischen den Gedichten fast immer inhaltliche oder formale Zusammenhänge ausgemacht werden, die auch die Reihenfolge innerhalb der Kapitel komponiert und sinnvoll erscheinen lassen. Unerklärlicherweise fällt auch eine Häufung ungerader Kapitelzahlen bei vielen Bänden ins Auge (Ausnahmen sind lediglich „Körper in Cafés“ und „Später Spagat“). Selbst beiden Gedichtbände „Klappaltar“ und „K-Gedichte“, die in der Ausgabe der „Gesammelten Gedichte“ nur mit zwei Kapiteln angegeben sind („Linker Flügel“, „Rechter Flügel“ bzw. „Krankheit als Shangse“, „Krieg als Shwindle“), enthalten in der Originalausgabe jeweils ein weiteres Prosa-Kapitel („Scharnier“, „Kunst als Küchenmeister“).

Der letzte Gedichtband „Später Spagat“ teilt die Gedichte „so reinlich als es ging“²¹³ anhand ihres Komikgehaltes in „Standbein“ und „Spielbein“. Die Begriffe aus dem Bewegungsablauf des Menschen deuten über ihre physiologische Bedeutung hinaus, mit der beim Gehen das eine Bein als fest auf dem Boden stehend, das andere als gehoben beschrieben wird. Ihr symbolischer Gehalt in der statuarischen Kunst wird als Ausdruck des Wechsels von Last und Unbeschwertheit, Gebundenheit und Freiheit, Ruhe und Bewegung gedeutet und am stärksten im klassischen Kontrapost versinnbildlicht. Damit betreibt Gernhardt einen letzten Spreizschritt zwischen beiden Polen: Während das Standbein, sozusagen fest auf dem Boden der Tatsachen, vor allem komik-arme Gedichte über die Krebserkrankung beinhaltet, zeigt das „Spielbein“ vor allem die komische Seite Gernhardts. Gernhardt vereint beide zu einem „Späten Spagat“.

Eingedenk seiner Poetik von den fließenden Ernst-Komik-Übergängen und der Programmatik als „Spaßmacher *und* Ernstmacher“ hätte sich Gernhardt kein passenderes Motto für seinen letzten Gedichtband aussuchen können.

Anteile an Bänden

Vergleicht man die Gedicht-Bände untereinander in Bezug auf die enthaltenen Gattungen bzw. Schreibarten, zeigen sich mehrere klare Tendenzen: Originär komische Gedichte sind in beinahe allen Bänden vorhanden. Ausnahmen sind „Die Wahrheit über Arnold Hau“ und „Besternte Ernte“ aus dem Frühwerk, die fast ausschließlich Nonsens-Gedichte beinhalten, und „Klappaltar“ mit seinen Pastiches.

²¹² Im Glück-CD, Stück 17.

²¹³ Selbstkommentar Gernhardts auf der Umschlaginnenseite von „Später Spagat“.

Parodistische Gedichte halten mit dem Kapitel „Vorbild und Nachbild“ im „Wörtersee“ von 1981 Einzug in Gernhardts lyrisches Werk und ziehen sich von da an verstreut und gehäuft in eigenen Kapiteln („Übersetzungen“ in „Weiche Ziele“ 1994, „Im Wort“ in „Im Glück und anderswo“ 2002) und Publikationen („Klappaltar“ 1998, „In Zungen reden“ 2000) durch das gesamte Werk.

Satirische Gedichte finden sich im frühen und mittleren lyrischen Werk nur sehr vereinzelt und insgesamt in geringer Zahl. Erst in den letzten vier Bänden ab 2001 sind gleich mehrere enthalten. Höhepunkt des politisch-satirischen Schaffens in der Lyrik bilden zweifelsohne die Sonette aus „Krieg als Shwindle“ in „K-Gedichte“ von 2004, die als engagierte Anti-Kriegs-Sonette im Widerspruch zu Gernhardts einschlägiger Theorie stehen.

Nonsens-Gedichte füllen die ersten drei Bände Gernhardts bis 1981 und werden in den weiteren immer weniger („Klappaltar“, „Berliner Zehner“ und „K-Gedichte“ sind gänzlich nonsens-frei), um erst in „Später Spagat“ 2006 wieder en masse aufzutreten und ein eigenes Kapitel „Spielbein“ zu füllen. Letztere generieren ihren Sinnentzug zum Teil mit den aus dem frühen Werk bekannten Mitteln, vor allem aus dem Spiel mit Kausalität und Logik, mit Erwartungen durch Namen und mit der Sprache. Alle übrigen Varianten, vom Spiel mit Zeit, Raum, Beziehungen bis zu den Verfremdungstechniken, werden in der späten Lyrik nicht mehr verwendet (die ersten beiden stellten bei Gernhardt ohnehin Einzelfälle dar). Dafür kommen zahlreiche Wort-, Klang- und Grammatikspiele mit einer Regel und der Reimzwang zum Einsatz, wodurch sich diese Art der Nonsens-Produktion grundlegend von den anderen, früheren unterscheidet, weil offensichtlich *zuerst* die Regel aufgestellt und an ihr *danach* der Sinn im Gedicht zusammengestellt wird – was mal mehr, mal weniger überzeugend gelingt. Dieses Vorgehen unterscheidet sich fundamental vom Nonsens etwa beim Spiel mit Raum, Zeit oder Logik, der in den frühen Bänden dominiert, weil nicht nach einer Systematik Sinn *zusammengefügt* wird, sondern meistens der *Sinn* nach systematischem Prinzipien *entzogen* wird. Deshalb wirkt etwa der Schüttelreim „Und aus des toten Recken Hose ... / ... wuchs eine kleine Heckenrose“ nebst Zeichnung aus „Ende einer Legende“²¹⁴ so leicht und komisch und wirken die zwölf Schüttelreim-Variationen in „Weißt du noch – wir in Wien?“²¹⁵ aus „Später Spagat“ so angestrengt und unkomisch.

Zugespißt gesagt: Früher entwickelte Gernhardt die Form und sein Nonsens-Gedicht ausgehend von einer originellen Idee, in „Später Spagat“ existiert zuerst die sprachliche

²¹⁴ Vom Schönen: 390 bzw. Wörtersee: 70.

²¹⁵ Spagat: 75.

Regel, wovon die bemühte Suche nach Sinn ausgeht und im Ergebnis das Gedicht füllt: Gernhardts Nonsens wandelt sich vom *kreativen* komischen Nonsens zum *geregelten* komik-armen Nonsens.

Kontinuitäten und Veränderungen

Bei der Betrachtung der Gedicht-Bände von 1966 bis 2006 fallen einerseits mehrere Kontinuitäten, andererseits verschiedene Entwicklungslinien auf.

Eine Auffälligkeit zieht sich durch das gesamte lyrische Werk Gernhardts und soll noch einmal expliziert werden: Die Lust am Experiment und an der Innovation. In jedem Band entwickelt er neue Reime, Formvariationen und neue Inhalte. Gernhardt findet originelle Reimpaare, verweigert und erzwingt sie, reimt in anderen Sprachen, lässt Abkürzungen auslesen.²¹⁶ Er entwirft interaktive und variable Gedichte, schreibt unter spielerischem Zwang, erfindet neue Formen wie das Sandwich-, das Dialog-, das Gegen- und Spiegelgedicht oder „Endlosgedichte“, die wieder von vorn beginnen und gelesen werden sollen.²¹⁷ Es gibt kaum ein Thema, das Gernhardt nicht bedichtet hat.

Die kontinuierliche Behandlung des Themas Körper, Altern, Krankheit und Tod wurde ausführlich dargestellt. Gernhardt beginnt seine Langzeit-Auseinandersetzung mit komischen Pointen über körperliche Defizite, mit zunehmendem Alter besonders oft über die eigenen. Körper und Bewusstsein werden häufig künstlich geteilt und personifiziert, sodass sich die Komik (oft aus Unverständnis) im Zwiegespräch zwischen Ich und Du oder Er entfaltet. Diese künstliche Dichotomie mit einem Ich und einem Du oder Er im

²¹⁶ „Styx: nix“ in „Beziehungsgespräch“ (Gedichte: 193); „Ich leide an Versagensangst, / besonders wenn ich dichte. / Die Angst, die machte mir bereits / manch schönen Reim zuschanden“ in „Bekennnis“ (Gedichte: 55) und „Ein Gedicht von H. Kohl: // Vorm Eßlich da dacht ich / Was gibt's wohl zum Nachtich?“ (Prosamen: 55), frz.-dt. in „Paris ojaja“ (Luver: Rufer, Gedichte: 70f.) und engl.-dt. in „Sie nannten ihn Walter Storchi'. Eine Western-Trilogie“ (allerletzten Fight: Kaffeezeit, Gedichte: 246f.); „hinzugehn: 12 Uhr 10“ und „loben: s.o.“ in „Dringliche Anfrage“ und „Guter Rat Kritik betreffend (Nebst einer Bekräftigung)“ (Gedichte: 72 und 387). Vgl. auch Yü-Han: Lyrik-Inspektion. S. 12.

²¹⁷ „Bitte ausschneiden und bei Bedarf vorlegen“ (Gedichte: 170) und „Nichtzutreffendes bitte streichen“ (Gedichte: 162), „Unperson. Ein einsilbiges Couplet“ (Gedichte: 461). Gernhardt ist der Erfinder des „Sandwichgedichts“ (vgl. „Zu zwei Sätzen von Eichendorff“ Gedichte: 98 und Kap. II.2. dieser Arbeit). Von anderen Lyrikern nicht bekannt sind *Dialoggedichte* wie „Duett im Bett“ (Gedichte: 248f.), „Abstecher nach Zwiefalten“ (Gedichte: 325f.), „Verhör“, „Spielende Mädchen vor dem Pantheon“, „Er und sie“, „Das alte Lied“, „Zurück aus dem Odenwald“ und „Reise in den Schmerz“ (Gedichte: 408-413). *Gegengedichte* bezeichnen entweder eine stark dichotome Struktur in einem Poem oder den Gegenentwurf eines zweiten. Vgl. „Er sieht einen jungen Dichter vorbeigehen oder Eine glänzend geglückte Gegendarstellung“ (Gedichte: 466f.) und „Gnadenlos schön (Freie Fassung)“ vs. „Schöne Frauen ohne Gnade (Wörtliche Fassung)“ (Gedichte: 400 und 400f.), „Lied des Mädchens“ vs. „Lied des Mädchens in der Kurzfassung für den eiligen Gedichtleser“ (Gedichte: 448f und 449). Die Gedichte, die anregen, mit der Lektüre wieder von vorne zu beginnen, also potenziell *unendliche* Gedichte sind, heißen „usw. usf.“ und „Der Insistierende“ (Gedichte: 137 und 433). Vgl. auch Yü-Han: Lyrik-Inspektion. S. 12. Das *Spiegelgedicht* „Die Werra vor Kassel“ (Gedichte: 761) spiegelt das Reimschema – in Korrespondenz zum Inhalt, einer Wasserspiegelung – an einer imaginären Mittellinie im Gedicht.

Zwiegespräch findet sich in vielen Gedichten und ist typisch für Gernhardts Umgang mit dem Themenkomplex Körper, Altern, Krankheit und Tod. Je weiter fortgeschritten das Werk, desto häufiger begegnen wir der Diskrepanz zwischen einem wachen Geist und einem erschlaffenden Körper und seinen Dysfunktionen.

Das Thema Sterben und Tod rückt mit dem Tod von Freunden und seiner ersten Frau, Almut Gernhardt, sowie der eigenen Erfahrung (Bypass-OP, Krebstherapie) immer mehr in den Fokus des Dichtens. In diesen Gedichten liegt die Komik nur noch wie Firnis über dem traurigen Kern des Gedichts, sie verflüchtigt sich in immer geringerer Verdünnung bis zur Unkenntlichkeit. Dass die Grenzen zwischen Komik und Ernst in der Tat fließend sind, wie Gernhardt in seiner Poetik ausführt, lässt sich an diesen Gedichten belegen. Oft trennen nur wenige Nuancen Komik von Tragik und umgekehrt.

Ein in vielerlei Hinsicht typisches Gedicht für dieses Phänomen und das späte lyrische Werk Gernhardts insgesamt stammt aus den „K-Gedichten“ und trägt den Titel „Lagebeurteilung“²¹⁸: „Wollte immer schnell / abtreten. / Bin wohl bestimmt zum / Weilen: / Wie soll denn den, / der so langsam / vergeht, / jemals das Ende / ereilen?“

Formal bemerkenswert – gerade im Vergleich zu den frühen Gedichten – ist die kaum rhythmisierte Prosa-Sprache, die nur einfache Verwendung des Endreims (V. 4 und 9), die zahlreichen Enjambements innerhalb der Sätze zur Betonung der Verben und das Ende mit einer rhetorischen Frage. Auf inhaltlicher Ebene kreist das Gedicht um die übertragene und wörtliche Bedeutung der Verben auf dem Wortfeld des Sterbens.²¹⁹

Artikuliert zunächst ein Ich seine Wunschvorstellung davon, verallgemeinert der Wechsel in die dritte Person (ab V. 5) die Betrachtungen und trägt sie durch die abschließende Frage dem Rezipienten an.

Auf die zentrale Bedeutung dieses Themas für Gernhardts spätes Werk und den ausgeprägten und nachweisbaren biografischen Hintergrund wurde bereits mehrfach hingewiesen.

Aber wie lässt sich die Haltung des Textsubjekts hier charakterisieren? Zeigt es Angst vor dem langsamen Dahinsiechen? Offenbart es Resignation und Fügung in das Unvermeidliche? Macht es sich nur schlichtweg über die Wortwahl z. B. in Todesanzeigen lustig? Oder folgert es gar aus der Sprachlogik und -komik gar im Geiste

²¹⁸ Gedichte: 910.

²¹⁹ Vgl. auch „Habenichts“ (Gedichte: 878), in dem mit der doppelten Bedeutung der Redewendung „nichts gegen etwas haben“ (hier: „gegen das Altern“ und „gegen den Tod“, V. 1, 3, 5, 7, 12f.) ein ähnlicher Effekt von ironischer Brechung und Mehrdeutigkeit erzielt wird (im Sinne von akzeptieren und nichts dagegen tun können).

des Nonsens die eigene Unsterblichkeit, weil das Ende es ja nicht ereilen und es ergo nicht sterben kann?

Auch diese (Be)Deutungsvielfalt ist charakteristisch für Gernhardts Gedichte und insbesondere seinen Umgang mit den *letzten Dingen*. Das Gedicht kann damit, abhängig vom Rezipienten und seiner Haltung, sowohl komisch als auch ernst aufgefasst werden. Es changiert damit zwischen den beiden Polen Komik und Ernst und enthält ebenso schwere Todesgedanken wie auch die komische Leichtigkeit des Nonsens in sich. Die Justierung in der Mitte der Skala Komik-Ernst ermöglicht eine Deutungsvielfalt und -offenheit, die für viele späte Gedichte Gernhardts gilt.

Daneben finden sich selbst in dem in den letzten Lebensmonaten vollendeten Gedichtband hochkomische Gedichte über den eigenen Tod wie „Abschied“:

„Ich könnte mir vorstellen, / mich *so* zu empfehlen: // Die Zeit. Ich will sie euch / nicht länger stehlen. [...] Das Herz. Ich will es euch / nicht länger borgen. // Den Rest? Den müßt ihr / schon selber entsorgen.“²²⁰ Welcher Dichter hat sich seit Brecht („rein, sachlich, böse“ und „Er hat Vorschläge gemacht...“) sonst noch derart komisch von der Welt verabschiedet?

Die präzise angewandten Formen und die Weltsicht eines Komikers ermöglichen das Sprechen über die „letzten Dinge: das Verstreichen der Zeit und ihr dunkles Ziel, der Tod; die Natur in ihrer Vielfalt: die Sonne, der Wechsel der Jahreszeiten, die Landschaft und das Tier; die Liebe schließlich: das Begehren, die Eifersucht, das Glück der Nähe und der schmerzliche Zerfall der Zuneigung.“²²¹

Gernhardt hat die deutsche Lyrik unter anderem um einige der eindrucklichsten Gedichte über den Tod von Mensch und Tier bereichert, die weit über den Einzelfall hinaus mit Bedeutung aufgeladen sind.

Schlechte Gedichte

Nicht verschwiegen werden darf, dass es neben vielen vollendeten Gedichten in den späten Bänden einige ins Auge fallen, die Gernhardts eigenen Ansprüchen aus seiner „Lyrik-Sprechstunde“ in punkto handwerklicher Vollkommenheit und Plausibilität nicht genügen. Sie weisen eine Inkongruenz zwischen theoretischem Anspruch und praktischer Umsetzung auf. Gemäß Gernhardts eigener Bitte um Korrektur sei auf einige

²²⁰ „Abschied“ in Spagat: 43, V. 1-4 und 17-20.

²²¹ Haas: Schlafrock. S. 377.

unvollkommene Gedichte hingewiesen.²²² Die Maßstäbe der „Kritik und Korrektur“ sollten sich nach Gernhardt „auf überprüfbare Bereiche wie Reim, Rhythmus, Wortwahl oder Tatsachenbehauptungen beziehen, also nicht Weltsicht oder Poetik der Autoren zur Ansicht haben.“²²³

In diesem Sinne sind in „Berliner Zehner“, „K-Gedichte“ und „Später Spagat“ Gedichte aufgenommen worden, die Fehler oder Schwächen aufweisen, die sich in den Gedichten früherer Bände kaum nachweisen lassen. Weil dies ein schwerwiegender Vorwurf ist, soll er anhand von drei Beispielen illustriert werden (an die *unsinnigen* „Schüttelreimgedichte“ sei hier nur noch einmal erinnert²²⁴): „Bitte nicht wecken!“²²⁵ aus „Berliner Zehner“ ist ein Beispiel für eine inhaltliche Unausgewogenheit: Mit seinem Eichendorff-Motto, das zur Thematik ohne Bezug bleibt, dem funktionslos-holprigen Rhythmus, dem unausgegorenen Satire-, Nonsens-, Komik-Mix, dem seltsamen Vergleich (Kohl-Ding), dem kryptischen Ende („besser wenn sie weiterschläft“) bleibt es ungreifbar und nebulös.

Beim „Sonett von dem jungen Amerika und den alten Europäern“²²⁶ aus „K-Gedichte“ fallen die Horst-Wessel-Lied- und Hitler-Zitate negativ auf, womit der Überfall Deutschlands auf Polen 1939 und der Angriffskrieg der Amerikaner auf den Irak auf die selbe Stufe gestellt werden – ein angesichts der fundamental unterschiedlichen Staatsformen, Motivationen, Vorgehensweisen usw. historisch falscher und sinnloser Vergleich.

Ausgerechnet das Gedicht „Krebsfahrerlied oder Auf dem Weg zur Chemotherapie im Klinikum Valdarno oder Die Hoffnung stirbt zuletzt“²²⁷ aus „Später Spagat“ wurde bei seiner Erstveröffentlichung im Feuilleton als herausragend zitiert,²²⁸ was sicherlich unter dem Eindruck zu sehen ist, den der Tod Gernhardts wenige Tage zuvor hinterlassen hatte. Bei genauerem Hinsehen hätten den Rezensenten jedoch einige Mängel auffallen können, die Zweifel an der Vollkommenheit dieses Gedichts berechtigt erscheinen lassen. Ein Satz ist schlicht und funktionslos grammatikalisch falsch (V. 10-15²²⁹: In Gernhardts Satz würde durch die Subjekt-Verwechslung „man“ und nicht das Ich gesunden, was sicher

²²² „Daher habe ich persönlich nichts dagegen, wenn heutige Besserwisser meine Gedichte mit dem Korrekturstift lesen, ich bitte sogar darum: Zweckdienliche Hinweise nimmt jedes bessere Literaturbüro entgegen.“ Gedichte: 973.

²²³ Gedanken: 60.

²²⁴ Vgl. Spagat: 74f., und vgl. Kap. II.4.g.

²²⁵ Gedichte: 678f.

²²⁶ Gedichte: 915.

²²⁷ Spagat: 16.

²²⁸ Vgl. z. B. o.A.: Literatur. Allerletzte Gedichte. In: Der Spiegel 32.2006. S. 134.

²²⁹ „Durch die Flure, / durch die Weiten / sieht man mich zum Giftraum schreiten, // Um dort über viele Stunden / an dem Gifte zu gesunden.“ V. 10-15.

nicht gemeint ist), die Reihenfolge „Gifftropf“, „Gifthaus“, „Giftraum“ und „Gifte“ ist ungeordnet und entspricht damit nicht der räumlichen Annäherung des Ich an sein Ziel (V. 6, 9, 12, 15) und das „man“ (V. 12) wirkt störend, weil doch ansonsten nicht von irgendwelchen Beobachtern die Rede ist. Auch über die Originalität des schlichten Schlussverses im Stil einer *ernsten Pointe* kann man durchaus geteilter Meinung sein.²³⁰ In diese Aufzählung könnten – insbesondere aus „Später Spagat“ – außerdem noch einige offensichtlich unvollendete Gedichte und -fragmente eingefügt werden.²³¹

Es gibt also einige Indizien dafür, dass Gernhardt mit der Auswahl seiner Gedichte für seine Bände in seinen letzten Jahren nicht mehr so sorgfältig gewesen ist wie früher. Nicht weil die Frequenz der veröffentlichten Gedichtbände stieg (1966, 1976, 1981, 1987, 1994, 1997, 1998, 2001, 2002, 2004, 2006) oder weil sich entsprechende Hinweise auf explizite Auswahl und Auslassungen wie bei „Herz in Not“ („100 von 130 ausgewählt“²³²) für einen späteren Band nicht mehr finden, sondern weil die späten Bände zunehmend Gedichte in einem Zustand enthalten, wie sie in früheren Bänden nicht zu finden waren: mit kleineren handwerklichen Fehlern, nicht ausgereift oder gar unvollendet, am stärksten nachzuweisen in „Später Spagat“. Das mag damit zusammen hängen, dass die NFS-Kollegen früher untereinander ihre Manuskripte zur gegenseitigen Bewertung austauschten und Gernhardt in den letzten Jahren auf diese Kommentierung verzichtete; es mag auch daran liegen, dass die zunehmende Begeisterung für seine Person und seine Werke den unverfälschten Blick auf die eigenen Produkte verschleiert hat oder Gernhardt verständlicherweise seinen letzten Gedichtband fertig stellen wollte – es lässt sich darüber nur mutmaßen und das Phänomen selbst beschreiben.

Entwicklung Komik – Ernst

In den obigen Ausführungen war bereits von einem eigenen Tonfall mit komischen und ernstesten Zügen die Rede, mit dem Gernhardt persönliche Erfahrungen ab seinem mittleren Werk bedichtet. Diese Erweiterung der dichterischen Ausdrucksmöglichkeiten kann an einigen Beispielen verdeutlicht werden, bei denen mit den selben Mitteln und Inhalten in unterschiedlichen Werkphasen verschiedene Wirkungen erzielt werden: Das erste

²³⁰ Den Teilnehmern des „Gernhardt-Kolloquiums“ des „Merkur“ am 27.10.2006, insbesondere Steffen Brück, Michael Maar, Kathrin Passig, Kurt Scheel und Klaus Cäsar Zehrer, sei an dieser Stelle für ihre Anregungen gedankt.

²³¹ Vgl. „Dialog“, „Münchener Multikulti oder Beim Vietnamesen“, „Knabberwix. Couplet-Fragment“ und „Knabberwix. Nachbarhundehalter“ (Spagat: 21, 56, 88 und 89). Zur Titelwahl und ersten Teil von „Knabberwix“ aus „Lichte Gedichte“ vgl. Kapitel II.4.c. und II.4.g.

²³² Vgl. Gedichte: 973.

dialogische Gedicht Gernhardts mit einem Paar, „Lohengrin ’74“²³³, spielt sinn- und tendenzfrei mit dem sexuellen Umgang der beiden. Ein gutes Jahrzehnt später reflektiert der Beobachter einer vergleichbaren Konstellation die Situation und gibt dem Gedicht im Schlussvers einen nachdenklichen Zug.²³⁴ Die Entwicklung der Darstellung des Todes (vgl. Kap. II.1.) zeigt über die Jahrzehnte eindeutig dieselbe Tendenz, gleiches gilt für den Tonfall der Gedichte, der sich von locker und direkt über literarisch anspielungsreich zu ernsthaften Betrachtungen über *Gott und die Welt* wandelt – immer unter partieller Beibehaltung des Ersteren.

„Andere mögen von Menschen reden, / ich rede von Tieren“, heißt es in einem „Katzengedicht“²³⁵. Welch wichtige Rolle Tiere in Gernhardts Lyrik spielen, wurde bei der Gedichtanalyse deutlich. Auch ihre Verwendung wandelt sich: In den „Animalerotica“ z. B. dreht sich alles derb-direkt um den Zeugungsakt der anthropomorphisierten Tiere. In dieser frühen Phase verschwimmen die Grenzen zwischen Mensch und Tier. Knapp zwanzig Jahre später widmet Gernhardt einem qualvoll sterbenden Tier ein Gedicht, in dessen Schlussvers es seinen letzten Atemzug tut.²³⁶ Dieser letzte Vers ist zwar in Konzision und Tektonik als Pointe angelegt, weil mit ihm die vorherige Struktur der Verse abgebrochen und so das Sterben abgebildet wird, jedoch fehlt jedwede Form von Komik.

Exemplarisch kann diese Erweiterung der Tonfälle bei Gernhardt zum Ernstesten auch an zwei weiteren Gedichten aufgezeigt werden, die mit demselben formalen Mittel funktionieren. Der Haufenreim als Spiel mit der Grammatik dient im „Wörtersee“ Anfang der achtziger Jahre bei „Setzen, stellen, legen u. a.“²³⁷ (durch Otto Waalkes bekannt gemacht) noch der Erzeugung des komischen Nonsens. Die gleiche Technik entlockt dem „Ungedicht“²³⁸ in „Weiche Ziele“ Mitte der neunziger Jahre einen komischen Appell an den Rezipienten. Gut zwanzig Jahre später erzeugt er in dem bereits erwähnten Gedicht

²³³ Original in WimS 9/74: 271 mit dem Photo einer Filmszene, auf dem sich Frau und Mann engumschlungen in die Augen sehen.

²³⁴ Vgl. „Sehen und hören und fühlen und denken“ (Gedichte: 304) mit seiner zwischen pointierter Komik und Melancholie changierenden Pointe.

²³⁵ „Katzengedichte“ in Gedichte: 274f., hier: Schlussverse des zweiten Gedichts ebd. 275. Die Katze kommt von allen Tieren mit Abstand am häufigsten vor. Vgl. auch „Welt, Raum und Zeit“, „Katz und Maus“, „Katze in Pflege“, „Intercity. Durch Schwaben“, „Für Pumper“, „Mäusegedicht“ und „Dämmerung“ in Gedichte: 130, 278, 293, 333, 419f., 437 und 487.

²³⁶ „Animalerotica“ und „Für Rosa“ in Gedichte: 49-51 und 420. Bei „Rosa“ handelt es sich um eine der Katzen Gernhardts (vgl. auch die Tode von „Schimmi“ und „Billie“ in „Die Katze“ und „Der lange Abschied von Billie“ in Gedichte: 813f. und 816). Natürlich könnte man die hiesige Auswahl wie jede andere als suggestiv bezeichnen. Indes ist die Bezeichnung *exemplarisch* zutreffend, weil sich an vielen anderen Tiergedichten mit gleichem Befund mit großer Sicherheit sogar Gernhardts Entwicklung plausibel herleiten ließe.

²³⁷ Gedichte: 163f.

²³⁸ Gedichte: 432f.

„Hin und weg“²³⁹ aus „Im Glück und anderswo“ den treibenden Rhythmus und die feste Form für eine ernsthafte Reflexion über den Sinn des Tötens anlässlich des Gnadentods für einen verletzten Vogel. Dies führt zu einer weiteren Beobachtung.

Veränderung der Pointe

Die Funktion der Pointe verändert sich bei Gernhardt. Für die Pointe werden – wie ausgeführt – mit Müller die Elemente „Inkongruenz, Zusammenhang, Konzision und Tektonik“²⁴⁰ als konstitutiv betrachtet, die im Zusammenspiel in aller Regel Komik und im besten Fall auch Erkenntnis freisetzen. Gernhardt bescheinigt sich selbst zu recht einen ausgeprägten „Pointeninstinkt“²⁴¹.

Bis weit in die achtziger Jahre dient die Pointe bei Gernhardt dem Aufbrechen des Sinns und der Gewinnung von Komik. Stilbrüche und Kalauer sind zwei ihrer prominentesten Mittel mit dem Ziel, den Rezipienten Lachen zu entlocken. Auch die anderen Pointen-Formen wie Wortspiel- und Phraseologische Pointen, bei denen mit dem (doppelten) Wortsinn gespielt wird, und Pointen, die ihre Komik aus der Inkongruenz, der plötzlichen Verschiebung des Topic, einem sachlogischen Bruch oder dem Lakonismus ziehen, verwendet Gernhardt häufig.²⁴²

Ab „Weiche Ziele“ verhält es sich anders. In diesen Gedichten verringert sich die komische Fallhöhe; es scheint, als sei ihr erstes Ziel nicht mehr der Lachmuskel des Lesers, sondern eher sein schmunzelndes Einverständnis. Dies korreliert mit Verschiebungen innerhalb der Themenschwerpunkte, die für den Bereich Körper, Altern und Tod schon angedeutet wurden. Dem Auftreten von „Gevatter Tod“ wohnt wegen immanenter Komik im mittleren Werk kein Entsetzen inne.²⁴³

Auch in anderen Kontexten der späteren Gedichte ist die komisch-humoristische Pointe nunmehr der Leichtigkeit verpflichtet, über große Themen wie nebenbei zu dichten. Wörtlich genommen *erleichtert* sie den Inhalt des Gedichts. Die Pointe ist nicht mehr das Ziel des Gernhardtschen Gedichts, sondern sein „Ermöglichungsgrund“²⁴⁴.

²³⁹ Gedichte: 716.

²⁴⁰ Müller: Theorie. S. 306. Vgl. auch Kapitel I.2.b.

²⁴¹ Gedanken: 34.

²⁴² Am Rande sei erwähnt, dass Gernhardt eine Vorliebe für selbstbeweisende, sozusagen „sprechende“ Enden hat: „O du, der du. An einen pyromanischen Butler“, „Sprechen und Schweigen“, „Spaßmacher und Ernstmacher“, „Auf der Höhe der Zeit“ (Gedichte: 56f., 170f., 282-285, 579f., 871) enden alle fünf im inhaltlichen und umgesetzten Schweigen (davon zwei Mal als Abschluss eines Kapitels bzw. Bandes).

²⁴³ Die erste, bemitleidenswerte (!) Personifikation des Todes tritt – wie in Kapitel II.1. ausgeführt – schon im „Wörtersee“ im Nonsens-Gedicht „Die Nacht, das Glück, der Tod. Denkt euch“ auf (Gedichte: 112).

²⁴⁴ Detering: Gespräch. S. 36.

Im späten Werk schließlich ist ein neues Phänomen zu beobachten, für das nur ein Behelfsbegriff gefunden werden konnte: Es handelt sich um ein strukturell wie eine Pointe angelegtes Gedichtende, das jedoch keinerlei Komik mehr freisetzt, sondern im Gegenteil die abgründige Traurigkeit oder eine Erkenntnis auf den Punkt bringt. Beispielhaft kann auf das Gedichtende in „Krebsfahrerlied ...“²⁴⁵ verwiesen werden: Der Schlussvers wird als Reim-Waise und durch den Zeilenabstand exponiert gestellt und artikuliert fundamentale Zweifel am eigenen Gesundungsprozess („... gesunden. // Oder auch nicht.“). So bricht der Schlussvers die vorherige Struktur *pointengleich*, jedoch ohne Komik, was – im vollen Bewusstsein der *Contradictio in adjecto* – mit dem Hilfsbegriff *ernste* Pointe bezeichnet wurde.

Einem sehr ähnlichen Prinzip, ein originär komisches Gedicht pointiert, aber unkomisch zu beenden (und nicht etwa, eine Pointe durch eine wiederum komische Anti-Pointe zu verweigern), begegnen wir in Gernhardts Gedichten in zunehmendem Maße. Es scheint, als habe Gernhardt als Komiker Strukturen internalisiert, die nun auch Gedichte mit jenen ernstesten Tonfällen prägen, für die eine Pointierung – im Gegensatz zur Komik – nicht zwangsläufige Notwendigkeit ist. Die Transformation der Pointe verläuft also von der rein komischen über die komisch-sentenzartige zur komisch *und* traurigen und schließlich nur pointiert-traurigen bzw. erkenntnis-orientierten. Parallel dazu wird aber immer auch wieder in anderen Gedichten die rein-komische, *klassische* Pointe gebraucht.

III.2.d. Ernste Gedichte

In dieser Untersuchung war bislang vor allem von komischen, parodistischen, satirischen und Nonsense-Gedichten die Rede. An den einzelnen Gedichten wurde ein unterschiedlich starker Komik-Gehalt festgestellt, der von reiner Komik bis zu beinahe komikfreien Gedichten reichte. Es gibt jedoch auch rein ernste Gedichte in Gernhardts Werk, nur in vergleichsweise geringer Zahl. Von den komik-armen über Paarbeziehungen war bereits am Rande und von den komik-armen Gedichten über Krankheit und Tod ausgiebig die Rede. Angesichts der bedrückenden Thematik verwundert der geringe Grad an Komik in vielen dieser Gedichte nicht. Bei einem der wenigen anderen Themen, die Gernhardt über die Jahre mit verhältnismäßig wenig Komik bedichtet, handelt es sich um die Natur, ihre Schönheit und Symbolkraft für den Menschen.

²⁴⁵ Spagat: 16.

Natur-Gedichte

In „Besternte Ernte“ geht Gernhardt das Thema noch komisch an. „Lehrmeisterin Natur“²⁴⁶ hat dem Menschen anhand der Efeus nur Unsinniges mitzuteilen: „Was uns der Efeu lehrt? Ich will es so umschreiben: / Das Grünsein lehrt er uns. Das rasche Ranken. / Den spitzen Auslauf und, um den Gedanken / noch abzurunden: Auch das Haftenbleiben.“ Die Überstrapazierung des Prinzips der Natursymbolik und sein Scheitern werden erst in der mehrzeiligen Pointe offenbar. Der Mensch kann vom Efeu gar nichts lernen. Das vermeintliche Sinngedicht über den Symbolgehalt der Natur endet mit der Aufdeckung der Absurdität des Vergleichs.

Eine ganze Reihe von komik-armen bis komik-freien Gedichten mit der Natur-Thematik schließt sich an diese erste komische Auseinandersetzung an. Den Anfang machen die „Stimmungsgedichte“ aus „Der Sommer in Montaio“²⁴⁷ von 1979. Die 13 Gedichte sind einzeln datiert (29.6.-15.9.1979) und enthalten unterschiedlich wenig Komik, die sich vor allem aus der Sprache ergibt. In die Naturbeschreibungen der meisten Gedichte mischen sich Stilbrüche, sprachliche Auffälligkeiten oder komische Neologismen. Die Gedichte haben daher mit „Stimmungsgedichten“ letztlich wenig gemeinsam.

Dreizehn Jahre später erscheint in „Körper in Cafés“ im Kapitel „Heimat“ das Gedicht „Herbstlicher Baum in der Neuhaußstraße“²⁴⁸. In zwei Sätzen, durch geschickte Enjambements mit Reimen (abcbdeéecc) verbunden, beschreibt das Ich einen Baum bei mildem Wind im Gegenlicht zunächst nüchtern als „sehr bemerkenswert“, schließlich in seiner Faszination begeisterter und entrückter:

„So also, links vom Licht begrenzt / und rechts so lichterfüllt, daß Grenzen / im Leuchten einfach weg sind und / ein Seufzer kommt aus meinem Mund.“ (V. 7-10). Das eigentlich schwache Reimwortes „und“, das in dieser Position zu einem vollwertigen wird, markiert den Bruch „zwischen ausufernder Beschreibung und Sprachlosigkeit“²⁴⁹ und setzt subtile Komik frei. Sehr schwach wird im letzten Vers jenes berühmte Seufzen Alkmenes anitiert, dass dieser beim Anblick des Göttlichen entfährt. Wie in „Doppelte Begegnung am Strand von Sperlonga“²⁵⁰, lässt der Anblick des vollendet Schönen den Betrachter

²⁴⁶ Gedichte: 54f. Nachfolgendes Zitat V. 5-8. Vgl. auch das Gedicht „Schwanengesang“: „Was wollen die Schwäne uns sagen? [...] wir sind überhaupt ganz tolle Vögel – / das wollen die Schwäne uns sagen.“ (Gedichte: 70). Vgl. Kap. II.4.c.

²⁴⁷ Gedichte: 138-141.

²⁴⁸ Gedichte: 210. Gernhardt wohnte in Frankfurt a. M. in der Neuhaußstraße 12. Vgl. Arnet: Anachronismus. S. 58.

²⁴⁹ Arnet: Anachronismus. S. 58.

²⁵⁰ Gedichte: 234f.

seufzen. Kein Quäntchen Komik verändert die entzückte Wiedergabe des visuellen Eindrucks und der Entgrenzung.

Gleich mit einem Ausdruck der Begeisterung beginnt (und endet) das Gedicht „September an der Nidda“²⁵¹ aus „Weiche Ziele“: „Herrlich ist der Anblick heller Flüsse / Darin sich die dunklen Bäume spiegeln“, hebt das Ich in dem achtzeiligen freirhythmischen, ungereimten Gedicht an, und erblickt im Wasser das Blau des Himmels und die weiße Spur eines Flugzeugs, „bis bunte Menschen / Sie kopfüber radelnd löschen. Herrlich.“ (V. 1f., 7f.). Ein Mensch zeigt sich aufrichtig fasziniert von der Schönheit der Natur und ihrer konkreten Erscheinung. Anzeichen von Ironisierung oder Komik finden sich weder in noch zwischen den Zeilen.

Welche Lehren der Mensch aus der Betrachtung der Natur ziehen kann, offenbart das direkt nachfolgende Gedicht „Schön und gut und klar und wahr“²⁵² aus „Weiche Ziele“. Darin mutmaßt das Ich über die Symbolik von vier weißen Tauben im Himmelsblau, sie könnten als Mahnung dienen: „Es ist schön, sich im Aufwind zu wiegen / Es ist gut, nicht alleine zu fliegen / Es ist klar, daß Steigen schon viel ist / Es ist wahr, daß der Weg schon das Ziel ist.“

Der (komische) Lebensweg als Ziel – dieser vergleichbare Gedanke entstammt der Komiktheorie Gernhardts. Ausgehend vom Anblick von vier Tauben verfasst Gernhardt ein Sinngedicht mit einem Anflug von Lebensweisheit. In dieser Traditionslinie stehen auch die Goethe-Pastiches aus dem „Klappaltar“.

Mit „Nach der Nacht“²⁵³ aus „Im Glück und anderswo“ liegt ein weiteres Gedicht vor, das die Natur und das Glück ohne Komik thematisiert:

„Glücklicher Morgen: Wir in der Sonne / Unter uns Nebel, über uns Vögel / Zwei graue Reiher auf geradestem Wege / Im Gleichschlag der Flügel / Im Gleichtakt des Fluges / Aus tiefem Blau in weit fernere Bläue.“

Im selben Band findet sich im Kapitel „Im Licht“ folgendes Poem mit dem Titel „Weiß auf weiß“²⁵⁴: „Wenn sich regennaß die Dolde / der Akazie, blütenweiß, / derart senkt, daß des Holunders / blütenweißer Teller sich / derart der Gesenkten annimmt, / daß vor lauter Blütenweiß / niemand weiß: Was hängt, was stützt da? / Ist nur eines klar: Dies Vermischen / weißer Blüten ist das reine / Gegenteil vom Sagen, / allem Deuten, allem

²⁵¹ Gedichte: 436.

²⁵² Gedichte: 437. Nachfolgendes Zitat V. 9-12.

²⁵³ Gedichte: 689.

²⁵⁴ Gedichte: 703.

Schreiben, / denn es zeigt nur. Und man kann da / nichts getrost nach Hause tragen, / weiß auf weiß.“

Im Vergleich mit dem „Efeu“-Gedicht wird offensichtlich, wie stark sich die Parameter für die Auseinandersetzung mit der Natur gewandelt haben: Wo beim Ersteren noch die Komisierung des Scheiterns der Natursymbolik im Mittelpunkt stand, poetisiert dieses Gedicht den Zustand der sprachlosen Überwältigung angesichts der Schönheit der Natur ohne jegliche Komik.

Das empfundene Glück beim Betrachten der Natur, die Freude an Licht und Farben und Bildern, manchmal auch ein erfolgreicher Fund bei der Suche nach Sinn und Symbolik oder vereinzelt Melancholie im Angesicht von Verfall und Zersetzung („Beginn der Sommerzeit 96“²⁵⁵), all dies spricht aus den ernstesten Natur-Gedichten Gernhardts, die seit Mitte der achtziger Jahre eine weitere durchgängige Linie in seinem lyrischen Werk neben den ernstesten Gedichten über Altern, Krankheit und Tod bilden. Eine ähnliche Wandlung machen die Betrachtungen Gernhardts über Gegenstände und Ereignisse des Alltags durch, in denen – oft mit der Pointe – eine tiefergehende, philosophische Bedeutung durchschimmert.

Dennoch: Zu behaupten, Gernhardt würde *insgesamt* immer ernster, trifft den Kern der Entwicklung nicht. Vielmehr mehren sich die Gedichte mit geringerem Komikanteil ab dem Band „Weiche Ziele“. „Klappaltar“ enthält lediglich einen Hauch von Komik, der sich durch den Pastiche-Charakter und die Dialogizität erklärt. „Im Glück und anderswo“ und „Später Spagat“ enthalten wieder ganze Kapitel mit dezidiert komischen bzw. Nonsense-Gedichten. Neben genuin komische Gedichte treten so zunehmend komikfreie Poeme mit ernstem Inhalt (Krankheit, Tod, Natur). Sie verdrängen die Komik aber bis zum Schluss nicht. Um nur ein Beispiel zu nennen: Nur wenige Dichter haben sich mit solch komischer Leichtigkeit der Welt empfohlen, wie Gernhardt noch wenige Wochen vor seinem Tod im zitierten „Abschied“²⁵⁶. Dem buchstäblich gegenüber stehen komikfreie und tief im Ernst verwurzelte Gedichte.

Gernhardt erreicht in seinem späten Werk die volle Breite auch der ernstesten Tonfälle: „Der lyrische Kosmos des Robert Gernhardt hat [...] alles ausgehalten: das Schwere und das Leichte, das Dunkle und das Lichte.“²⁵⁷

²⁵⁵ Gedichte: 482.

²⁵⁶ Vgl. „Abschied“ in Spagat: 43. Vgl. Kap. II.1.i. und III.2.c.

²⁵⁷ o.A.: Da sprach der Knecht zum Herrn. In: Der Spiegel. 4.8.1997. S. 163-165. Hier: S. 165.

III.2.e. Die Lyrik: Gernhardt-Sound

Poetisch-poetologische Differenz

Es ist denkbar, dass sich zwischen der expliziten und der werkimmanenten Poetik eines Autors Widersprüche auftun. Volk hat diese mögliche Abweichung zwischen Werkpoetik und „Vortragspoetik“ „poetisch-poetologische Differenz“²⁵⁸ genannt. Wie groß bzw. klein diese Differenz bei Gernhardt ist, zeigt eine Gegenüberstellung der Inkongruenzen mit den Übereinstimmungen. Einzelne Differenzen zeigen sich in vergleichsweise marginalen Bereichen, wie in vereinzelt, vor allem in späten Gedichten, die nach Gernhardts eigenen poetologischen Maßstäben nicht gelungen sind, im ausformulierten Satire-Anspruch und der schwachen Umsetzung in späten satirischen Gedichten wie im Zyklus „Krieg als Shwindle“, der keine formalen oder inhaltlichen Neuerungen aufweist, im Unterschied zwischen der schlichten Definition der Ironie durch Gernhardt und ihrem ausgefeilten Gebrauch oder in der Ablehnung der Rolle des poeta doctus (wegen der pädagogisch-elitären Konnotation²⁵⁹) im Gegensatz zum offensichtlichen Bemühen darum, die zugehörigen Erwartungen an Gelehrsamkeit zu füllen.

Dem gegenüber stehen eine Fülle von Kongruenzen und Entsprechungen in verschiedenen Gebieten, die die sehr starke Verbindung zwischen Theorie und Praxis bei Gernhardt beweisen: Die fließenden Übergänge zwischen Komik und Ernst, Sinn und Unsinn sowie zwischen Theorie und Praxis, unverkennbar in der *poetischen* Poetik, poetologischen Gedichten und der *komischen* Komiktheorie, die große Bedeutung von Komik in Theorie und Praxis, der hohe Komikgehalt der Lyrik und ihre häufige Erzeugung durch das Prinzip der Inkongruenz, das theoretische Plädoyer für und die lyrische Orientierung an der Regel, die Vorliebe für tradierte Gedichtformen und den Reim und ihre intensive Anwendung, die Zunahme der Bedeutung der (neuen und versteckten) Regel in Poetik und später Lyrik. Hinzu kommen die in Theorie und Lyrik erkennbaren Prämissen Wirklichkeitsnähe und Aktualität, Unterhaltung und Nützlichkeit, Plausibilität und Attraktivität, Eingängigkeit und Prägnanz, die Vorliebe für das „In Zungen reden“ in seiner vollen Bandbreite, vor allem aber in Parodie und affirmativen Pastiche, als originelle *Weiterdichtung* und das insgesamt hohe Maß an Intertextualität, ferner die Ausbildung einer eigenen Dichter-Stimme, die Skepsis gegenüber der Gattung Satire, die Kongruenz zwischen Nonsens-Definition und -Dichtung, die in Theorie und Gedichten

²⁵⁸ Volk: Diskurs. S. 28.

²⁵⁹ Vgl. Kap. VII, Gespräch II.

kongruente Angabe und Wahl von Themen, insbesondere die durchgängig und offensiv subjektive Perspektive.

Kurzum: In seinen Gedichten setzt Gernhardt seine poetologischen Prämissen zum weitaus größten Teil um. Die Ansichten des Theoretikers und die Praxis des Lyrikers sind auf das Engste miteinander verbunden, oder anders gesagt: Die poetisch-poetologische Differenz bei Gernhardt ist verschwindend gering.

Eine eigene Stimme

Der Befund über den Wandel Gernhardts zum Spaßmacher *und* Ernstmacher in Personalunion kann am Gebrauch der großen Namen und Tonfälle abgelesen werden, die im Nonsens noch und ausschließlich der Erzeugung der Illusion von „Megasense“²⁶⁰ dienen, und die ab den „Körpern in Cafés“ (bei allgemein seltenerer Verwendung) deutlich auf kulturelle Diskurse anspielen und Anlass für intertextuelle Dialogizität und affirmative Weiterdichtung sind.²⁶¹ Die Funktion der Intertextualität in Gernhardts Gedichten durchläuft eine Wandlung vom Nonsens zur Parodie im Sinne des „Gegengesangs“ und von dort zu subtilen Pastiches, die mehr und mehr von Gernhardts eigener „Stimme“ enthalten. Konstant dabei ist „die virtuose Anverwandlung der Tonfälle der großen Toten.“²⁶² Das hat ihm noch 1997 von Kosler den ungerechtfertigten Vorwurf eingetragen, er habe keine eigene Stimme: „Sprachlich verfügt Gernhardt über keine unverwechselbare Handschrift, stattdessen macht er sich souverän alle zur Verfügung stehenden Stilarten zu eigen.“²⁶³ Dem muss vehement widersprochen werden. Eben im Umgang mit der literarischen Tradition in Nonsens-Zitaten, Parodien, Pastiches und Kontrafakturen entwickelt Gernhardt seinen „eigenen Ton“²⁶⁴, wie er es in seiner Poetik darstellt, und wie sie ihm im Allgemeinen auch zugeschrieben wird.²⁶⁵ Schmitt hat beispielsweise „das klare, helle Timbre, die federnde saloppe Rhythmik und der freundlich-lapidare Duktus [als] sein unverwechselbares Markenzeichen“²⁶⁶ ausgemacht.

²⁶⁰ Detering: Gespräch, S. 23 und 34.

²⁶¹ Vgl. z. B. „Themawechsel“ (Gedichte: 498) und die parodistischen Gedichte in Kapitels II.2. dieser Arbeit.

²⁶² Seibt: Unschuld. S. 377. Seibt befindet, dass das direkte Zitat bei Gernhardt zurückgegangen sei. Für die Zeit der Publikation des Essays (1997) ist das richtig; jedoch kehrte Gernhardt im späten Werk wieder dazu zurück. Gedichte entsprechender Herkunft, so „Wiedergelesen: Besuch vom Lande“ und „Das Attentat“ (2000), wurden in Kap. II.2. erläutert.

²⁶³ Kosler: Freundlichkeit. S. 11.

²⁶⁴ Dierks, Manfred: Stille Brisanz. In: Rabe 50. S. 126.

²⁶⁵ Vgl. z. B. Mazenauer, Beat: Mit Heine aus dem Busch geklopft. In: Freitag. 28.6.2001 („eine unverwechselbare Stimme“).

²⁶⁶ Schmitt: Kritiker. S. 164.

Die Sprache in Gernhardts Gedichten ist keine poetische Sprache in dem Sinne, wie sie Roman Jakobson einst als starke Abweichung einer künstlerischen Sprache von der Alltagssprache definiert hat. Die Poetizität stellt sich vielmehr über Intertextualität und formale Elemente ein als über die Differenz zur Alltagssprache, die in seinen Gedichten sehr präsent ist.

Das unverwechselbar und originär *Eigene* an Gernhardts „Stimme“ ist ein Konglomerat mit einigen Konstanten und mit variablen Elementen in wechselnder Zusammenstellung. Zu den Konstanten gehören ein kapitales komisches Potenzial und (damit verbunden) eine Affinität für Form, Regel und Reim, ihrer Perfektionierung und Erfindung, eine kontinuierliche Kreativität, Innovation und Experimentierlust bei allen Form und Inhalten, ein ausgeprägtes Talent zur perfekten Stimmen-Imitation, zur offenen und versteckten Intertextualität, zur originären Weiterdichtung und zur Pointierung sowie die Fähigkeit, mit einem hohen Maß an Eingängigkeit, Lesbarkeit, Prägnanz, Suggestivität, Attraktivität und Leichtigkeit, mit großer Nähe zur Realität und über sehr viele Themen zu dichten, die ein Ich in der Gegenwart umtreiben können.

Zu den variablen Elementen, die bei Gernhardt häufiger hinzu kommen, gehören das Scherzende und Heitere (seltener auch das Humoristische), das Aphoristische und die Sentenz, das Saloppe, Explizite und Sexuelle, die komisch-ernste Pointierung, die Kombination von *schwerem* Thema und *leichter* Komik, zudem die originelle Themenfindung und -besetzung (insbesondere im Bereich Mensch und Tier und zwischenmenschliche Beziehungen), der häufige Gebrauch des „Ich“ im Gedicht (mit genereller Nähe zwischen artikuliertem Ich und realem Dichter Gernhardt) sowie die Reflexion über das Ich, den Körper, das Altern, den Tod in Gedichtform, besonders im Nonsens das Metaspiel, ferner in Bezug auf die Gattungen das Gelegenheitsgedicht (über Alltagsbeobachtungen), das Reise-, Natur- und Stimmungsgedicht (aus ICE und Toskana) sowie das Sinngedicht, das Gernhardts Fähigkeit entspringt, im Großen das Kleine und das Große im Kleinen zu sehen und im Gedicht auf den Punkt zu bringen.

Postmoderne?

Gernhardt besitzt zweifelsohne das Talent, große Diskurse und Fragen in einfachen Worten und auf spielerische Weise herunterzubrechen, sodass sie unterhaltsam aufgenommen und weitergedacht werden können. In seinen herausragenden Gedichten tritt er dabei den Beweis für seine Meinung direkt und doch hintergründig im Gedicht

selber an; man denke an das dreimalige Nein im Gedicht auf die „Frage“²⁶⁷, ob man nach Weltkrieg und Holocaust noch dichten könne, das vielfache Vanitas-„Ach“²⁶⁸ mit dem vielsagend schweigenden Ende oder, ein „Trost im Gedicht“²⁶⁹, die anhand des Trüffelschweins komisch und dialektisch bewiesene Ansicht, dass des Menschen Gedanken immer Spuren hinterlassen.

Im Umgang mit der literarischen Tradition in Nonsens-Zitaten, Parodien, Pastiche und Kontrafakturen bildet Gernhardt wie dargelegt seine eigene Dichter-Stimme aus. Hoffmann-Monderkamp befand deshalb zu recht: „Wohl kaum ein anderer Dichter der Gegenwart spricht so souverän mit so vielen Zungen – und doch so unverwechselbar.“²⁷⁰

Für Gernhardt selbst ist die Unverwechselbarkeit ein überaus wichtiges Erkennungszeichen für jeden Dichter. Sein eigener „Gernhardt-Sound“²⁷¹ verwebt sich mit dem der literarischen Vorgänger zu einem schwer entwirrbaren Montage- und Zitatspiel, sodass für den Rezipienten oft unsicher ist, ob in einem Gedicht ein direktes Zitat oder geschickte Allusion ohne konkreten Bezug zu Prätexten vorliegt. Gernhardt entwickelte „immer virtuoser die Technik, Gedichte zu schreiben, die wie Zitate klangen, und doch kein einziges fremdes Wort enthielten.“²⁷²

Nach Kosler geht davon ein „postmoderner, metasprachlicher Reiz“²⁷³ aus. Zu diskutieren, inwiefern Gernhardts Lyrik nun der Postmoderne zugerechnet werden muss, wäre schon angesichts des unklaren Begriffs Sophisterei.²⁷⁴ Stattdessen soll abschließend Gernhardt selbst zum Thema Postmoderne, Ironie, Innovation und Fortschritt mit seinem Gedicht „Heia Safari“²⁷⁵ das letzte Wort haben:

„Stapf nur, postmoderner Künstler, / durch das Grün der Kunstgeschichte. / Tritt die Halme mutig nieder / auf dem Gang ins Unwegsame. / Bahne dir mit festen Schritten / einen Weg ins Niebetretne. / Schau nach vorne, dorthin, wo dir / Werke, Würden, Weihen winken, / aber: / Blick nicht rückwärts, denn sonst sähst du, / wie die Gräser, kaum getreten, / sich schon wieder aufwärts richten, / wie der Weg, den du gegangen, / Schritt für Schritt sich selber auslöscht, / wie die Spur von deinen Tagen / jährlich, täglich, stündlich schwindet, / bis sie so wie du vergangen: / spurlos.“

²⁶⁷ Gedichte: 19.

²⁶⁸ Gedichte: 579f.

²⁶⁹ Gedichte: 137f.

²⁷⁰ Hoffmann-Monderkamp: Komik. S. 50.

²⁷¹ Haas: Schlafrock. S. 377.

²⁷² Seibt: Unschuld. S. 81.

²⁷³ Kosler: Freundlichkeit. S. 11.

²⁷⁴ Ihre Existenz wird u. a. von Lamping und Korte vehement bestritten; stattdessen befindet sich die Moderne in ihrer „Spät-Phase“ voller „Komplexität“, „Heterogenität“, ja „Diversität“ (vgl. Lamping: Moderne. S. 113-117, hier: 116, und Korte: Geschichte. S. 195-207).

²⁷⁵ Gedichte: 492. „Heia Safari“ hieß auch eine frühe „Pardon“-Serie ab 1964.

IV. Gesellschaftlicher und medialer Kontext des Erfolgs

Dieses Kapitel ist dem gesellschaftlichen und medialen Umfeld von Gernhardts Schaffen gewidmet. Dem Gegenstand angepasst, kommen hier im Vergleich zu den vorangegangenen Kapiteln Methoden zum Einsatz, darunter medienwissenschaftliche und literatursoziologische.

Das erste Kapitel IV.1. befasst sich mit den gesellschaftlichen, komik- und mentalitätsgeschichtlichen Kontexten von Gernhardts Schaffen. Seine wichtigsten Stationen von „pardon“ über Otto Waalkes und „Titanic“ bis zur „Neuen Frankfurter Schule“ werden vor dem Hintergrund der Komik jener Zeit und wichtiger gesellschaftspolitischer Bezüge – wie der Achtundsechziger-Bewegung – dargestellt.

Im zweiten Kapitel IV.2. wird der Themenkomplex „Verlage, Marketing und Medien“ untersucht. Gernhardts Karriere wird anhand seiner Verlage nachgezeichnet. Zusammen mit Erkenntnissen vom Literaturmarkt, aus dem Marketing und den Medienwissenschaften werden einige Erklärungsansätze zu der Frage entwickelt, warum und wie ausgerechnet Gernhardt so populär wurde.

Eine differenzierte Betrachtung des Erfolges und der Kanonisierung Gernhardts anhand mehrerer Indikatoren bietet das dritte Kapitel „Erfolg und Kanonisierung“ (IV.3.). Eine Zusammenfassung rundet das Kapitel ab (IV.4.).

IV.1. Komikgeschichte: Pardon, Otto Waalkes, Titanic und Die Neue Frankfurter Schule

So

MANCHMAL, WENN ICH MEIN WERK DURCHBLÄTTER,
FINDE ICH ES GAR NICHT SO VERKEHRT.
HIER UND DA HATS DOCH SO SCHÖNE STELLEN,
DAß ICH DENKE: SO WAS – DONNERWETTER!

DIE DAS NICHT SO SEHN, DIE HAB'N DOCH BRETTER
VOR DEN SOGENANTEN KÖPFEN. TRAUIG,
ABER WAHR. SO DENKE ICH IM STILLEN
MANCHMAL. WENN ICH SO MEIN WERK DURCHBLÄTTER.¹

Eine Komikgeschichte der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik ist ein wissenschaftliches Desiderat, das im Rahmen dieser Arbeit leider nicht gefüllt werden kann.² Will man jedoch die gesellschaftlichen und medialen Kontexte von Gernhardts Werk und Aufstieg betrachten, ist ein kurzer historisch-mentalitätsgeschichtlicher Abriss unbedingte Voraussetzung. Dementsprechend werden im Folgenden in gebotener Kürze basale Informationen zur Komikgeschichte in der BRD anhand typischer komischer Produkte gegeben.

Vorweggenommen sei schon eine Beobachtung, die sich aus dem Verlauf der bisherigen Untersuchung ergibt: Gernhardts komisches Schaffen ist von erstaunlicher Progression und Innovation – gerade wenn man es im Vergleich zum Mainstream betrachtet.

¹ Gedichte: 845.

² Hans-Dieter Gelferts sehr kurzer historischer Abriss (Max und Monty. Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors. München 1998) geht erste Schritte in diese Richtung, indem er Charakteristika eines deutschen Humors („ernsthaft, moralisierend, didaktisch“ usw., ebd. S. 166) im Gegensatz zum englischen („spielerisch, respektlos, anarchisch“ usw., ebd.) herausarbeitet.

Gert Raeithels „Die Deutschen und ihr Humor“ (München 2005) erfüllt nicht im Ansatz die Erwartungen, die der Titel weckt (etwa Charakteristika oder eine Typologie des deutschen Humors zu liefern (im Sinne dieser Arbeit müsste es hier statt „Humor“ eigentlich heißen: „Komik“)), noch die Erwartungen an Wissenschaftlichkeit, da Raeithel nur Dutzende Witzbeispiele und Anekdoten ohne jedwede systematische und begriffliche Klarheit liefert. Das Buch enthält ferner eine ganze Reihe von gravierenden Fehlern (z. B. trennt Raeithel nicht zwischen „jüdischem Witz“ und „Judenwitz“, betitelt Andreas Gryphius' Komödie „Herr Michael Squentz“ statt „Herr Peter Squentz“, ignoriert den Nonsens und den „Hamburger Clown“ Otto Waalkes vollkommen und gibt alle Zitate gleich welchen Alters in neuer Rechtschreibung wieder, vgl. ebd. u. a. S. 49-58, 118). Vgl. dazu die Fundamentalkritik („übel runtergerotztes Machwerk“) von „Hans Mentz“, Mentz, Hans: Raeithels Humorgesichte. In: Titanic 10/2005. S. 52f.

IV.1.a. Komik in den Anfängen der BRD

Die Komik der fünfziger Jahre ist auf das Engste mit der humoristischen Komik des Entertainers Peter Frankenfeld (u. a. „1:0 für Sie“, ab 1954) und der humoristisch-sprachspielerischen Komik von Heinz Ehrhardt verbunden („Immer diese Radfahrer“, 1958). Die beiden Entertainer waren mit ihren Shows und Filmen sehr erfolgreich und prägten ihre Zeit mit heiteren, nicht-satirischen Witzen und Pointen. Die harmlos-netten Komödien von Kurt Hoffmann („Ich denke oft an Piroschka“, 1955), besonders die mit dem Publikumsliebling der Nachkriegszeit, Liselotte Pulver („Das Wirtshaus im Spessart“, 1958), sowie die Musikkomödien mit Caterina Valente („Bonjour Kathrin“, 1956) und populäre Quizsendungen (Robert Lembkes „Heiteres Beruferaten“, ab 1955) waren eine Fortsetzung dieser Komik-Variante, die seinerzeit den Mainstream darstellte und die mit dem Begriff „Heiterkeit“ am besten zu beschreiben ist.³

Es scheint im Nachhinein, als wollten die Deutschen in diesen Jahren den Wiederaufbau und das Wirtschaftswunder nicht durch ungewohnte oder gar kritische Formen von Komik hinterfragen lassen, denn ein vergleichbarer Befund kann sowohl im Film als auch im sehr populären Kabarett (dem Glaser die „Narrenrolle‘ des Intellektuellen am Hofe der Restauration“⁴ zuschreibt) und auf dem Buchmarkt gemacht werden. Als Beispiel sei Erich Kästner genannt, von Hause aus viel mehr Satiriker als Humorist, der von 1958 bis 1962 drei erfolgreiche Anthologien mit den bezeichnenden Titeln „Heiterkeit in Dur und Moll“, „Heiterkeit kennt keine Grenzen“ und „Heiterkeit braucht keine Worte“ herausgab.

Die kollektive Verdrängung und vollkommen unzureichende Aufarbeitung der nationalsozialistischen Verbrechen und ein in die Zukunft gerichteter Optimismus schienen sich mit „Humor“, „Heiterkeit“ und „Besinnlichkeit“ am besten befriedigen zu lassen. Dass sich diese ausgeglichenen und ausgelassenen Seelenzustände vor dem Hintergrund von 55 Millionen Kriegstoten und sechs Millionen ermordeter Juden solch großer Beliebtheit erfreuten, bleibt als ungeheurer kollektiver Zynismus ein mentalitätsgeschichtliches Phänomen, welches zur gründlichen Verdrängung mutmaßlich seinen Teil beitrug.

³ Glaser bezeichnet den Film der fünfziger und sechziger Jahre als „Teil der affirmativen Kultur“, der „gesellschaftliche Mängel beschönigte, ungestillte Sehnsüchte stillte, und konservative Mentalitätsmuster bestätigte.“ Glaser: Kultur. S. 282. Über die Hälfte der erfolgreichen Filme der Saison 1958/1959 waren heiter-humoristische Schlagerfilme, oft mit den Stars der Musikschlagerszene wie beispielsweise Freddy Quinn besetzt, vgl. ebd. S. 284. Caterina Valente wurde übrigens originellerweise als „Botschafterin des deutschen Show-Business“ 1958 das Bundesverdienstkreuz verliehen.

⁴ Glaser: Kultur. S. 267. Kabarett-Programme erzielten im Fernsehen Einschaltquoten von bis zu 90 Prozent, vgl. ebd. Jedoch gab es auch im Kabarett stets Ausnahmen in „Komik-Nischen“, vgl. Kap. IV.1.h.

Und dennoch (oder gerade deswegen?) behält diese Form der Komik in Deutschland über Jahrzehnte hinweg ein treues Publikum, wie sich beispielsweise an den zahlreichen Bestsellern von Eugen Roth und Ephraim Kishon bis in die Siebziger („Blaumilchkanal“, 1974) oder dem anhaltenden Erfolg der heiter-gemütlichen Ohnsorg-Theater-Inszenierungen ablesen lässt.

Die geistige Atmosphäre der Adenauer-Ära hat Schmitt beschrieben:

„[D]ie Altnazis bereiteten sich allmählich auf den Ruhestand vor [...] und viele junge Leute, reife Existentialisten, angehende Studenten und abgehende Beatniks litten wie Hund unter dieser bigotten verlogenen, verstaubten, kleingeistigen Zeit, unter der bleiernen Ödnis von Restauration, Experimentierfeindlichkeit und ängstlicher Maßhaltereit.“⁵

IV.1.b. pardon & Gernhardt

In diese Zeit platzte im September 1962 die Erstausgabe der „pardon“, gegründet von den Verlegern Hans A. Nickel und Erich Bärmeier, wie ein anarchisch-komischer Freigeist, der diese „Heiterkeit“ aufs Korn nahm und sie durch Überzeichnung als das demaskierte, was sie war: hohle, erschreckend dumpfe Gemütlichkeit. „Pardon“ dagegen war „ein neues Heft mit neuen Formen und einem neuen Ton, mit einer gewagten Mischung aus Satire und Nonsens, Polemik und politischer Analyse, Verarschung und Verunglimpfung.“⁶

Zehrer meint, dass „es gerade dieser Spagat zwischen linksoppositioneller Publizistik und lockeren Albereien gewesen sein [dürfte], der ‚pardon‘ eine beständig wachsende Leserschaft verschaffte – und ihre Bedeutung als geistige Vorreiterin der Studentenbewegung.“⁷

Die „pardon“ war „ein Sammelbecken, das sich bemühte, für unterschiedliche linke Strömungen attraktiv zu sein, vom aufgeklärten Bildungsbürgertum bis zur ökologisch-pazifistisch-feministischen Alternativbewegung, von traditionell sozialistischen Kulturkritikern bis zu antiautoritären Spontis und Anarchos.“⁸

⁵ Schmitt: Kritiker. S. 103. Zu Ausnahmen von diesem Mainstream vgl. Kap. IV.1.h.

⁶ Schmitt: Kritiker. S. 104. Zur „pardon“ vgl. Müllers unveröffentlichte Magisterarbeit von 1985, eine durch Materialfülle beeindruckende Untersuchung, in der die Zeitschrift und der Verlag „Bärmeier & Nickel“ von Anfang bis Ende inhaltlich, organisatorisch-strukturell und statistisch ausgewertet werden. Vgl. Müller, Frank: Die Entwicklung der satirischen Zeitschrift PARDON unter besonderer Berücksichtigung ausgewählter (publizistischer) Konflikte. [Unveröff. Magisterarbeit.] Mainz 1985.

⁷ Zehrer: Dialektik. S. 238.

⁸ Zehrer: Dialektik. S. 264.

Unter der „Patenschaft“ von Erich Kästner, Werner Finck und Loriot und vom ersten Heft an mit einigen namhaften Autoren, darunter Hüscher, Kishon, Kreisler, Halbritter, Enzensberger und Walser, eroberte sich die „deutsche satirische Monatsschrift“ schnell eine große und treue Leserschaft und wurde mit einer Auflage von 300.000 Exemplaren zur größten Satirezeitschrift Europas.⁹ Zu den anfangs weniger bekannten Autoren und Zeichnern gehörten die Mitbegründer Hans Traxler und Chlodwig Poth sowie das „Arnold Hau“-Trio Robert Gernhardt, F. W. Bernstein und F. K. Waechter, also der Kern der späteren „Neuen Frankfurter Schule“.

Gernhardts erste zeichnerische und schriftliche Veröffentlichungen erschienen im Oktober 1962 und März 1963.¹⁰ Er war von April 1964 bis Dezember 1965 „pardon“-Redakteur und danach als freier Autor viele Jahre zusammen mit Bernstein und Waechter unter anderem für die ständige Nonsens-Doppelseite „WimS – Welt im Spiegel“ zuständig, die erstmalig im September 1964 erschien und bereits als bedeutende nonsensgeschichtliche Erscheinung gewürdigt wurde.¹¹ Hier erblickte das Nilpferd „Schnuffi“ das Licht der Welt und wurde von seinem Schöpfer „Lützel Jeman“ alias Robert Gernhardt über 136 Folgen und elf Jahre auf absurde Nonsens-Abenteuer geschickt.¹²

Die „Welt im Spiegel“ war eine als Zeitungsparodie angelegte Nonsens-Doppelseite ohne expliziten künstlerischen Anspruch, „eine in der Bundesrepublik bis dato unbekannte Form komischen Schreibens und Zeichnens.“¹³ „WimS“ parodierte mit den Mitteln des Nonsens und der Karikatur die bundesrepublikanische Presselandschaft und ihren moralisierenden Rigorismus von rechts wie links. In der Ende der Sechziger bis Mitte der Siebziger sehr politisierten, satirisch-engagierten „pardon“ nimmt die „WimS“ eine besondere Stellung ein: „Nicht nur, daß sie der freien, weniger zielorientierten Nonsenskomik ein Refugium bietet – mehr noch: ‚WimS‘ persifliert genau jene

⁹ Die höchste Auflage betrug im Januar 1969 320.000 Exemplare, Schmitt: Kritiker. S. 114. Zur Entwicklung der „pardon“ vgl. auch Zehrer: Dialektik. S. 229-248.

¹⁰ „Quick meldet: Unfaßlicher Leichtsinns förderte barbarischen Kirchenraub heraus“ (pardon 10/1962, S. 50; erschienen ohne Verfasserangabe), und „Klage eines Berliners“ (pardon 3/1963, S. 11f.; erschienen unter dem Pseudonym Lützel Jeman).

¹¹ Vgl. WimS. Mit der Rubrik „Nurso“ von Nickel und Finck gab es einen ähnlichen Vorläufer in der Nullnummer und Erstausgabe von „pardon“. Die „WimS“-Seiten wurden nach dem Ausscheiden der Verantwortlichen Gernhardt, Waechter und Bernstein 1976 unter anderem von Manfred Hofmann, Michael Schiff und Thomas Wenner weitergeführt. Vgl. Kap. I.3. und II.4. dieser Arbeit.

Gernhardt und Weigle hatten sich 1958 in der Grafikklassse der Berliner Hochschule für Bildende Künste kennen gelernt.

¹² Vgl. Schnuffi. Das Pseudonym legt Gernhardt nach einer Überleitungsphase (L. J. > Lützel Jeman > J Gernhardt > Robert Gernhardt) 1971 endgültig ab.

¹³ Kruckis: Kanonisierung. S. 827.

linksengagierte Haltung, die den Rest von ‚pardon‘ prägt.“¹⁴ Gernhardt betreute die ‚WimS“-Seiten gemeinsam mit Bernstein bis 1976. Außerdem zeichnete er als Alfred Karch absichtlich unbeholfene Zeichnungen und absichtlich pointenlose Comicstrips und schrieb als Arthur Klett und Paul H. Burg Glossen und Satiren. Aus der bunten Vielfalt der ‚WimS“ entstand 1966 die fiktive Dichterbiografie ‚Die Wahrheit über Arnold Hau‘. Die Gedichte und Zeichnungen Gernhardts, Bernsteins und Waechters wurden Hau zugeschrieben und mit der Biografie-Form mit einem Rahmen versehen, in dem sich mit großem komischen Gewinn alle möglichen Dichter- und Schaffensklischees destruieren ließen.¹⁵

‚WimS“ und die gesamte ‚pardon“ boten seinerzeit kreative Freiheiten, die andernorts nicht gegeben waren. Vermutlich auch deshalb zog die Zeitschrift gleichermaßen etablierte Autoren und junge Talente an. Die ‚pardon“ war eine schreiberische und zeichnerische Talentschmiede und Erstveröffentlichungsort mehrerer später bekannter Autoren und Zeichner, darunter Alice Schwarzer, Günter Wallraff, Freimut Duve, Hagen Rudolph, Elke Heidenreich, Wilhelm Genazino, Henryk M. Broder, Peter Knorr, Herbert Feuerstein, Peter Härtling sowie Horst Haitzinger, Janosch, Kurt Halbritter und Brösel (der ‚Werner“-Erfinder), ferner war Hannes Wader eine Weile als Layouter und der spätere Zweitausendeins-Gründer Volker Kroth im ‚pardon“-Versandshop tätig.

Abgesehen von einem offensichtlichen Gespür für junge Talente besaß Chefredakteur Nickel ein Gefühl für neue Themen und zeitgemäße Aktionsformen. So berichtete ‚pardon“ als erstes deutsches Medium kritisch über Kernkraftwerke (mit Werner Fincks Aktion ‚KKW – der Weisheit letzter Schuß‘), legte sich mit BILD und Springer an (‚Finden Sie doch mal eine wahre Geschichte!‘), nahm Verlage und Lektoren aufs Korn (indem man 30 Verlagen einen anonymisierten Auszug aus Musils ‚Mann ohne Eigenschaften‘ als Manuskript anbot – die alle ablehnten) und prangerte autoritäre Praktiken von Bundeswehr-Vorgesetzten an (‚pardons Großer Nationaler Obrigkeitsorden‘). Nebenbei klagte Franz Josef Strauß 18 Mal vor Gericht gegen ‚pardon“ und zog immer den Kürzeren. Der satirische Aktionismus der ‚Titanic“ hat hier seine Wurzeln.

Schritt für Schritt schob ‚pardon“ die Grenzen der Satire und des Machbaren weiter. Musste eine frühe, bewusst schlichte Zeichnung ‚Eine Straßenbahn namens Sehnsucht“

¹⁴ Zehrer: Dialektik. S. 241. Eine genaue Analyse der ‚WimS“-Komik leistet Köhler, vgl. Köhler, Peter: Gab es Komik vor der Neuen Frankfurter Schule? In: NFS: 34-46. Zur politischen Meinung der NFS heißt es dort (ebd.: 550): ‚Willy Brandt wird [...] von der NFS geschlossen zum Bundeskanzler gewählt.“

¹⁵ Vgl. Hau, und Kap. II.1.a., II.4. und IV.2.a.

mit nackten Menschen als Fahrgästen noch wegen einer Klagedrohung des reaktionären Kölner „Volkswartbundes“ (!) in Teilen der Auflage zusammengeklebt werden, konnte die Zeitschrift Jahre später die erste *echte* weibliche Brustwarze auf einem deutschen Magazintitel veröffentlichen und machte regelmäßig verkaufsfördernd mit künstlich sexualisierten Covern auf.¹⁶ Zur sexuellen Befreiung hat die „pardon“ so mehr oder weniger direkt beigetragen.

Der Anfang vom Ende der „pardon“ begann Anfang der Siebziger mit einer neuen inhaltlichen Ausrichtung, sinkender Auflage, finanziellen Engpässen, Entlassungen und dem Ausscheiden von Erich Bärmeier 1971. Den redaktionellen Kurs von Nickel, der die Esoterik und „Transzendente Meditation“ für sich und die „pardon“ entdeckt hatte,¹⁷ wollten viele Redakteure und feste freie Mitarbeiter nicht mittragen. Sie gründeten die „Titanic“ und taten sich offiziell zur „Neuen Frankfurter Schule“ zusammen.

Als sich Nickel Ende 1980 schließlich selbst zurückzog und das kränkelnde Blatt verkaufte, übernahm noch für einige Monate der Kabarettist Henning Venske die Chefredaktion mit neuer Mannschaft im Hamburg und versuchte, das Blatt engagiert und politisch weit links auszurichten. Im Juni 1982 wurde „pardon“ nach 241 Ausgaben eingestellt.¹⁸

Bis zu ihrem kläglichen Ende hatte die „pardon“ eine ganze Generation, die bundesrepublikanische Kultur und damit viele der heutigen Kulturschaffenden und -kritiker entscheidend mitgeprägt.¹⁹ Ihr Symbol, ein Teufel mit grüßend gelupfter Melone, wurde zu einem Symbol für die 68er-Bewegung, welche die freche, anarchische und anti-autoritäre Komik begeistert aufnahm. Sogar die nicht eben freundlich gesinnte FAZ musste anerkennen, dass „pardon“ unter Nikels Leitung mit

¹⁶ Ein Trick, mit dem sich heute noch „Stern“, „Spiegel“ und Co. besser verkaufen lassen. Vgl. pardon 9/1962, S. 26f. (bzw. die Kommentierung des Vorgangs in pardon 10/1962, S. 10f.) und das Cover der pardon 6/1968. Dazwischen ist eine zunehmende Sexualisierung bei „pardon“ zu beobachten (vgl. die Cover und Hefte 7/1963, 7/1964, 11/1967 und 4/1968, vgl. auch Müller: Entwicklung. S. 141-154), freilich mit selbstironischer Brechung, vgl. z. B. Cover von pardon 9/1966 mit einer gemalten Frau, die sich mit tiefem Ausschnitt ins Bild beugt, mit folgendem Dialog mit einem nicht sichtbaren Gegenüber: „Würden Sie sich bitte noch etwas vorbeugen?“ „Warum?“ „Damit wir unser Heft besser verkaufen!“

¹⁷ Gernhardt bezeichnet die „pardon“ ab Mitte der siebziger Jahre abfällig als „TM-Postille“, vgl. Letzte Ölung: 397.

¹⁸ Zur Entwicklung der „pardon“ vgl. Müller: Entwicklung. Die Neuausgabe unter der Leitung von Bernd Zeller, einem Jenaer Satiriker, kam im April 2004 mit einer Startauflage von 97.000 Exemplaren in den Handel, konnte sich aber nicht dauerhaft durchsetzen und wurde im September 2007 eingestellt.

¹⁹ Schmitt hat auf diese Entwicklung hingewiesen: „Wie die Popmusik wurden auch die Werke der Neuen Frankfurter und anderer komischer Schulen vom Szenegeheimtip zum Feuilletonstoff. Wachere und Hellere sitzen heute in den Redaktionsbüros, Gernhardt-Fans, Poth-Kenner, Waechter-Verehrer und Henscheid-Leser.“ Schmitt: Kritiker. S. 13.

dessen „literarisch-politische[n] Spürsinn“ „18 Jahre lang [...] Einfluß auf den Zeitgeist der Republik“²⁰ genommen hat – eine markante Phase der Nachkriegsgeschichte.

IV.1.c. 68er-Generation & Siebziger Jahre

Gernhardt war dem Geist der 68er-Bewegung durchaus verhaftet. Seinerzeit hatte er als Student die Umtriebe seiner Mitstudierenden „halb [als] Teil der Bewegung, halb [als] teilnahmsvoller Beobachter“²¹ erlebt, aber mangels persönlichem Engagements und politischem Impetus innere Distanz und Skepsis gegenüber der Absolutheit der Forderungen und Ansprüche aufgebaut.

Vielsagend ist seine Antwort auf die direkte Frage, ob er ein „68er“ sei: „Nein, dafür war ich zu alt. Damals hieß es ja: Trau keinem über 30. Ich war ein Jahr drüber: Jahrgang 1937. Zudem war ich verheiratet und stand im Berufsleben. Der 68er war Student und lebte in der Welt der Möglichkeiten. Ich saß damals neben einem 68er-Mädel bei einer Fete. Die fragte mich, was ich mache. Ich sagte: Ich male. Sie sagte: Haste schon ein Bild verkauft? Ich sagte Ja. Ihre Erwiderung: Schon korrupt.“²²

Gegen jedweden Dogmatismus zogen Gernhardt, „pardon“ und die NFS-Kollegen mit ihrem progressiven und innovativen Nonsense zu Felde. Die konsequente Komisierung der Welt und die komische Weltsicht bedeutete nicht zuletzt eine Respektlosigkeit gegenüber allen hehren Idealen, den konservativ-bürgerlichen wie den links-alternativen. In gewisser Hinsicht wirkt dies ebenso revolutionär wie politische Agitation.²³ Zehrer kommt deshalb nicht zu Unrecht zu dem Ergebnis: „Robert Gernhardt – ein ‚Achtundsechziger‘? Natürlich ist er einer.“²⁴

Die hohen Auflagenzahlen der „pardon“ auf dem Höhepunkt der 68er-Bewegung dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Zeitschrift dennoch ein Phänomen einer links-alternativen Subkultur gewesen ist. Dem *Komik-Reservat* der „pardon“ standen Komik-Formen im Fernsehen gegenüber, die ein Vielfaches an Zuschauern erreichten. Das breite Publikum vergnügte sich vor allem mit französischen Filmen mit Louis de Funès („Fantomas“, ab 1964), den Comicfiguren von „Die Peanuts“ („Charlie Brown und

²⁰ Hein, Rainer: Künstler und Radikaldemokrat. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 9.8.2001. S. 63.

²¹ Traumparty: 393.

²² Sechser.

²³ Zur Komik Gernhardts vgl. Kap. I.2.c. Im Gespräch mit Kerschbaumer (ebd.: 121) kritisiert Gernhardt den Rigorismus der 68er und nennt als Beispiele für das Verulken ihrer Ideale das Gedicht „Trinklied auf die Oktoberrevolution“ (Gedichte: 17).

²⁴ Zehrer: Nonsense und Revolte. Ist Robert Gernhardt ein ‚Achtundsechziger‘? In: Hagedstedt: Alles. S. 127-135. Hier: S. 134.

seine Freunde“ (1969) oder den Italowestern mit Bud Spencer und Terence Hill („Vier Fäuste für ein Hallelujah“ ab 1971).²⁵

Groß in Mode waren in den siebziger Jahren neben Ekel Alfreds „Ein Herz und eine Seele“ (1973) die TV-Quatsch-Sendungen von „Klimbim“ mit Ingrid Steeger und Karl Dall, eine Form des Nonsens und der Kalauer-Komik, die Didi Hallervorden, ursprünglich Kabarettist, mit „Nonstop Nonsens“ (1974) und später „Spott-Lights“ sowie einigen Kino-Filmen weiter führte. Auf dieser so genannten „Nonsenswelle“ und „Blödelwelle“ kamen weitere Protagonisten zur großer Popularität: „Insterburg & Co.“, Ulrich Roski und Otto Waalkes.

Letzterer hatte als Pausenfüller in einem kleinen Varietétheater begonnen, mit der Gitarre begleitete Songs zum Besten zu geben. Am Aufstieg von Otto Waalkes zum bekanntesten „Blödelbarden“ der Republik war Gernhardt maßgeblich beteiligt.

IV.1.d. Otto Waalkes

Der erste Kontakt zwischen dem noch wenig bekannten Komiker und Sänger aus Ostfriesland und Gernhardt und der NFS entstand durch ein Missverständnis und einen Zufall. Waalkes hatte Witze und Gedichte aus der „WimS“ (darunter Gernhardts „Gebet“) für herrenloses Allgemeingut gehalten und in seinem ersten Programm nacherzählt. So auch auf der Bühne des Art Directors Club Düsseldorf während der Vergabe der „Werbe-Oscars“ 1973, bei der Nickel und die Redakteure Gernhardt, Bernstein und Waechter für „WimS“ ausgezeichnet werden.

„Im Rahmenprogramm tritt ein dünner junger Mann mit langen blonden Haaren auf, der Lieder zur Gitarre singt und mit komischen Gedichten verblüfft. Vor allem den anwesenden Robert Gernhardt, der feststellen muß, daß einige der vorgetragenen Werke von ihm selber stammen. Ein eindeutiges Angebot kommt schnell zustande: Anstatt von ihnen zu klauen, läßt sich Otto Waalkes nun von den Humorprofis aus Frankfurt begagwriten.“²⁶

Aus dieser zufälligen Begegnung entstand eine äußerst fruchtbare, Jahrzehnte währende Zusammenarbeit. Robert Gernhardt, Bernd Eilert und Peter Knorr („GEK-Gruppe“) werden zu Autoren, Pointen- und Drehbuchschriftstellern für den Komiker, Comiczeichner,

²⁵ Aus europäischer Perspektive muss an dieser Stelle auf die Bedeutung der Komiker von „Monty Python’s Flying Circus“ (John Cleese, Terry Jones, Eric Idle, Michael Palin, Graham Chapman und Terry Gilliam) hingewiesen werden, die in den siebziger Jahren in Großbritannien die britische Komik mit ihrer grotesken und surrealen Form (BBC-Serie „Monty Python’s Flying Circus“, 1969-1976) und ihren provokanten Genreparodien (u. a. „Monty Python – Das Leben des Brian, 1979) revolutionierten.

²⁶ Schmitt: Kritiker. S. 218. Schmitt unterschlägt in seiner Darstellung, dass an erster Stelle der Verleger Nickel mit der Goldmedaille im Bereich „Editorials“ ausgezeichnet wurde.

Sänger und Schauspieler „Otto“. Otto wiederum wurde „zu so etwas wie dem Lautsprecher der Neuen Frankfurter Schule, zumindest der Abteilung Nonsens und schieferer Bedeutung.“²⁷

Seine Komik entsprang vielfach Wortspielen, Kalauern und dem gespielten „Unverstand“ (nach Platon) und bediente sich der Gattungen Nonsens, Parodie und Travestie, verstärkt durch eine besondere „komische Kraft der Person“ (Rommel) in Form von Grimassen, Körperhaltung u. v. m.²⁸ Otto war – zugleich in der Nachfolge von und im Gegensatz zu Heinz Ehrhardt – und „der erste deutsche Komiker, der in seine Blödeleien weder Satire noch Lebensweisheiten noch kindliche Naivität verpackte, sondern Nonsens um seiner selbst willen betrieb.“²⁹ Seine größten Erfolge feierte Otto in den siebziger und achtziger Jahren mit seinen ausverkauften Tourneen, TV-Shows, Büchern und Kino-Filmen. Die Otto-Programme I-VII von 1973 bis 1979 sowie „So ein Otto“ und „Ein neues Programm von und mit Otto Waalkes“ (beide 1981) waren sehr große Publikumserfolge und machten ihn zum populärsten Komiker der siebziger und frühen achtziger Jahre auf der Bühne und im Fernsehen. Die Bücher „Das Buch Otto“ (1981) und „Das zweite Buch Otto“ (1984) waren über Monate Bestseller; die Schallplatten im „Rüssl Räckords“-Label ab 1972 standen häufig wochenlang ganz oben in den Hitparaden und Verkaufslisten.³⁰ Über 13 Millionen Kinobesucher machten „Otto – Der Film“ von 1985 zum erfolgreichsten deutschen Nachkriegsfilm.³¹

Bei Ottos Erfolgen fällt neben einer enormen komischen Produktivität von Otto und der GEK-Gruppe eine für diese Zeit außergewöhnliche Verwertungskette ins Auge. Die „Marke Otto“ nebst „Ottifanten“ wurde zum Verkaufsschlager aller möglichen Produkte. Aus Shows wurden Schallplatten gemacht, aus Filmen Bücher, aus den „Ottifanten“-Cartoons Plastikfiguren, Spiele, T-Shirts, Uhren, Gläser usw., und das zu einer Zeit, in der das Wort „Merchandising“ soeben erst erfunden worden war. Die Verleihung zahlreicher Preise wie „Bambi“, „Goldene Kamera“ und „Adolf-Grimme-Preis“ (1976, 1977, 1984) zeigen die allgemeine Anerkennung, die Otto auf dem Höhepunkt seines Ruhms genoss.

An diesem Erfolg hatte Gernhardt großen Anteil. Er war als Koautor zusammen mit Knorr und Eilert an diversen Otto-Shows und an vier Drehbüchern der Otto-Filme

²⁷ Schmitt: Kritiker. S. 220.

²⁸ Vgl. Kap. I.2.

²⁹ Gelfert: Max und Monty. S. 163.

³⁰ Chartplatzierungen im einzelnen unter <http://de.wikipedia.org/wiki/Waalkes> (am 20.6.2007).

³¹ Erst 2001 löste „Der Schuh des Manitu“ den Otto-Film ab (interessanterweise auch eine Komödie mit Nonsens- und Parodie-Elementen).

beteiligt. Er selbst profitierte vom Erfolg des „Blödelbarden“³² sowohl in materieller Hinsicht als auch durch zunehmende Bekanntheit, indem seine Texte durch den Komiker verbreitet wurden und dessen Kultstatus auf die Autoren-Trias abfärbte. Gernhardt hat deshalb in einem Interview gesagt: „Mein Sechser im Lotto war Otto.“³³

Allerdings hat sich Otto mittlerweile nach Meinung vieler seiner Zeitgenossen überlebt. Ein offensichtlicher Misserfolg war die von Gernhardt mitgeschriebene „Otto – die Serie“ (1994, RTL), eine parodistische Hommage an die alten Edgar-Wallace-Filme. Auf die Frage, ob der „antiautoritäre Kasper Otto“ nicht seine beste Zeit hinter sich habe, antwortet Gernhardt 1994 in offensichtlicher Fehleinschätzung der Lage: „Der Kasper, nicht der Komiker“, und bezeichnet die Serie als „bisher nie dagewesene Spielart generationsübergreifender Komik“.³⁴ Sie wurde nach 13 Folgen mangels Zuschauern eingestellt. Auch die folgenden Otto-Filme („Otto – Der Außerfriesische“, 1989), „Otto – Der Liebesfilm“ (1992, Regie: Bernd Eilert) und „Otto – Der Katastrofenfilm“ (2000) kamen bei Kritik und Publikum immer schlechter an, wobei Drehbuchautor Gernhardt in Interviews dafür die mangelnde Einbeziehung der Autoren durch den eigensinnigen Regisseur dafür verantwortlich machte.³⁵

IV.1.e. Achtziger Jahre

Als symptomatisch für die Komik der achtziger Jahre können neben Otto Waalkes' Komik zwei sehr erfolgreiche TV-Formate gelten: Im öffentlich-rechtlichen Fernsehen moderierte Fritz Egner die Sendung „Dingsda“, in der Kinder Dinge erklärten und sich dabei immer wieder harmlos-lustig versprachen. Aus den USA wurde 1988 die Serie „Alf“ importiert, in der ein Außerirdischer zum eingespielten Gelächter vom Band eine kleinbürgerliche Familie durcheinander bringt. Mehrere Millionen regelmäßige Zuschauer verhalfen dieser Serie zu einem Erfolg, an den vier Jahre später die US-Serie „Eine schrecklich nette Familie“ um den chaotischen Verlierertyp Al Bundy anknüpfen

³² Sechser.

³³ Sechser.

³⁴ o.A.: Knüppel. S. 161.

³⁵ Vgl. Gespräch I, Kap. VII. Bei den ersten beiden Otto-Filmen führte Xaver Schwarzenberger Regie, beim dritten Marijan David Vajda. Das Drehbuch „Otto – Der Heimatfilm“ (Premiere im Juli 1989), auf dem der Film „locker basierte“, erschien im Sommer 1990 bei Haffmans. Vgl. Otto Heimatfilm, S. 4. Die ersten beiden Otto-Filme, „Otto – Der Film“ und „Otto – Der neue Film“ kamen im Juli 1985 und im Juli 1987 in die Kinos; die Drehbücher erschienen ebenfalls im Sommer 1990 bei Haffmans, Zürich (Siglen: Otto Film, Otto neue Film).

konnte. Doch eine wirkliche komische Neuerung brachte nicht das Fernsehen, sondern eine Zeitschrift.

IV.1.f. Titanic & Gernhardt

Keimzelle der „Titanic“ waren die ehemaligen Mitarbeiter der „pardon“. Das „endgültige Satire-Magazin“ wurde von Robert Gernhardt, Peter Knorr, Chlodwig Poth, Hans Traxler und F. K. Waechter gegründet. Diese fünf Gründer und Gesellschafter hatten (mit einer Einlage von jeweils 50.000 DM hielten sie zusammen 26 Prozent der Anteile) gegenüber dem Verlag ein Vetorecht und garantierten der Redaktion vollkommene inhaltliche und personelle Freiheiten bis hin zur Besetzung des Chefredakteurs – eine Lektion aus dem „pardon“-Debakel. Zur Gründungsredaktion gehörten außerdem Marie Marcks, Hilke Raddatz, Bernd Eilert, Eckhard Henscheid, Nikolas Jungwirth und der erste Chefredakteur Lionel van der Meulen.³⁶ Das erste Heft erschien im November 1979.

Die „Titanic“ konnte allerdings an die Erfolge der „pardon“ nie anknüpfen und verkaufte zu ihren besten Zeiten rund 80.000 Exemplare, was sicherlich auch am diversifizierten Zeitschriftenmarkt und am veränderten TV-Angebot liegt. Mittlerweile hat sich die Auflage bei gut 55.000 Exemplaren stabilisiert. Dennoch ist die „Titanic“ aus der deutschen Komikgeschichte und der Zeitungslandschaft nicht wegzudenken.

Otto-Texter Peter Knorr und Hans Zippert, der Herausgeber eines Titanic-Sammelbandes, haben die Haltung der Zeitschrift über die Jahre ihres Bestehens hinweg auf den Punkt gebracht: „Die Grundhaltung der Zeitschrift ist immer gleich geblieben: Ein klares ja zum Nein! Gegen Schmidt, gegen Kohl, gegen Schröder. Gegen Unterdrückung, Diktatur, Minderheiten, Mehrheiten und Immobilienmakler. Ist die Welt deshalb besser geworden, konnte auch nur eine Katastrophe verhindert werden? [...] Natürlich nicht“³⁷.

In der Erklärung zeigen sich jene Elemente, die mit Zehrer und in Bezug auf Gernhardts Komiktheorie als „totale Komik“ bezeichnet wurden: eine Komik um ihrer selbst willen

³⁶ Van der Meulen war zuvor beim „Stern“. Auf ihn folgten als Chefredakteure Bernd Eilert, Bernd Fritz (bekannt durch den „Wetten daß...?“-Auftritt 1988), Hans Zippert (bis 1995), Oliver Maria Schmitt (bis 2000), Martin Sonneborn (bis 2005), Thomas Gsella (bis 2008) und Leo Fischer.

³⁷ Knorr, Peter und Hans Zippert: Das dicke Buch Titanic. Endgültige Satire für Deutschland. Frankfurt am Main 1999. S.5.

in der Überzeugung der Nichtigkeit des satirischen Tuns.³⁸ Die „Titanic“ bietet damit satirische Bestätigung für die fundamental-illusionslose gesellschaftskritische Haltung einer kleinen oppositionellen Minderheit.³⁹

Gernhardt hatte in der „Titanic“ eine Doppelseite für „Gernhardts Erzählungen“⁴⁰ und schrieb regelmäßig für die Rubrik „Humorkritik“, in der – bis heute – komische Produkte anderer kritisiert werden. Für die „Humorkritik“ testete Gernhardt früh an einzelnen komischen Produkten seine komiktheoretischen Ansichten und wendete schließlich seine eigene Komiktheorie stets aufs Neue an Beispielen an. Viele Jahre lang analysierte und rezensierte er mit Sachverstand komische Bücher, Filme, Comics usw. Auf diese ungewöhnliche Doppelbeschäftigung Gernhardts als Komik-Produzent und -Theoretiker wurde bereits mehrfach hingewiesen. Die „Humorkritik“ unter dem Gruppenpseudonym „Hans Mentz“, das meist von Gernhardt, Eilert und Henscheid benutzt wurde, war das komiktheoretische Sprachrohr der NFS.⁴¹ Gernhardt veröffentlichte darüber hinaus (vor allem am Anfang seiner Karriere⁴²) viele seiner Gedichte erstmalig in der „Titanic“, zeichnete die Cartoonserie „Mit Gernhardt durchs Jahr“, collagierte und karikierte, schrieb „Briefe an die Leser“, Parodien und Nonsenstexte und mit Bernstein, Waechter und Co. zahlreiche gemeinsame Texte. Gernhardt war der „Titanic“ seit ihrer Gründung als Autor und *spiritus rector* eng verbunden. Allerdings wendete sich das Magazin im Laufe der neunziger Jahre von seiner ursprünglichen Komik-Form, der Nonsenssatire, ab und dem selbstreflexiven, relativ komik-armen literarischen Unsinn zu. Im Laufe der Neunziger zog sich Gernhardt als Autor und 2006 als Gesellschafter und Herausgeber des Magazins zurück und überließ Jüngeren das Feld.⁴³

³⁸ „Die brillianteste Satirezeitung kann heute nichts mehr bewirken, absolut nichts.“ Henscheid zit. n. Frenz, Achim: Das Hinterland ist kleiner geworden. In: Pflasterstrand. Nr. 270. 5.9.1987. S. 37f. Hier: S. 37.

³⁹ Vgl. auch Sonneborn: Titanic. S. 30f.

⁴⁰ 120 davon liegen gesammelt vor in: Erzählungen.

⁴¹ Die Kolumne besteht bis heute und wird von wechselnden Autoren gefüllt. Zu den sonstigen regelmäßigen Rubriken vgl. Sonneborn: Titanic. S. 62-76.

⁴² Ab den achtziger Jahren und mit zunehmender Popularität werden seine Gedichte häufiger in Wochen- und Tageszeitungen wie Die Zeit, Frankfurter Rundschau und FAZ veröffentlicht.

⁴³ Anfang des neuen Jahrtausends waren von der NFS nur noch Henscheid und Poth (und der nur mit seiner Cartoonserie „Last Exit Sossenheim“) für die „Titanic“ aktiv. Zur Entwicklung der „Titanic“ vgl. Zehrer: Dialektik. S. 248-266. Zum literarischen Unsinn vgl. Köhler: Nonsens. S. 35.

Seit der Änderung des Gesellschaftervertrages im Sommer 2006 wird „Titanic“ von Achim Greser, Achim Frenz, Bernd Fritz, Heribert Lenz, Oliver Maria Schmitt, Martin Sonneborn und Hans Zippert herausgegeben.

Die erfolgreichen, publicity-wirksamen „pardon“-Aktionen führte „Titanic“ in modernisierter Form weiter.⁴⁴ Der bekannteste Coup war sicherlich die Manipulation der „Wetten daß...?“-Show durch Chefredakteur Bernd Fritz 1988, der angeblich Buntstifte am Geschmack erkennen konnte. Im Jahr 2000 fingierte „Titanic“ einen spektakulär(en) dilettantischen Bestechungsversuch, bei dem die Fifa-Funktionäre diverser Länder, die über den Austragungsort der Fußball-Weltmeisterschaft 2006 zu entscheiden hatten, in Faxen Kuckucksuhren und Schwarzwälder Schinken im Falle eines positiven Votums versprochen wurde.⁴⁵

Für große Erheiterung – außer bei den Betroffenen – sorgte eine Parteiaktion im Jahr der Möllemann-Friedmann-Kontroverse 2002, bei der bereitwillige FDP-Politiker vor fingierten Wahlkampfständen ihrer Partei fotografiert wurden, auf denen Slogans wie „Gib endlich Friedmann – Judenfrei und Spass dabei“ und „FDP – Spa-SS-Partei“ prangten. Ein Jahr darauf verkleideten sich „Titanic“-Redakteure während des Landtagswahlkampfes in Bayern als SPD-Wahlkämpfer und erklärten in Aschaffenburg stellvertretend und auf den ersten Blick glaubwürdig für die Landespartei: „Wir geben auf!“

Die satirischen Nonsens-Aktionen der „Titanic“ greifen stets aktuelle politische und politik-nahe Bereiche auf. Konsequenterweise ging „Titanic“ im August 2004 selbst in die Politik und gründete „Die PARTEI“ unter dem Vorsitz von Ex-Chefredakteur Martin Sonneborn. Sie hat sich dem „Titanic“-Motto „Die endgültige Teilung Deutschlands – das ist unser Auftrag“ verschrieben und forderte bei der Bundestagswahl 2005 unter anderem den Wiederaufbau der innerdeutschen Mauer („Abriss der Frauenkirche – Steine für eine neue Mauer“).⁴⁶

⁴⁴ Vgl. auch Schmitt: Kritiker. S. 228-230.

⁴⁵ Überraschender- und komischerweise (im doppelten Sinn) enthielt sich in der entscheidenden Runde der energierte Vertreter Neuseelands entgegen der Anweisungen seines Verbandes der Stimme („This final fax broke my neck.“), sodass sich wider Erwarten Deutschland mit einer Stimme Mehrheit gegen Südafrika durchsetzen konnte. Die Ausstellung „Wie Titanic einmal die Fußball-WM 2006 nach Deutschland holte“, die im WM-Jahr in Frankfurt a. M. gezeigt wurde, trug ihren Titel also nicht ganz zu unrecht. Nebenbei machte die „Titanic“ Gewinn damit, die erbosten, unflätigen und oft unfreiwillig komischen Anrufe der Leser der Bild-Zeitung, die die Telefonnummer veröffentlicht und zur Beschimpfung aufgerufen hatte (Titel: „Böses Spiel mit Franz“), auf den Anrufbeantworter der Redaktion zu sammeln und als CD zu verkaufen. Vgl. o.A.: „TITANIC holt WM nach Deutschland!“ In: Titanic. 8/2000. S. 12-19.

⁴⁶ Es handelt sich bei dem von Poth erfundenen Motto um eine Persiflage des bekannten Springer-Mottos „Die Einheit des Vaterlandes in Freiheit – das ist unser Auftrag“, das bis zur Wiedervereinigung u. a. im Impressum der BILD zu lesen war. Die „PARTEI“ steht für „Partei für Arbeit, Rechtsstaat, Tierschutz, Elitenförderung und basisdemokratische Initiative“. Die Partei hat zurzeit nach eigenen Angaben rund 5.000 Mitglieder und errang bei der Bundestagswahl ihre größte Zustimmung in Berlin-Neukölln mit 1,1 Prozent der Erststimmen, vgl. www.die-partei.de (am 20.6.2007).

Solche satirischen Aktionsformen machen einen Großteil der Außenwirkung der „Titanic“ aus. Darüber hinaus haben es einige Karikaturen und Cover geschafft, ins kollektive Gedächtnis aufgenommen zu werden. Durch Hans Traxlers Karikaturenserie „Birne will Kanzler werden“ etwa kam Helmut Kohl ab 1982 zu seinem allseits bekannten und gebräuchlichen Spitznamen „Birne“. Kohl war überhaupt das liebste Spottobjekt der Frankfurter. Er tauchte auf über 80 von 260 Magazin-Covern bis 2001 auf, darunter mit Poster-Klassikern mit einem irre stierenden Kohl („Wiedervereinigung ungültig: Kohl war gedopt“) und einem Kohl-Gesicht im Saddam-Husseini-Foto („Endlich Ruhe in der Zone – Kohl setzt Giftgas ein“, Mai 1991).⁴⁷ Weitere Cover haben es als Poster und Postkarten zu langjähriger Popularität in links-alternativen und studentischen Kreisen gebracht, so die stolze junge Frau im altmodischen Jeanslook mit der halb geschälten Gemüsegurke in der Hand („Zonen-Gaby (17) im Glück (BRD): Meine erste Banane“, November 1989⁴⁸) und der grinsende Engholm in der Barschel-Badewanne nebst gelber Gummiente („Sehr komisch, Herr Engholm!“).

Dass „Titanic“ für solche Dreistigkeiten fast 40 juristische Verfahren über sich ergehen lassen musste, sei hier nur am Rande erwähnt.⁴⁹ An Engholm musste wegen des besagten Covers das damals höchste Schmerzensgeld in der deutschen Pressegeschichte gezahlt werden; über zehn Prozent der „Titanic“-Ausgaben sind verboten worden. So kann an der „Titanic“ nicht nur deutsche Satiregeschichte, sondern auch deutsche Rechts- und Zensurgeschichte geschrieben werden.

IV.1.g. Neunziger Jahre

Anfang der neunziger Jahre setzte unter dem Etikett „Comedy“⁵⁰ eine Renaissance des Nonsens- und Quatsch-TVs aus den Siebzigern ein, den freilich ein Großteil der Zuschauer ungeachtet dessen goutierte, dass diese Gags und Sketche in anderen Variationen schon viele Jahre über die Mattscheibe flimmerten. Der Privatsender RTL setzte 1993 mit der Sendung „RTL Samstag Nacht“ (mit Wigald Boning, Olli Dittrich, Esther Schweins u. a.) den Startschuss für einen bis in die Gegenwart anhaltenden Siegeszug der Comedy im Fernsehen und auf den Bühnen. Weitgehend sinnfreie

⁴⁷ Vgl. Schmitt: Kritiker. S. 226f.

⁴⁸ Vgl. die Interpretation als „Parodie der medialen Inszenierungsstrategien der BILD-Zeitung“ von Uwe Wirth, Wirth: Komik. S. 71-73. Zitat ebd. S. 71.

⁴⁹ Vgl. Folckers: Was kostet. Engholm 1993 bekam 40.000 DM Schmerzensgeld zugesprochen, was die „Titanic“ mit zusätzlichen 190.000 DM Anwalts- und Gerichtskosten an den Rand des Ruins brachte.

⁵⁰ Zur Unterscheidung von Comedy und Kabarett vgl. Wellstein, Ben: Kabarett vs. Comedy. Welche Unterschiede machen den Unterschied? In: Glodek: Kabarett. S. 157-167.

Blödelshows wie „7 Tage, 7 Köpfe“ (mit Rudi Carrell, Mike Krüger u. a.), „Sat1-Wochenshow“ (Sat1), „Quatsch Comedy Club“ (ProSieben) und Dutzende epigonale Formate folgten auf dem Fuße und boten ebenfalls Klamauk, Nonsens und Travestien und damit in weiten Teilen die zeitgenössische Fortsetzung der „Klimbim“-Komik der siebziger Jahre mit einem Zusatz an nicht-satirischen Medienparodien.

Zwei der erfolgreichsten Kinofilme im Jahr 1994 bedienen sich einer ähnlichen Komik-Form, „Mr. Bean“ als chaotisch-schusseliger Tolpatsch in der Abteilung Slapstick und der „Der bewegte Mann“ mit seinen emotional derangierten und sexuell ambitionierten Protagonisten in der Abteilung Komik und Sexualität (man denke an Ritters Komik des Ausgeschlossenen). Eine eher brachiale Komik in der Maske des „Prolls“ verhalf 1998 Tom Gerharths „Ballermann 6“ auf Platz 2 der Kinocharts. Ein ähnliches Rüpel-Image pflegt Stefan Raab, der in seinen populären TV-Shows seit Ende der neunziger Jahre vor allem die Absurditäten des Fernsehens parodistisch und auf Kosten der Betroffenen aufs Korn nimmt und vergleichbare, aber nicht-satirische und unpolitische Aktionsformen wie „pardon“ und „Titanic“ pflegt (z. B. die „Wok-WM“). Im Zuge des Comedy-Booms erlebte auch Otto Waalkes mit den beiden sehr erfolgreichen Kino-Filmen über die „7 Zwerge“ (2004/2006) ein Comeback.

IV.1.h. Komik-Nischen

Bei diesen Tendenzen im Unterhaltungs-Mainstream darf freilich nicht die Diversifizierung der Komik in viele einzelne Sparten unterschlagen werden. Neben der skizzierten Komik und einer weiteren massenkompatiblen, durchgängig biederhumoristischen Form à la Heinz Schenk, Willy Millowitsch und „Ohnsorg-Theater“ gab es – wie gesagt – in den vergangenen Jahrzehnten immer Nischen und Sparten mit in komikgeschichtlicher Hinsicht eindrucksvoller Innovationskraft.

Eine Nische für satirische Komik bot und bietet das Kabarett. Die Kabarett-Ensembles „Münchner Lach- und Schießgesellschaft“ in München (mit Dieter Hildebrandt), „Kom(m)ödchen“ in Düsseldorf (mit Kay und Lore Lorentz), „Die Stachelschweine“, „Die Distel“ und „Reichskabarett“ in Berlin und „Das Bügelbrett“ in Heidelberg (mit

Wolfgang Neuss und Peter Knorr) hatten über Jahrzehnte hinweg immer wieder exzellente satirische Angriffe in ihren Programmen.⁵¹

Die Kabarett-Sendung „Scheibenwischer“, von 1980 bis 2003 aufs Engste mit dem Namen Dieter Hildebrandt verbunden und zugleich Flaggschiff, Klassiker und Who-is-who des politischen Kabarett in Deutschland, wird bis heute von einer kleinen, treuen Zuschauergemeinde gesehen. Alle bekannteren Kabarettisten von Hanns Dieter Hüsch über Gerhard Polt bis Volker Pispers hatten hier Gastauftritte. Die ZDF-Kabarett-Sendung „Neues aus der Anstalt“ mit Georg Schramm und Urban Priol begann verheißungsvoll.⁵²

Auf dem Zeitschriftenmarkt behaupteten sich im Westen die Satirezeitschriften „pardon“ (1962-1982), „Titanic“ (ab 1979) und im Osten „Eulenspiegel“ (ab 1954, vorher neun Jahre „Ulenspiegel“), die einzige Satirezeitschrift in der DDR. „Titanic“ und „Eulenspiegel“ existieren weiter in ihren publizistischen Nischen und bleiben derzeit mit einer Auflage von rund 55.000 und 130.000 Exemplaren stark auf bestimmte politische Milieus und Schichten sowie die alten bzw. neuen Bundesländer und die Großstädte beschränkt.⁵³

⁵¹ Die Gewichtungen waren und sind stets unterschiedlich. Während sich die „Stachelschweine“ von Anfang an eher der humoristischen Komik verschrieben haben, waren die „Lach- und Schieß“ das politischste Ensemblekabarett der BRD.

⁵² „Scheibenwischer“ wird zurzeit von Matthias Richling, Richard Rogler und Bruno Jonas und mindestens einem wechselnden Gast bestritten. Die Erstaussstrahlung von „Neues aus der Anstalt“ im Januar 2007 sahen 3,86 Millionen Zuschauer (vgl. www.zdf.de am 31.1.2007).

⁵³ Auflagenhöhe der „Titanic“ laut ehemaligem Chefredakteur Oliver Maria Schmitt (vgl. Schmitt: Kritiker. S. 231). Der Media-Daten Verlag gibt die Druckauflage von Titanic und Eulenspiegel mit 100.000 bzw. 136.000 an (www.media-daten.com/index.php;do=show_tarif/id=104816/type=p und www.media-daten.com/index.php;do=show_tarif/id=112412/type=p am 20.6.2007). Die Neuausgabe der „pardon“ unter Chefredakteur Bernd Zeller hat ihre Daten bislang nicht veröffentlicht, vgl. www.pardon-magazin.de (am 20.6.2007). Laut Wikipedia sackte die verkaufte Auflage bereits zwischen der ersten und der dritten Ausgabe 47.000 auf 12.000 ab (vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Pardon_\(Zeitschrift\)#Neustart_2004](http://de.wikipedia.org/wiki/Pardon_(Zeitschrift)#Neustart_2004) am 20.6.2007). An die alten Erfolge der „pardon“ (300.000 Auflage) konnten also sowohl „Titanic“ als auch die neue „pardon“ in keinsten Weise anknüpfen. Die Magazine pflegen regelmäßig aktualisierte Internetauftritte, vgl. www.titanic-magazin.de, www.eulenspiegel-zeitschrift.de. Der Internetauftritt von pardon wird auch nach Einstellung der Printausgabe unter www.darvins-illustrierte.de weitergeführt.

Zur Zusammensetzung der Leserschaft der „Titanic“ vgl. eine Leserumfrage, nach der 40 Prozent der Leser die „Grünen“ wählen (und weitere 19 bzw. 14 Prozent SPD und PDS), 77 Prozent Abitur oder einen Hochschulabschluss besitzen, zu über 90 Prozent im Westen Deutschlands und zu 66 Prozent in Großstädten leben (vgl. Verlagsangabe auf www.titanic-magazin.de, 20.6.2007). Zur Geschichte der Titanic vgl. die Magisterarbeit des späteren Chefredakteurs Sonneborn: Sonneborn, Martin: Das Satiremagazin TITANIC. Berlin 1994. [Unveröffentl. Magister-Arbeit].

Die Neugründung des ehrwürdigen „Simplicissimus“ (Original ab 1896) durch Olaf Iversen 1954 ist aufgrund der konstant niedrigen Auflage und der brav-biedereren Komik nur eine Randbemerkung wert. Der „Simpl“ wurde 1967 eingestellt. „Kowalski“, eine eher unpolitische Satirezeitschrift der ehemaligen „Titanic“-Redakteure Kähler und Kantereit, blieb mit 73 Ausgaben zwischen 1987 und 1993 eine kurze Episode in der Geschichte der satirischen Zeitschriften.

Loriot (d. i. Vicco von Bülow), der Mitte der Fünfziger mit seinen komischen Zeichnungen reüssierte, hat sich über die Jahre ein großes Publikum erarbeitet, das er im Fernsehen (Fernsehsendung „Cartoon“ ab 1967) und im Kino („Ödipussi“ 1988, „Papa ante portas“ 1991) oftmals im Duett mit Evelyn Hahmann bediente. Größerer Bekanntheit und Beliebtheit erfreuten sich seine Zeichentrickfiguren „Wum und Wendelin“ aus „Der große Preis“ ab 1971, die Herren Müller-Lüdenscheid und Dr. Klöbner in der Badewanne, die „Steinlaus“ im klinischen Wörterbuch „Psyhyrembel“ sowie viele seiner Sketche über zwischenmenschliche Kommunikationsstörungen. Diese besondere Form der Sprach- und Situationskomik heben Loriots komische Produkte aus der Masse heraus. Seine spezielle Komik ist zugleich massentauglich – was bei ihm und ausnahmsweise keinen Widerspruch darstellt. Mehrere Loriot-Sätze sind in den Volksmund übergegangen und bereichern den kollektiven Sprachschatz, etwa das lakonische „Ach was!“, „Bitte sagen Sie jetzt nichts...“ aus „Die Nudel“ und „Erna, das Ei ist hart!“ aus „Das Ei“, wofür er unter anderem eine Ehrendoktorwürde und den Kulturpreis Deutsche Sprache erhielt. Den „Grandseigneur des feinen Humors“⁵⁴ und Gernhardt verbindet eine langjährige Bekanntschaft und hohe gegenseitige Wertschätzung.⁵⁵

Intelligente Talkformate wie Harald Schmidts Late-Night-Shows werden von Feuilleton und Publikum einhellig bejubelt. Den gelernten Kirchenmusiker und ehemaligen „Kom(m)ödchen“-Kabarettisten zeichnet neben der „Oneliner“- und Spontankomik und der komischen Improvisation eine mitunter relativ voraussetzungsreiche Komik aus, die parodistische, kulturelle und philosophische Elemente und Anspielungen mit komischem Gewinn verbindet.⁵⁶

Sokolowsky hat darauf hingewiesen, dass der Einfluss der NFS-Komik auf Harald Schmidt groß ist: „Er [Schmidt, T.G.] kann sich auf dem Boden bewegen, den die NFS

⁵⁴ Leveringhaus, Peter: Ach was! In: Hamburger Abendblatt. 11.11.2003.

⁵⁵ Gernhardt berichtet beispielsweise von einer prägenden Lektüre eines Loriot-Briefes, in dem ihn als jungen Redakteur die selbstbewusste Haltung Loriots zu seinen komischen Werken beeindruckt habe, vgl. Schmitt: Kritiker. S. 154f. Vgl. auch das Gespräch: Ein Herr mit Hintersinn. Loriot im Gespräch mit Robert Gernhardt. In: Stern 45/1993. S. 50-60.

⁵⁶ Z. B. bei seinen nachgespielten „Klassikern für Anfänger“ mit Playmobil-Figuren und Pointen wie „Das habe ich Georg Lukásc [sic!] nie verziehen, dass er auch noch ‚Star Wars‘ I bis III drehen musste...“ „Oneliner“ sind eine spezielle und schnelle Form der Komik, bei der der Sprecher Pointen in möglichst kurzem Abstand („One line“) vorträgt.

ihm geignet hat, und er kann ein Verständnis für seine Komik voraussetzen, das die Frankfurter sich über Jahrzehnte mühsam erkämpfen mußten.“⁵⁷

Sokolowsky betont damit wie schon andere vor ihm die komikgeschichtliche Bedeutung der NFS.

IV.1.i. Die Neue Frankfurter Schule & Gernhardt

„Die Neue Frankfurter Schule“ (NFS) ist zugleich der Name für die erfolgreichste Komikergruppe der deutschen Nachkriegsgeschichte und ein famoser „Medienhype“⁵⁸. Wie passt es zusammen, dass die NFS – mit den ironischen Worten ihres Biografen Schmitt und den ehrlichen ihres Mitglieds Gernhardt – gleichzeitig „Deutschlands erfolgreichste Boygroup“⁵⁹ und „vor allem ein Bluff“⁶⁰ ist?

Bei der NFS handelt es sich „um eine heute ganz überwiegend in Frankfurt lebende und operierende Zeichner- und Autorengruppe, die sich wesentlich schon ab 1962 im Zeichen des alten pardon-Satireblatts zusammenfand, die seit 1979 das Nachfolgejournal Titanic gemeinsam betreut und auch sonst nicht eben faul ist im Produzieren von Cartoonbüchern, Satireanthologien, Romanen, Drehbüchern und Filmen in fast perhorreszierender Fruchtbarkeit“⁶¹, stellt Schmitt fest.

Der Name „Die Neue Frankfurter Schule“ taucht erstmalig als Titel einer Ausstellung von Zeichnungen Gernhardts, Waechters und Traxlers vom 25. Juni bis 31. Juli 1981 in der Münchner Galerie Bartsch & Chariou auf. Das Plakat von Waechter zeigt eine brennende Schule, in deren Rauchschwaden der Schriftzug zu sehen ist.⁶² Wenn man bedenkt, dass die Ausstellenden hier nicht mehr als Einzelne oder als „pardon“- oder „Titanic“-Leute firmieren, obschon sie bereits auf 20 Jahre gemeinsamer komischer Produktion zurückblicken können, wird klar, dass der Gruppenbezug unter einem gemeinsamen Namen nur eine Neuetikettierung einer bereits lange bestehenden Zusammenarbeit ist. Eine geschickte Neuetikettierung, denn der Bezug auf die

⁵⁷ Und weiter: „Wie tief Harald Schmidts komische Kunst wirklich in der Schuld der NFS steht, kann man nur raten. Da er selbst die alten Meister so gut wie nie zitiert, könnte man annehmen, er wolle das Geheimnis seines Handwerks einfach nicht verraten.“ Sokolowsky: Late Night. S. 141.

⁵⁸ Stellenwert: 100.

⁵⁹ Schmitt: Kritiker. S. 17.

⁶⁰ Gernhardt in: Hand aufs Herz, S. 568.

⁶¹ Schmitt: Kritiker. S. 18.

⁶² Vgl. die Abbildung in Schmitt: Kritiker. S. 27. Vgl. auch Paschek: Gernhardt. S. 18. Gernhardt hat die Entstehung des Namens wie folgt geschildert: „Die ‚Neue Frankfurter Schule‘ ist eigentlich eine ‚Hype‘, eine ‚Medienhype‘. Wir mußten einmal eine Ausstellung machen, Anfang der 80er Jahre – Traxler, Waechter und ich – und brauchten einen Titel für das Ganze – und wir nannten uns ‚Neue Frankfurter Schule‘.“ Stellenwert: 100.

„Frankfurter Schule“ von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno und das in Frankfurt a. M. beheimatete Institut für Sozialforschung eignet sich sowohl dazu, an der seriösen Prominenz des bekannten Namens zu partizipieren als auch dazu, sich selbst durch den Zusatz als progressiv zu stilisieren. Diese Anbindung an Bestehendes und Selbststilisierung hat sich als guter Schachzug erwiesen, sowohl die Prominenz der gesamten Gruppe als auch, durch die Wechselwirkung, die der einzelnen Mitglieder stark zu erhöhen. Gernhardt hat diesen Trick so beschrieben:

„Wir nutzten diese Unfestgestelltheit [unseres Gruppennamens, T.G.], eine bewährte Technik der Namensfindung anzuwenden: Wie weiland das ‚Junge Deutschland‘ und die ‚Neue Sachlichkeit‘, wie etwa zeitgleich mit uns Frankfurtern die ‚Neuen Wilden‘, griffen auch wir nach einem eingeführten, positiv besetzten Begriff, den Köder ‚Frankfurter Schule‘, setzten ein ‚Neu‘ davor und damit eine Bezeichnung in eine Welt, die darauf nur gewartet zu haben schien. Was als kurzfristiger Scherz gedacht gewesen war, entwickelte sich mittels der Medien zu einem Markenzeichen“⁶³. Für Gernhardt beweist der Erfolg der Marke NFS vor allem „die beklagenswerte Definitionsgeilheit der Presse“⁶⁴.

Freilich bedeutet der Name nicht, dass die Gruppe die Kritische Theorie in wissenschaftlicher Hinsicht voranbringen will. Es geht ihr nicht um dialektische, sondern um komische Aufklärung: „Satire als Kritik mit komischen Mitteln – das ist die unartige kleine Schwester der Kritischen Theorie.“⁶⁵

Ein solcher Bezug ist nicht gänzlich von der Hand zu weisen. Henscheid bemerkt, „daß die Säulen der NFS durchaus auf jenen der Kritischen Theorie ruhen oder diese symptomatisch verlängern. (...) In gewisser Hinsicht haben die Erben nur das Terrain beziehungsweise Medium gewechselt und das Spektrum verbreitert; von der Philosophie und Sozialwissenschaft auf die Felder Cartoon, Zeichenstrip, Satire, Nonsenspoesie.“⁶⁶

Bei den „Erben“ handelt es sich um acht Autoren und Zeichner aus Frankfurt am Main, um Hans Traxler (*1929), Chlodwig Poth (1930-2004), Robert Gernhardt (1937-2006), F. K. Waechter (1937-2005), F. W. Bernstein (*1938), Peter Knorr (*1939), Eckhard Henscheid (*1941) und Bernd Eilert (*1949).⁶⁷

⁶³ Dankesrede: 289 [sic].

⁶⁴ Gernhardt zit. n. Schmitt: Kritiker. S. 18.

⁶⁵ Schmitt: Kritiker. S. 22.

⁶⁶ Henscheid zit. n. Schmitt: Kritiker. S. 22.

⁶⁷ Zu den einzelnen Biografien der NFS-Protagonisten sei neben einschlägigen Lexikonartikeln auf Schmitts Gruppenbiografie verwiesen, vgl. Schmitt: Kritiker. Eine (mitunter sehr komische) Zeittafel der NFS findet sich in NFS: 548-555.

Die Gruppe hat keine Satzung, Organisationsstruktur oder Leitung. Dennoch kommt Robert Gernhardt eine gewisse Sonderstellung zu. Er ist nach Henscheids Meinung ihr „Chefideologe und Oberrabbi“⁶⁸. Diese Ein- und Wertschätzung Gernhardts hängt neben seiner Bekanntheit mit seinem umfangreichen komiktheoretischen Werk zusammen, das bereits ausgiebig erläutert wurde (vgl. Kap. I.2.).

Die NFS fand und findet sich in wechselnder Zusammensetzung für einzelne Projekte zusammen. „Jeder hat mal mit jedem“⁶⁹, hat F. W. Bernstein alias Professor Fritz Weigle die ergiebige Zusammenarbeit im Laufe der vergangenen gut 40 Jahre beschrieben. Grundlage der Zusammenarbeit waren ähnliche Ansichten zu Kunst und Komik und persönliche Freundschaften: „Mit allen verband mich Freundschaft, gemeinsames Tun und gemeinsame Gespräche“⁷⁰, sagte Gernhardt. Auch alle anderen Mitglieder neben Gernhardt, von dessen vielfältigem Engagement bereits die Rede war, sind erfolgreiche Mehrfachbegabungen: Traxler und Poth schreiben und zeichnen, Henscheid schreibt und malt, Eilert und Knorr schreiben und führen Regie, Bernstein und Waechter zeichnen und dichten, letzterer auch fürs Theater.

Grundsätzlich sind die Mitglieder weiterhin als eigenständige Künstler zu betrachten, die durchaus unterschiedliche Ansichten vertreten.⁷¹ Es existiert kein einheitlicher Gruppenstil in Texten und Zeichnungen, eher eine gemeinsame Grundhaltung und ein Konsens in Bezug auf Ziele und Absichten. Die NFS-Mitglieder wollen (sich selbst und andere) komisch unterhalten, gegen den Mainstream in Komik und Journaille opponieren und gesellschaftskritisch ohne jeden Hauch von Moralin aufklären. Inhaltlich typisch für die NFS-Komik sind die subtile und brachiale Grenzüberschreitung, die Erweiterung des Sagbaren und die sprachliche Provokation. So zielt beispielsweise die bei der NFS beliebte Nonsenssatire nicht darauf, Gleichgesinnte in ihren Ansichten zu bestätigen oder Andersdenkende zum Gesinnungswandel anzustiften, sondern richtet sich vornehmlich an Geistesverwandte und will Komik um ihrer selbst willen erreichen. Sie gewinnt sie aus der bewussten Sinnverweigerung und attackiert beispielsweise nicht mehr wie eine Satire die obsoleten

⁶⁸ Henscheid, Eckhard: Hell und schnell gegen die Dumpfmeier. Ein Bericht über die Neue Frankfurter Schule. In: Lui. Männermagazin. 4/1984. S. 68-74. Hier: S. 70. Aus der Metapher ist leichte Ironie zu entnehmen, die allerdings vielmehr auf Henscheids Sprachgebrauch als auf eine bewusste, inhaltliche Relativierung der Aussage zurückzuführen ist. Henscheid spricht hier der NFS mit Morgensterns Brief die Eigenschaften „Helligkeit und Schnelligkeit“ zu.

⁶⁹ F. W. Bernstein zit. n. Schmitt: Kritiker. S. 30.

⁷⁰ Meer: 16.

⁷¹ Vgl. z. B. Hand aufs Herz (ein Interview, in dem sie unabhängig voneinander dieselben Fragen beantworten), und WimS wieso, die Niederschrift eines Gesprächs am 12.11.1978 von Eckhard Henscheid mit Robert Gernhardt, F.W. Bernstein und F. K. Waechter.

Ansichten des Papstes (wie hundertfach geschehen), sondern macht die Person und Institution mittels Nonsens und Provokation als Ganzes lächerlich. Deutlich zeigt sich das beispielsweise in dem berühmten, gezeichneten „Titanic“-Cover vom November 1980 anlässlich des Deutschland-Besuchs Johannes Pauls II., auf dem seine Heiligkeit unter dem Jubel seiner Anhänger unzweideutig ein Schaf (dessen Sprechblase: „Der Papst kommt“) von hinten besteigt und dabei ausruft: „Ich komme!“⁷² Aufgrund ihrer *gefühlten* Schärfe und eines gewissen Voraussetzungsreichtums blieb diese spezielle Komik-Form bei aller komikgeschichtlichen Innovation aber ein „Minderheitenhumor“⁷³, was unter anderem an den konstant geringen Auflagenzahlen der „Titanic“ abzulesen ist.

Die NFS-Mitglieder arbeiten mit individuellen Vorlieben in allen möglichen Formen (Nonsenssatiren, Polemiken, Gedichten, Travestien, Sketchen, Collagen, Cartoons, Karikaturen, Comicstrips usw.) und in allen Medien (von der Zeitschrift über das Radio bis hin zu Fernsehen und Kinofilm).⁷⁴

Der Gruppe kommt eine wichtige Funktion zu. Sie dient der gegenseitigen Inspiration und Bestätigung und nicht zuletzt der Lenkung von öffentlicher Aufmerksamkeit. Die Gleichgesinnten bekommen im Verbund und unter der Marke NFS einfach mehr öffentliche Aufmerksamkeit, die wiederum in der Rückwirkung für den Einzelnen ein Mehr an Aufmerksamkeit bedeutet. Denn die NFS-Mitglieder sind „durchaus versiert im gegen- und wechselseitigen Zitieren, Weiterempfehlen, Kritisieren und Besprechen. Schon die Herstellung [ihrer Werke, T.G.] [...] geschieht vielfach im Team, und auch sonst arbeitet man Hand in Hand, lektoriert einander die Texte, Autor und Zeichner fuhrwerken zusammen, ein dritter empfiehlt die Sache woanders zum Druck, der vierte

⁷² Für die weitere Entwicklung der „Titanic“ ab Anfang der neunziger Jahre vgl. Zehrer: Dialektik. S. 229-266. Sie wird hier nicht weiter skizziert, weil die NFS-Mitglieder sich zu dieser Zeit nach und nach zurückziehen.

⁷³ Schmitt: Kritiker. S. 23.

⁷⁴ Knorr hat beispielsweise eine Vorliebe für das Radio („Vom frühen Altern des Thomas S.“ 1971, „Thema der Woche“ und „Die aktuelle Satire“ 1972-1976), Eilert für den Film („Hau-Schau“ 1974 und „Dr. Muffels Telebrause“ 1976, Otto) und F. K. Waechter für Zeichnung und Kindertheater („Schule mit Clowns“ 1975). Henscheid bevorzugt die Prosa („Die Vollidioten“, „Geht in Ordnung...“ 1976) und treibt seine Polemik (die Gernhardt nicht verwendet) oft an der Grenze zum justiziablen Pasquill, vgl. die regelmäßige „Titanic“-Kolumne „Die peinlichsten Persönlichkeiten“, gesammelt in Eilert, Bernd: Die 701 peinlichsten Persönlichkeiten. Beiträge zur Sozialhygiene. Zürich 1990. Vgl. auch Folckers: Was kostet, und die zahlreichen, oben beschriebenen Schadensersatzklagen gegen „Titanic“.

Die „Gruppe Arnold Hau“, bestehend aus Arend Agthe, Bernd Eilert, Robert Gernhardt und F.K. Waechter, drehte mehrere Filme, darunter den „Superkultstreifen“ (Schmitt: Kritiker. S. 245) „Das Casanova-Projekt“ (1981) mit Alfred Edel in der Haupt- und zahlreichen NFS-Mitgliedern in Nebenrollen, der lange Zeit nur sehr selten in Programmkinos zu sehen war. Mittlerweile liegt bei Zweitausendeins eine DVD-Edition mit dem filmischen Gesamtwerk der NFS vor: Die Filme der Gruppe Arnold Hau 1970-1981. 2 DVDs. Frankfurt am Main 2007.

bespricht sie an geeigneter Stelle⁷⁵. Und Henscheid hat ganz unumwunden zugegeben: „Sie loben und hätscheln sich auch gern selber, wenn’s denn sein muß, lassen es aber lieber von den Medien erledigen“⁷⁶.

Das hat der NFS den nicht ganz ungerechtfertigten Vorwurf eingetragen, sie sei ein „[a]bgefeimtes Zitierkartell, das ein witzförderndes Partizipationsgeschäft betreibe“⁷⁷. Wobei natürlich dieser moralinhaltige Vorwurf an den Angegriffenen aberlät oder lässig mit dem Argument der schlichten Notwendigkeit solcher Kartelle in Presse, Wissenschaft und Kunst gekontert wird.⁷⁸

In ihren Anfängen wurden der NFS außerdem oft negative Etiketten wie „Kneipenspäße“ und „feucht-fröhliche Bierblödelei“⁷⁹ angehängt. Das kulturelle, politische und religiöse Establishment stieß sich an der *respektlosen* Komik der Gruppierung, die vor keiner Person und Institution halt machte. Erst nach vielen Jahren tauchten die ersten positiven Beschreibungen von außerhalb auf. Schließlich erfolgte ihre endgültige Anerkennung in Form einer großen Ausstellung in Marburg und weiteren Großstädten zu ihrem 25-jährigen Bestehen 1987.

Im Zusammenhang mit den externen Bezeichnungen der NFS ist besonders der Begriff „Hochkomik“ interessant, mit dem das Werk von Gernhardt und der gesamten NFS häufig beschrieben wird.⁸⁰ Schon auf den ersten Blick wird offensichtlich, dass dieses Etikett im Gegensatz zu den vorherigen für eine Gruppe von Komikproduzenten eine Auszeichnung und Wertschätzung bedeutet. „Hochkomik“ scheint eine Analogiebildung zu „Hochliteratur“ zu sein, die die NFS selbst geprägt hat. Gernhardt verwendet den Begriff zum ersten Mal in seiner „Bibliographischen Notiz“ in „Letzte Ölung“ von 1984 und schreibt diese Form der Komik explizit der NFS zu.⁸¹ Erstmals in größerem Zusammenhang nachweisen lässt sich der Begriff im Titel des von Bernd Eilert 1987 herausgegebenen, 200 Autoren und 1600 Seiten starken „Hausbuchs der literarischen

⁷⁵ Schmitt: Kritiker. S. 28. Ein weiteres typisches Beispiel schildert Kruckis: „[A]m Rande einer öffentlichen Lesung diktierte Henscheid einer offensichtlich unkundigen Redakteurin der Münchner Abendzeitung in die Feder, bei Gernhardt handele es sich um Deutschlands bedeutendsten Nonsensdichter, und dieses Zitat aus dem folgenden Zeitungsartikel wurde lange Zeit als einzige Empfehlung von außerhalb von Zweitausendeins in den eigenen Prospekten angeführt.“ Kruckis: Kanonisierung. S. 828. Außerdem übernahmen „Tagesspiegel“, „Hessischer Rundfunk“, „Zeit“ und „Deutsche Zeitung“ die Bezeichnung in der Variante „Deutschlands bedeutendster Nonsenspoet“, vgl. Henscheid: Dampfmeier. S. 70.

⁷⁶ Henscheid: Dampfmeier. S. 74.

⁷⁷ Schmitt: Kritiker. S. 28. Ein Beispiel ist Gernhardts ausgesprochen positive Rezension von Henscheids Roman „Die Vollidioten“ in *pardon* (4/1973).

⁷⁸ „Es geht nicht ohne Seilschaften.“ Henscheid zit. n. Schmitt: Kritiker. S. 28.

⁷⁹ Vgl. Schmitt: Kritiker. S. 23 und 197.

⁸⁰ Vgl. unter anderem Schmitt: Kritiker. S. 23 und 32, und Hoffmann-Monderkamp: Komik.

⁸¹ Vgl. Letzte Ölung: 452.

Hochkomik“, in dem Gernhardts Texte und die anderer NFS-Schreiber auffällig häufig vertreten sind.⁸² In seinen Kapitelvorworten beschäftigt sich Eilert sehr kenntnisreich mit der Komiktheorie, kommt aber in Bezug auf die Hochkomik definitorisch über eine Äquivalenzbildung zur Hochliteratur und den Hinweis auf die besondere Beziehung zwischen Hochkomik und Literatur nicht hinaus.⁸³ Bis heute existiert keine fundierte Definition von „Hochkomik“; kein Lexikon und keine Enzyklopädie führt das entsprechende Lemma.⁸⁴ Das hat die Verbreitung des Begriffs nicht behindert. Einmal in den Komik-Diskurs eingeführt, entwickelte er durch die stete Verwendung der NFS-Mitglieder für ihr eigenes Schaffen ein erstaunliches Eigenleben, dessen vorläufiger Höhepunkt die wissenschaftliche Verwendung zur Charakterisierung von Gernhardt und der NFS durch Hoffmann-Monderkamp ist.⁸⁵

So hat es die NFS vermocht, ein positiv besetztes Etikett zu ihrer Kennzeichnung selbst zu prägen und durchzusetzen – ein schönes Beispiel für erfolgreiche Selbststilisierung und -etikettierung.

„Die Neue Frankfurter Schule“ ist mittlerweile in die Jahre gekommen. Mehrere Gründungsmitglieder sind verstorben, andere haben sich aus gemeinsamen Arbeitsformen zurückgezogen, keiner publiziert mehr regelmäßig im ehemaligen Gruppenorgan „Titanic“. Die NFS-Mitglieder können auf ein umfang- und folgenreiches Werk zurückblicken. Exakt 227 Bücher aus ihrer Produktion weist die Statistik auf (plus Stücke, Filme, Schallplatten, Radio- und TV-Sendungen), wie Schmitt 2001 gezählt hat, darunter viele Best- und Longseller.⁸⁶ Sie haben zusammen Millionen Bücher verkauft, mehrere Nachfolger inspiriert (Max Goldt, Wiglaf Droste, Thomas Gsella et al.), den

⁸² Eilert: Hausbuch, S. 516. Gernhardt ist in diesem Sammelband mit einem Auszug aus „Ich Ich Ich“ (S. 249-254, aus: Ich Ich Ich), „Der Atelierbesuch“ (S. 477, aus: Wörtersee), „In memoriam Picasso“ (S. 502, aus: WimS), „Ruhm“ (S. 850f., aus: Glück, Glanz, Ruhm), „Welt, Raum und Zeit“ (S. 985; aus: Wörtersee), „Reich der Sinne, Welt der Wörter“ (S. 1074-1082, aus: Kippfigur), „Der Tag fängt gut an“ (S. 1453-1460, aus: Letzte Ölung: 189-197) vertreten. Analog zur Begriffsbildung „Hochkomik“ entstand die „Hochoerotik“, vgl. Zutzel, Eva und Adam Zausel (Hrsg.): Die neue klassische Sau. Das Hausbuch der literarischen Hochoerotik. Zweite Folge. In sechs Stellungen. Mit einer Einführung von Robert Gernhardt. Zürich 1996.

⁸³ Vgl. Eilert: Hausbuch, und Eilert, Bernd: Aspekte des Hochkomischen. In: NFS: 523-530. Zit. n. ebd.: 530. Eilert betont im Übrigen wie Gernhardt die fließenden Grenzen zwischen Erhabenheit und Komik und ihre Eigenschaft als Kippphänomen (mit Iser), vgl. ebd.: 523.

⁸⁴ Lediglich im Internet-Lexikon Wikipedia findet sich ein Eintrag, der mit Verweis auf den „Humortheoretiker Gernhardt“ der Hochkomik die Eigenschaften „Intellektualität, Selbstreferentialität und -reflexivität, Anspielungsreichtum und Sinnverweigerung“ zuspricht (wo auch immer dies hergeleitet wurde) – womit zumindest eine diskutierenswerte Grundlage geschaffen wurde. Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Hochkomik> (am 20.6.2007).

⁸⁵ Vgl. Hoffmann-Monderkamp: Komik, vgl. auch Schmitt: Kritiker. S. 153. Gernhardt verwendet den Begriff „Hochkomik“ unter anderem in: Letzte Ölung: 452, Poetik-Vorlesung I, und Zehn Thesen: 14.

⁸⁶ Vgl. Schmitt: Kritiker. S. 33.

Kalauer, das Wortspiel und die komische Allusion salon- und redaktionsfähig gemacht, die Nonsenssatire und die Meta-Komik erfunden (also das Sich-lustig-machen über schlechte Komik und Witzklischees) und selbst zu ihrem Ruhm aktiv beigetragen. Ein gängiges Urteil lautet: „Die Neue Frankfurter Schule [ist] das bedeutendste Humorteam der letzten Jahrzehnte im deutschsprachigen Raum.“⁸⁷ Sokolowsky spricht ihr nachhaltige Wirkung zu: „Dabei sind die Spuren, die die NFS in der populären Kultur zumindest der BRD hinterlassen hat, tief. [...] Komische Kunst hat es dank der NFS in Deutschland so leicht wie nie zuvor, als Kunst *und* komisch erkannt zu werden.“⁸⁸

Bernd Lutz geht sogar noch weiter: „Die ‚Neue Frankfurter Schule‘ scheint der bislang letzte einflußreiche und lebendige Literaturzirkel in der bundesdeutschen Nachkriegsliteratur zu sein.“⁸⁹

Gernhardts Beitrag zur komikgeschichtlichen und literarischen Leistung der Neuen Frankfurter Schule ist außerordentlich progressiv und innovativ; sein Anteil am großen Erfolg der NFS kaum zu unterschätzen.

⁸⁷ NDR zit. n. Rückseite des Bandes NFS.

⁸⁸ Sokolowsky: Late Night Solo. S. 111f.

⁸⁹ Metzler Autoren Lexikon. Hrsg. von Bernd Lutz. Stuttgart und Weimar 1994. S. 243.

IV.2. Verlage, Marketing und Medien

SAUBER BLEIBEN

MICH MANCHMAL DEN MEDIEN VERWEIGERT
DACHTE, DAS WÜRDE UNHEIMLICH WAHNGENOMMEN
ABER MEINE FREUNDE VOR DEN FERNSEHERN
DIE HABEN DAS ÜBERHAUPT NICHT MITBEKOMMEN.⁹⁰

Nach der Verortung Gernhardts in die deutsche Komik-Geschichte widmet sich dieses Kapitel einem weiteren wichtigen Kontext von Gernhardts Erfolg, den Medien. Darunter werden im weiteren Sinne alle Themenkomplexe subsumiert, die im Bereich „Öffentlichkeit“ für die Karriere des Autors von Bedeutung sind: seine Verlage, die Werbung und das Marketing, die Autoren-„Marke“, das Feuilleton und seine Auftritte. Hierbei gilt es Gernhardts Weg von seinen ersten Büchern bis zu den späten Bestsellern anhand seiner Verlage nachzuzeichnen und die medialen Veränderungen im Feuilleton, Konstruktion sowie Inhalte der „Marke“ Gernhardt zu beschreiben, ohne die sein Erfolg nicht denkbar wäre. Die Themenkomplexe mediale Präsenz sowie Auftritte und Hör-CDs runden dieses Kapitel ab.

IV.2.a. Verlage

„Die Frage, über welchen Verlag ein Autor an die Öffentlichkeit gelangt, welche Autoren welcher Verlag verlegt oder welche Werke welches Autors welcher Verlag publiziert, ist für die Rezeption der betreffenden Autoren oder auch diejenige einzelner Werke von oft elementarer Bedeutung.“⁹¹ Zimmermanns allgemeine Feststellung gilt im Besonderen für Robert Gernhardt. Seine Verlagsgeschichte beginnt in der linksalternativen, komischen Subkultur eines Kleinstverlags und endet beim großen, renommierten Fischer-Verlag. Entsprechend reichen die Reaktionen der Literaturkritik der Hochkultur von früher völliger Ignoranz bis hin zu späten Kanonisierungsbestrebungen (die in Kap. IV.3. näher ausgeführt werden).

⁹⁰ „Sauber bleiben“, V. 1-4, in Gedichte: 376.

⁹¹ Zimmermann, Eberhard: Literaturrezeption im historischen Prozeß. Zur Theorie der Rezeptionsgeschichte der Literatur. München 1977. S. 34.

Bärmeier & Nickel

Der Beginn von Gernhardts Karriere ist eng mit dem Verlag „Bärmeier und Nickel“ aus Frankfurt a. M. verbunden. Der Verlag war 1954 vom SZ-Journalisten Erich Bärmeier und Hans A. Nickel [d. i. Johannes Nickel], einem ehemaligen wissenschaftlichen Mitarbeiter am Frankfurter Institut für Sozialforschung mit geringem Startkapital und als Zwei-Mann-Betrieb gegründet worden. Mit einer verlegerischen Innovation, komisch-humoristischen, nur 6x7 cm großen „Kleinen Schmunzelbüchern“ (u. a. von Halbritter und Lorient⁹²), gelang „Bärmeier und Nickel“ schon ein Jahr später ein erster großer Verkaufserfolg. Weitere Bestseller wie Traxlers „Die Wahrheit über Hänsel und Gretel“⁹³ von 1963, zugleich erstes Werk der Reihe „Pardon Bibliothek“, beschleunigten die prosperierende Entwicklung. Ein Jahr zuvor war im selben Verlag die zukunftssträchtige Satirezeitschrift „pardon“ mit Traxler und Poth als festen freien Mitarbeitern gegründet worden. Die beiden Zeichner hatten sich 1955 über „B & N“ als erste der späteren Protagonisten der NFS kennen gelernt.

Die „Pardon Bibliothek“ – laut Verlagswerbung „Für Leute, die beim Lesen denken“ – bot dem pardon-Mitarbeiter Robert Gernhardt den Raum für seine erste eigene Buchveröffentlichung.⁹⁴ Unter dem Herausgeber-Pseudonym Lützel Jeman erschien dort 1965 „Die Wahrheit über die Kunst. Eine längst fällige Entlarvung“⁹⁵. Das Buch mit Texten und Bildern u. a. von Bernstein, Poth und Traxler ist eine satirisch-nonsenshafte Parodie auf seinerzeit populäre Kunstbände und Kunstgeschichten.

Der zweiten Buchveröffentlichung Gernhardts im „pardon“-Hausverlag ein Jahr später zusammen mit Bernstein und Waechter war zunächst kein Erfolg beschieden. Die fiktive Nonsens-Dichter-Biografie „Die Wahrheit über Arnold Hau“, eine „Spielart des

⁹² Halbritter, Kurt: Disziplin ist alles. Frankfurt a. M. 1955, und Lorient: Unentbehrlicher Ratgeber für das Benehmen in feiner Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1955. Zur Geschichte des Verlages vgl. Müller: Entwicklung. S. 3f.

⁹³ „Die Wahrheit über Hänsel und Gretel. Die Dokumentation des Märchens der Gebrüder Grimm“ ist eine famose Parodie auf sensationsheischende Tatsachenberichte und Archäologie-Klassiker wie C. W. Cerams „Götter, Gräber und Gelehrte“ (1949), in der anhand von fingierten „Funden“ die Ausgrabungs- und Entdeckungsgeschichte der Originalschauplätze des Grimm’schen Märchen mit Hänsel, Gretel und der Hexe erzählt wird (inklusive Pfefferkuchenhaus, -rezept und -ofen). Das Buch ist bis zum Jahr 2001 in etwa 30 Auflagen mit insgesamt rund 150.000 Exemplaren erschienen, vgl. Schmitt: Kritiker. S. 68-70.

⁹⁴ Ein Jahr zuvor hatte Gernhardt unter den Pseudonymen Paul H. Burg und Lützel Jeman bereits vier Beiträge für „36x Gänsehaut. Schwarze Geschichten für sensible Leser“, einen von Waechter illustrierten Band der Pardon-Bibliothek mit Parodien „auf die Meister der klassischen shock-story“ (Verlagswerbung), veröffentlicht.

⁹⁵ Mit einem Schutzumschlag von F. K. Waechter. Später neigte Gernhardt dazu, seine Bücher graphisch selbst auszustatten, vgl. Betz: Künstler. Die Autoren traten mit dem bewusst vermessenen Anspruch an: „nach diesem Buch wird man Kunstgeschichte nicht mehr so schreiben können wie vor seinem Erscheinen.“ (Wahrheit: 20).

Man beachte die Titelwahl, mit der man an Traxlers *märchenhaften* Erfolg mit „Die Wahrheit über Hänsel und Gretel“ anzuknüpfen hoffte.

Humors, die zwischen Kalauer und Nonsens ohne Relevanz angesiedelt ist“⁹⁶ verkaufte sich schlecht und wurde schließlich Ende der Sechziger verramscht,⁹⁷ erlebte aber Jahre später bei einem anderen Verlag, Zweitausendeins, eine überraschende Erfolgsgeschichte und wird heute als „bis heute herausragendste[r] Meilenstein deutscher Nonsenskomik“⁹⁸ gehandelt. Die drei Autoren haben den „typischen Hau-Geist“ schon damals in seiner Vielschichtigkeit präzise beschrieben: „Ihn kennzeichnet das Direkte, das Private, das Sinnlose, das Unverhältnismäßig-Beziehungsreiche, das Banale, das Unerwartete, das Gerade-Erwartete, das Grobe, das Unverständlich-Feine.“⁹⁹ Und außerdem geradezu prophetisch verkündet: „Die heutige Zeit mag unsere Arbeit nicht komisch finden, spätere Geschlechter werden dies tun.“¹⁰⁰

Zwei weitere Publikationen Gernhardts erschienen 1967 unter seinen Pseudonymen Lützel Jeman und Alfred Karch bei Bärmeier und Nickel: „Code d’amour. 23 Handzeichnungen der Liebe“ von Lützel Jeman, ein „Kleines Schmunzelbuch“, und „Dein sei mein Herz“ von Alfred Karch und B. Geiger (d. i. F. K. Waechter), ein 12-seitiges Heft mit Zeichnungen. Gernhardt steuerte zudem mit einer Zusammenfassung seines WimS-Comics „Schnuffi“ ein weiteres „Großes Schmunzelbuch“ bei („Jetzt spreche ich! Schnuffis intime Bekenntnisse“, 1968) und veröffentlichte als Lützel Jeman gemeinsam mit Bernstein und Waechter einen schlecht verkäuflichen Faksimiledruck der ersten fünf „Wims“-Jahre („Welt im Spiegel. 1964-1969. Die unabhängige Zeitschrift für eine sauberere Welt“, 1969). An diesen beiden Büchern, in denen Bestehendes in neuer Aufmachung erneut publiziert wurde, fällt schon früh ein Talent Gernhardts und seiner Verleger zu einer ökonomischen Mehrfachverwertung von Texten und Zeichnungen auf, das sich von da an bei vielen weiteren Veröffentlichungen zeigt. Diese Mehrfachverwertung sind zwar beliebt kein alleiniges Merkmal Gernhardts oder seines Verlages, aber dennoch für die damalige Zeit fortschrittlich.

⁹⁶ Kleine Hau: 11.

⁹⁷ Vgl. Gedichte: 934. Nickel geht von einer Erstauflage von etwa 3000-5000 Exemplaren aus (Im Gespräch mit dem Verfasser am 15.7.2007). Der Titel ist der erneute Versuch, an Traxlers Erfolg „Die Wahrheit über Hänsel und Gretel“ anzuknüpfen. Zur Entstehungs- und Erfolgsgeschichte des „Hau“ vgl. Kleine Hau.

⁹⁸ Schmitt: Kritiker. S. 155. Zur weiteren Publikationsgeschichte des „Hau“ siehe unten. Der „Hau“ enthält zum großen Teil bereits zuvor veröffentlichte Texte, Zeichnungen und Collagen, die durch den biografischen Rahmen verbunden werden.

⁹⁹ Gernhardt, Bernstein und Waechter 1964 in einem werbenden Brief an die Verleger und den damaligen Cheflektor des Verlags Bärmeier und Nickel, Wolf D. Rogosky, zit. n. Kleine Hau: 12.

¹⁰⁰ Gernhardt, Bernstein und Waechter 1964 in einem werbenden Brief an die Verleger und den damaligen Cheflektor des Verlags Bärmeier und Nickel, Wolf D. Rogosky, zit. n. Kleine Hau: 12.

1971 erschien mit „Führerschein ohne Pein“ von Lützel Jeman und F. K. Waechter, eine 48-seitige Nonsensparodie auf Fahrschulbücher, das siebte und letzte Gernhardt-Werk bei Bärmeier und Nickel.¹⁰¹

Der Verlag war trotz der großen Erfolge der Zeitschrift „pardon“ durch Verluste auf dem Buch- und Zeitschriftenmarkt in wirtschaftliche Notlage geraten, vor allem weil die Wirtschaftszeitschrift „DM“ hohe Verluste einbrachte. Der Konkurs konnte 1971 noch abgewendet werden, nicht jedoch der Weggang mehrerer Autoren, darunter der von Gernhardt. 1978 kam dann das endgültige Aus für „Bärmeier und Nickel“, der sich immerhin auf die Fahnen schreiben konnte, dass zu seinen Erstautoren Harry Rowohlt als Übersetzer zählte und mit Robert Gernhardt, Hans Traxler, F. K. Waechter und Chlodwig Poth die halbe NFS.

Zweitausendeins

Der Beinahe-Konkurs von „Bärmeier & Nickel“ Anfang der Siebziger veranlasste mehrere seiner Autoren, nach Alternativen in der Verlagslandschaft zu suchen. Gernhardt wurde wieder in Frankfurt a. M. fündig.

Lutz Reinecke (später: Kroth) und Walter Treumann, vormals beim „pardon-Shop“, gründeten 1969 die Firma „Zweitausendeins“. Anfangs verkaufte der Verlag und Versandhandel vor allem Restauflagen von Büchern und Schallplatten zu Spottpreisen, produzierte dann aber vermehrt und erfolgreich Nachdrucke von vergriffenen Büchern und Zeitschriften, darunter den anfänglichen Verkaufsflop und späteren *Dauerseller* „Die Wahrheit über Arnold Hau“ von Gernhardt, Bernstein und Waechter in einer Neuausgabe im November 1974.¹⁰² Im Spätsommer 1976 erschien hier „Besternete

¹⁰¹ Diese frühen Werke Gernhardts liegen außerhalb der Fragestellungen dieser Untersuchung, sodass auf sie inhaltlich nicht näher eingegangen wird.

¹⁰² Bereits 1978 waren 20.000 Exemplare gedruckt (vgl. WimS: 313-336). In den ersten sechs Jahren wurde der „Hau“ über 36.000 Mal verkauft, hinzu kommen fast 46.000 Exemplare aus der Sammlung „Die Drei“ (mit Hau, Ernte und Blusen) bis 1990 (vgl. Kleine Hau: 14). 25 Jahre nach Erscheinen widmen ihm seine Autoren und Eilert die „Jubiläumsschrift“ „Der Kleine Hau“. Der „Hau“ ist seit 1974 nicht mehr aus dem Verzeichnis lieferbarer Bücher verschwunden und zurzeit bei Fischer als Taschenbuch erhältlich.

Außerordentlich bedauerlich ist der Umstand, dass die Höhe von Auflagen bei deutschen Büchern nicht offiziell zu ermitteln ist. Obwohl deutsche Zeitschriften aller Art ihre Auflagenhöhe angeben und auch von unabhängigen Gesellschaften überprüfen lassen, um daran unter anderem die Höhe der Anzeigenpreise zu bestimmen, gilt dies leider nicht für Verlage und den Buchhandel. Lediglich Statistiken über die allgemeine Entwicklung der Publikationen deutscher Verlage in ihrer Gesamtheit und bezogen auf einzelne Sparten wie Belletristik werden vom „Börsenverein des deutschen Buchhandels“ geführt und veröffentlicht (vgl. Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Hrsg.): Buch und Buchhandel in Zahlen 2006, und Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Hrsg.): Belletristikmarkt 2004. Studie.). Hinzu kommen gelegentlich Zahlen für einzelne Bestseller, die vom Verlagsmarketing als Verkaufsargument angeführt werden. Auf die teilweise unter dubiosen Bedingungen zu Stande kommenden „Bestseller-

Ernte“ von Gernhardt und Bernstein, nachdem rund zehn Verlage das Manuskript abgelehnt hatten. Das Buch mit dem gemalten Hasen auf dem Cover, der in der Baumkrone sitzend den Mond anschaut, wurde mit 85.000 Exemplaren in 19 Jahren der erhoffte *Steadyseller*. Die einzige Rezension zum Erscheinen der „Besterten Ernte“ stammte bezeichnenderweise aus dem befreundeten NFS-Umfeld und stand in einer Musikzeitschrift.¹⁰³

„Die Blusen des Böhmen“ erschien 1977. Es handelt sich um die erste Publikation Gernhardts mit überwiegend eigenen Bildergeschichten, Geschichten und Fotoromanen,¹⁰⁴ die in den 15 Jahren zuvor entstanden und teilweise schon veröffentlicht waren. Der gemalte Teufel auf der Blumenwiese auf dem Cover (sozusagen die „Blumen des Bösen“) spielt wie der Titel auf Baudelaires Werk an.¹⁰⁵ Auch der große Sammelband „Welt im Spiegel 1964-1976“ von 1979 verkaufte sich mit fast 50.000 Exemplaren allein bis 1984 prächtig.¹⁰⁶

Listens“ kann man in dieser Hinsicht ohnehin nicht zurückgreifen. Sie würden, seriös ermittelt, ohnehin nur Auskunft über aktuelle Verkaufshighlights geben (wie „Später Spagat“ bei seinem Erscheinen), aber nicht über „Longseller“ und „Steadyseller“ (wie den „Hau“ oder „Die Falle“).

Das ist insbesondere deshalb bedauerlich, weil aus den verkauften Exemplaren der Bände in den einzelnen Jahren wahrscheinlich einige Schlüsse über die Entwicklung von (Gernhardts) Publizität und etwaige Popularitätsschübe gezogen werden könnten. In den Neunziger Jahren etwa trat Gernhardt vermehrt im Feuilleton in Erscheinung. Welche Auswirkungen hatte dies auf Bücherverkauf (vgl. zu diesem Zusammenhang Kerstan: Einfluss)? Wie wirkte sich der Verlagswechsel von Haffmans zu Fischer aus? Konkret: Wie stark wirkten die stärkeren und besseren Marketinginstrumente eines großen Verlages wie Fischer, einen Autor als „Marke“ (vgl. Wrage, Henning: Vom Maßstab zur Marke. Kanonbildung in der Marketinggesellschaft. In: Schütz: Literatur.com. S. 107-120) zu stärken und damit ihre Auflagenzahlen zu erhöhen? Und wie steht es mit medialer Präsenz aufgrund von Preisverleihungen und bei Literaturfestivals und Lesungen? (vgl. Wegmann, Thomas: Zwischen Gottesdienst und Rummelplatz. Das Literaturfestival als Teil der Eventkultur. In: Schütz: Literatur.com. S. 121-136).

Vom Verfasser dieser Arbeit wurden die Verlage Zweitausendeins, Haffmans, Insel, Reclam und Fischer, die Hörbuch-Verlage Ullstein, Der HörVerlag, Audiobuch Verlag und Random House Audio sowie die (ehemaligen) Verleger Hans A. Nickel und Gerd Haffmans angeschrieben und um Auskunft über diese Zahlen gebeten, um erstmalig für Gernhardt und für einen Erfolgsautor überhaupt eine Übersicht zu erhalten und seinen Erfolg in vergleichbaren Zahlen fassen zu können. Obwohl diese Zahlen in jedem Verlag ohne Weiteres abrufbar sind, verweigerten leider Reclam und Audiobuch-Verlag in Formbriefen aus „konkurrenzstrategischen Gründen“ jegliche Auskunft. Ullstein hatte seine Titel zwischenzeitlich an Random House Audio abgegeben, die ihrerseits nicht antworteten. Gerd Haffmans reagierte auch auf erneute Nachfrage nicht. Lediglich Fischer, Der HörVerlag und Hans A. Nickel gaben freundlicherweise die Auskünfte, die im Text wiedergegeben werden. Alle anderen Angaben, wie die obige, stammen aus den Peritexten der jeweiligen Ausgaben bzw. aus Bemerkungen in Gernhardts Epitexten.

¹⁰³ Vgl. Wege: 64-73, und Bedeutung: 105. Zur langwierigen und schwierigen „Buchwerdung“ dieser Gedichte vgl. „Die Ute-Briefe“ von F. W. Bernstein in NFS: 532-539. „Besterte Ernte“ ist eine Zusammenstellung von Gedichten und Zeichnungen, die teilweise unveröffentlicht und teilweise in den 15 Jahren zuvor in „WimS“ publiziert worden waren. Zur Rezension vgl. Rowohlt, Harry: Robert Gernhardt, F. W. Bernstein – Besterte Ernte. In: Sounds. H. 2. 1977. S. 44.

Hagestedt gibt das Jahr der „Hau“-Wiederveröffentlichung fälschlicherweise mit 1972 an, vgl. Hagestedt: Alles. S. 360.

¹⁰⁴ Nur bei einzelnen Arbeiten haben Bernstein und Knorr mitgewirkt, vgl. Blusen: 268.

¹⁰⁵ Die Verkaufszahlen von Ernte, Blusen und Wörtersee sind leider nicht ermittelbar. Auf mehrere entsprechende Anfragen durch den Verfasser dieser Arbeit antwortete der Zweitausendeins-Verlag nicht.

¹⁰⁶ Vgl. Angabe in WimS: 4.

1981 veröffentlicht Gernhardt hier „Wörtersee“, einen 320-Seiten-Band in fünf Abteilungen mit Bild-, Foto- und Wortgedichten in vielen Formen und Stilen, darunter Beiträge aus Gernhardts Zeit-Magazin-Kolumne seit 1978 „Hier spricht der Dichter“¹⁰⁷. „Wörtersee“ ist die letzte Veröffentlichung Gernhardts, in der er seine Texte und Zeichnungen gemeinsam publiziert, und auch seine letzte Veröffentlichung bei Zweitausendeins.

Der Verlag entwickelte sich von seinen bescheidenen Anfängen zu einem der profiliertesten Förderer links-alternativer Subkultur, der mit ungewöhnlichen Kundenansprachen und innovativen Vertriebsmethoden neue Käufer warb und mit ökologischen und spirituellen Titeln Marktnischen erschloss. Zweitausendeins ist mit Fug und Recht als ein „Hausverlag“ der 68er-Bewegung bezeichnet worden, der mit seinen Autoren einen Gegenkanon zur etablierten Hochkultur entwickelte. Viele vergessene, ausländische und unbekannte Autoren wurden hier publiziert, deren basaler Konsens eine Antipathie gegen das kulturelle und politische Establishment war. Dazu zählten auch die wichtigsten Protagonisten der NFS.

„Die Neue Frankfurter Schule wurde hier gebaut, mit Robert Gernhardt als Gründungsmitglied. Dazu gesellten sich F. W. Bernstein, Max Goldt, Eckhard Henscheid, Gerhard Polt, Hans Wollschläger. Gern verstanden sie ihr Tun als Gegenprogramm zur großen Suhrkamp-Kultur.“¹⁰⁸

Gernhardt selbst fand es einleuchtend, seinerzeit und „hierzulande“ von „zwei Kulturen“ zu sprechen, einer „offiziellen“ und der „Zweitausendeins-Kultur“¹⁰⁹.

Offensichtlich passten die Titel der NFS in die Sub- und Undergroundkultur mit ihrem Image der Gegenöffentlichkeit. Die gelebte und inszenierte Gegenkultur wirkt sich bis heute bis in die Vertriebsstrukturen aus. Zweitausendeins vertreibt nicht über den Buchhandel, sondern nur direkt per Versandhandel und in eigenen Läden in wenigen Großstädten, was eine vollständige Abkopplung vom konventionellen Buchhandel bedeutet.¹¹⁰ Mit einem zweimonatigen „Merkheft“, einem aktualisierten Gesamtkatalog, werden nach Verlagsangaben rund eine Million Kunden über das Bücher- und CD-Angebot informiert.

¹⁰⁷ 1985 komplett als einzelner Band bei Haffmans erschienen, vgl. Hier spricht. Ab Mitte der Achtziger trennt Gernhardt beide Ausdrucksformen, zuerst in „Hier spricht“ und „Körper in Cafés“.

¹⁰⁸ Frenkel, Rainer: Geier überm Raben. In: Die Zeit. 14.12.2001.

¹⁰⁹ Ruhm: 122. Gernhardt verweist hier als „G“ auf einen entsprechenden „Spiegel-Essay“ von Christian Schultz-Gerstein.

¹¹⁰ Nach der Übernahme von Zweitausendeins durch eine Beteiligungsgesellschaft der „Kinowelt“-Gründer Michael und Reiner Kölmel im September 2006 sollen in Bälde weitere Läden eröffnet werden.

Die besondere Vertriebsform und ihre Beschränkungen sowie die weitgehende Ignoranz der etablierten *Haupt*-Kultur mit dem zugehörigen rezensionsbasierten Feuilleton gegenüber den Zweitausendeins-Autoren waren Beweggründe, weshalb sich Gernhardt nach „Wörtersee“, der enttäuschenderweise ohne öffentliche Reaktion und Rezension geblieben war, einem anderen Verlag zuwandte.¹¹¹

Haffmans

Gerd Haffmans gründete den Verlag mit dem Raben als Wappentier 1982 gemeinsam mit Urs Jakob (Geschäftsführer) in Zürich. Haffmans war zuvor Cheflektor bei Diogenes und konnte dort einige Autoren wie Robert Gernhardt, die ihm am Herzen lagen, nicht unterbringen. So musste Haffmans das ihm angebotene Manuskript von „Besternte Ernte“ 1974 – auf Wunsch Gernhardts kommentarlos – an ihn und Bernstein zurückschicken (ein weiteres Glied in einer Kette von Absagen für diesen Band von Verlagen wie Piper, Hanser und Rowohlt).¹¹²

Das erste Buch des neu gegründeten, literarisch ambitionierten Verlages war 1982 folgerichtig Gernhardts Roman „Ich Ich Ich“, der sein einziger bleiben sollte. Weitere NFS-Autoren, darunter Bernstein und Henscheid, und weitere komische Autoren, darunter Gerhard Polt, wurden in den folgenden Jahren bei Haffmans verlegt. Der Verlag machte vor allem mit aufwändigen und liebevoll gestalteten Klassiker-Ausgaben, Neueditionen und -übersetzungen (Conrad, Doyle, Flaubert, Poe, Wilde etc.) und der Literaturzeitschrift im Taschenbuchformat, „Der Rabe“, von sich reden (63 Ausgaben von 1982-2001). „Der Rabe“ hatte meist einen thematischen Schwerpunkt („Der Film-Rabe“, „Der nordische Rabe“, „Der Vampir-Rabe“) und widmete sich daneben in mehreren Ausgaben einzelnen Schriftstellern. So kam nach Arno Schmidt, Karl May und Flaubert auch Robert Gernhardt zu seinem eigenen Raben (Nr. 50) anlässlich seines 60. Geburtstages 1997. Haffmans ehrte damit einen seiner wichtigsten und treuesten Autoren.

¹¹¹ Vgl. auch Gernhardts Schilderung in Gedichte: 941-944. 1981ff. erschien über „Wörtersee“ eine einzige, kurze Erwähnung in der „Süddeutschen Zeitung“, vgl. Burkhardt, Werner: Ein Punk-Sonett im Wörtersee. In: Süddeutsche Zeitung. 24./25.10.1981.

Gernhardt hat über den Beginn der medialen Rezeption gesagt: „Einschließlich *Wörtersee*, das war ’81, gab es kaum Kritik. Es gab Leser und – besser noch – Käufer, aber es gab kein kritisches Echo. [...] Aber nach dem *Wörtersee* ging die Wahrnehmung peu à peu los.“ (Kerschbaumer 122f.).

Der „Wörtersee“ ist dennoch mit 50.000 Exemplaren bis Mitte der Neunziger ein *Steadyseller* geworden, vgl. Paschek: Gernhardt. S. 87.

¹¹² Vgl. Wege: 64-72. Die „Besternte Ernte“ erschien 1976 bei Zweitausendeins und erst 1995 als Teil der Ausgabe „Die Drei“ (zusammen mit „Die Wahrheit über Arnold Hau“ und „Blusen des Böhmen“) bei Haffmans im Buchhandel.

Insgesamt rund 700 Titel erschienen bei Haffmans, darunter fast alle Erst- und Wiederveröffentlichungen von Robert Gernhardt von 1982 bis 2001, etwa eine erfolgreiche Einzelausgabe der Weihnachtsgeschichte „Die Falle“ 1993, eine resümierende Werkschau „Über alles“ von 1994 und im gleichen Jahr die erste Ausgabe „Gesammelte Gedichte“.¹¹³ Der kleine Verlag gab außerdem unter dem Label „Raben-Records“ Tonträger heraus, bei dem mehrere von Gernhardts CD-Veröffentlichungen erschienen.¹¹⁴

Der Haffmans Verlag musste November 2001 Insolvenz anmelden. Vorausgegangen waren rechtliche Auseinandersetzungen um nicht gezahlte Honorare und Schulden in Höhe von 3,5 Mio. Schweizer Franken beim Druckhaus (bei 6 Mio. Schweizer Franken Umsatz/Jahr) sowie ein dubios anmutender Rettungsversuch, bei dem Haffmans die Autorenrechte für 2,3 Mio. DM an den Investor Eberhard Kossack verkaufte und zurückleaste, ohne allerdings seine Autoren von dem Rechtewechsel zu informieren. Gernhardt und andere Autoren waren nach dem Konkurs dementsprechend aufgebracht, zumal die rechtliche Situation durch komplizierte Verträge und durch die baldige Rückgabe der Rechte durch Kossack an das Züricher Konkursamt vollends unübersichtlich wurde.¹¹⁵ Das letzte Buch, das von Gernhardt bei Haffmans erschien, war „Berliner Zehner“ im Frühling 2001.

Fischer

In dieser Situation trat der „S. Fischer Verlag“ auf den Plan und ermöglichte den Rückkauf der Rechte aus der Konkursmasse. Gernhardt konnte fortan wieder selbst über die Verbreitung seiner Texte entscheiden. Fischer übernahm das bei Haffmans

¹¹³ Vgl. Alles, Berliner Zehner, Erna, Erzählungen, Gedanken, Glück, Has, Herz, Ich, Innen und außen, Katze, Klappaltar, Körper, Leben, Letzte Ölung, Letzte Zeichner, Lichte Gedichte, Lug, Ostergeschichte, Sache, Schnuffi, Septemberbuch, Toscana, Über alles, Unsere Erde, Vom Schönen, Was bleibt, Was gibt's, Wege, und Weiche Ziele.

„Die Falle“ (Sigle: Falle) schrieb Gernhardt ursprünglich als Lützel Jeman für pardon (12/1966. S. 50-53). Die Einzelausgabe verkaufte sich ab 1993 über Jahre hinweg insbesondere im Weihnachtsgeschäft gut und kam deshalb auch als Lesung Gernhardts auf CD (Falle-CD) heraus. Zwei Jahre darauf erschien mit „Ostergeschichte“ (zugehörige CD von 2003), eine Erzählung, die auf den ersten Blick zu einer anderen Jahreszeit passte. 1999 veröffentlichten Gernhardt, Eilert und Knorr „Es ist ein Has' entsprungen. Und andere Geschichten zum Fest“ (Sigle: Has), das auf eine ähnlichen Markt zielt.

Die erste Ausgabe gesammelter Gedichte Gernhardts, „Gedichte 1954-1994“, erschien 1996 bei Haffmans, 1999 als Lizenzausgabe bei Zweitausendeins und wird nun von Fischer geführt, jeweils immer mit erweiterten Neuauflagen. Zurzeit umfasst der Fischer-Band die Jahre 1954-2004 und hat in der vierten Auflage 50.000 Exemplare erreicht; eine abschließende Erweiterung um „Später Spagat“ ist geplant.

¹¹⁴ Vgl. Die drei Frisöre-CD, Erna-CD, In gemeinsamer Sache-CD, und Würstchen-CD.

¹¹⁵ Vgl. Frenkel: Geier. Dies wirkt sich z. B. auf die Hörbücher aus, die zurzeit verstreut bei vielen verschiedenen Hörbuch-Verlagen angeboten werden. Gerd Haffmans gibt im Übrigen mittlerweile bei Zweitausendeins die Reihe „Haffmans bei Zweitausendeins“ heraus.

erschienene und noch folgende Werk Gernhardts. Die ersten Bücher von ihm im Fischer Taschenbuch Verlag¹¹⁶ waren bereits 1996 erschienen, eine Taschenbuchausgabe des „Die Wahrheit über Arnold Hau“, von „Wörtersee“ und von „Über alles“. Seit „Im Glück und anderswo“ von 2002, bisher im Hardcover rund 50.000 Mal verkauft, erscheinen die Erstausgaben von Gernhardt bei dem traditionsreichen Verlag aus Frankfurt am Main.¹¹⁷ 2004 brachte Gernhardt hier zusammen mit Zehrer die „Hell und Schnell“-Anthologie mit „555 komischen Gedichten aus fünf Jahrhunderten“ heraus, die sich mit bislang 60.000 Exemplaren blendend verkaufte. Die zugehörige „Hell und Schnell“-Reihe der beiden Herausgeber startete ein Jahr später mit bislang sechs viel versprechenden Bänden bekannter und unbekannter komischer Dichter im Wechsel.¹¹⁸

Gernhardts letzter Gedichtband „Später Spagat“ schaffte es sogar als erster Lyrik-Band seit Jahrzehnten für einige Wochen auf die Bestseller-Listen. Rund 60.000 Exemplare wurden verkauft, was für einen reinen Lyrikband eine außerordentlich hohe Zahl ist, die bislang nur sehr wenige Dichter in so kurzer Zeit erreichten. In diesem konkreten Fall trug sicherlich tragischerweise die mediale Präsenz Gernhardts durch seinen Tod im Juni 2006 zum Verkauf seines letzten Gedichtbandes positiv bei.

Zahlreiche Neuauflagen von Gernhardts Büchern im Taschenbuchformat sind bei Fischer inzwischen veröffentlicht worden, darunter eine Zusammenstellung von Gernhardts Werken zum Thema Weihnachten, die im November 2007 und damit rechtzeitig zum wichtigen Weihnachtsgeschäft erschien.¹¹⁹ Auch eine Ausgabe seiner Poetik-Texte und die Gesamtausgabe Gernhardts werden – in welcher Form auch immer – bei Fischer erscheinen.

¹¹⁶ Der „S. Fischer Verlag“ und der „Fischer Taschenbuch Verlag“ gehören zu „S. Fischer Verlage“. Im Folgenden ist der Einfachheit halber von „Fischer“ die Rede. Fischer gehört seit 1962 zum Holtzbrinck-Konzern, einem der größten deutschen Medienkonzerne.

¹¹⁷ Vgl. Im Glück, K-Gedichte, Spagat, und Denken wir uns. Ausnahmen sind „Meer“ im Marebuchverlag (Hamburg 2002) und Herausgeberschaften wie „Heine“ im Europa Verlag (Hamburg 2001) und „Busch“ in „Die andere Bibliothek“ von Eichborn (Frankfurt a. M. 2000).

Dem Fischer-Verlag und insbesondere Herrn Thomas Reisch, Marketingleitung der S. Fischer Verlage, danke ich herzlich für die Angaben (Stand: Juni 2007).

Zum Phänomen der hohen Verkaufszahlen vgl. auch Kap. IV.3.

¹¹⁸ Günter Nehm, Kurt Tucholsky, Alexander Moszkowski, F. W. Bernstein und Michael Schönen sowie ein Band mit vielen verschiedenen Autoren „Bilden Sie mal einen Satz...“

¹¹⁹ Gernhardt, Robert: Weiße Weihnacht an der Côte d'Azur. Hrsg. von Johannes Möller. Frankfurt a. M. 2007. Der Titel stammt aus der Antwort Gernhardts auf die Frage nach seinem „Traum vom Glück“ auf einen Fragebogen des FAZ-Magazins 26/1985. Gernhardt beantwortet die Fragen durchgängig unter Nennung von Farben („Was ist für Sie das größte Unglück?“ „Der Schwarze Tod.“ [...] „Ihre Lieblingsbeschäftigung?“ „Blaudereien am Karmin.“ [...] „Wie möchten Sie sterben?“ „Hellsichtig.“), vgl. Ein Fragebogen. In: Über alles: 427f.

Insel, Rowohlt, Heyne und Reclam

Parallel zu seinen Veröffentlichungen bei Zweitausendeins und Haffmans publizierte Gernhardt mehrere Bücher bei anderen Verlagen.

Gemeinsam mit seiner ersten Frau, der Malerin Almut Gernhardt, veröffentlichte er von 1975 bis 1985 mehrere teils preisgekrönte Kinderbücher im Insel-Verlag in Frankfurt a. M., auf die oft Taschenbuchausgaben nachfolgten.¹²⁰

Der Rowohlt Verlag, der trotz der Vermittlung von Gernhardts „Freund und Schwimmbruder“ Harry Rowohlt das „Ernte“-Manuskript 1974 nach langem Hin und Her nicht annahm,¹²¹ druckte ab 1983 mehrere Taschenbuchausgaben von ausgewählten Bänden Gernhardts, als erstes ironischerweise „Besterte Ernte“.¹²² Der Heyne-Verlag publizierte nach der frühen Ablehnung dieses Gernhardt/Bernstein-Werkes seit 1999 ebenfalls mehrere Taschenbuchausgaben von Gernhardt im beigeordneten Diana Verlag.¹²³ Außerdem brachte die Büchergilde Gutenberg, einer der größten deutschen Buchgemeinschaften bzw. Buchklubs, mit „Der Weg durch die Wand“ (1985), „Über alles“ (1995) und „Hier spricht der Dichter“ (o. J.) drei Lizenzausgaben von Büchern heraus, die bei Insel (1982) und bei Haffmans (1994 und 1985) erstveröffentlicht worden waren.

Eine besondere Stellung für Gernhardt selbst und seinen Werdegang nimmt der Reclam-Verlag ein, der Gernhardt 1990 mit dem Gedicht-Sammelbändchen „Reim und Zeit“ in seine „Reclams Universal-Bibliothek“ aufnahm, das mittlerweile in der vierten bzw. fünften erweiterten Neuausgabe vorliegt.¹²⁴ Ferner erschienen Mitte der Neunziger in derselben gelben Klassiker-Reihe ein *Best of* von Gernhardts Prosa mit dem Titel

¹²⁰ Es handelt sich um Ich höre (1975), Mit dir (1976), Was für (1978), Schwein (1980), Der Weg (1982), und Feder Franz (1985, Lesung von Matthias Ponnier 1995). Hinzu kommen bei Insel das Lesebuch „Achterbahn“ (1990, ein Band mit Gedichten, Cartoons und kurzer Prosa) und die Lichtenberg-Ausgabe „Krokodile im Stadtgraben“ (1998). Almut und Robert Gernhardt nahmen am 30.9.1983 in Frankfurt a. M. den Deutschen Jugendliteraturpreis für „Der Weg durch die Wand“ entgegen, weil das Buch „besonders geeignet“ ist, „die Gedanken- und Vorstellungswelt eines Kindes anzuregen“ (aus der Jury-Begründung).

¹²¹ Vgl. Wege: 66-72. Hier: S. 66.

¹²² Es handelt sich um Ernte (1983), Erzählungen (1983), Toscana (1986), Kippfigur (1995), und In gemeinsamer Sache (2002).

¹²³ Im zur Heyne Verlagsgruppe gehörenden Diana Verlag erschienen Ich (1999), Katze und Klappaltar (2000), Vom Schönen, Was gibt's und Unsere Erde (2001).

¹²⁴ „Reim und Zeit“ (1990, 1996, 1999, 2005) und „Reim, Zeit & Co.“ (2000). Die neueste Ausgabe (Stuttgart/2005) umfasst von Gernhardt ausgewählte Gedichte von Hau bis Im Glück. Leider verweigerte der Reclam-Verlag mit Hinweis auf „konkurrenzstrategische Gründe“ die Herausgabe von Zahlenmaterial.

„Prosamen“ sowie ein *Best of* der Zeichnungen mit dem Titel „Hier spricht der Zeichner“.¹²⁵

Seine Reclam-Bände waren für Gernhardt von großer Bedeutung, weil er in ihnen „die Fahrkarte zur Unsterblichkeit“ und die Aufnahme in die Klassiker-Riege symbolisiert sah und hat dementsprechend einmal gescherzt, dass er sich in der *klassischen* Nachbarschaft zwischen Paul Gerhardt und Goethe gut aufgehoben fühle.¹²⁶

„Ruhm [...] war Robert Gernhardt wichtig, und elementar gehörte für ihn dazu, in der Reihe der kleinen gelben Reclam-Heftchen vertreten zu sein – eben als Klassiker“¹²⁷, hat Gernhardt-Kenner Wiglaf Droste beobachtet. Die Reclam-Ausgabe hat Gernhardt sehr genützt, meint Droste: „1990 erschien ‚Reim und Zeit‘ und verkaufte sich gut sechsstellig. Danach war Gernhardt endgültig populär.“¹²⁸

An der Publikations- und Verlagsgeschichte Gernhardts kann man seinen Werdegang und Aufstieg ablesen: Die ersten Buch-Veröffentlichungen ab 1965 erfolgen im Kollektiv und noch unter Pseudonym. Ein Jahrzehnt später publiziert Gernhardt die Kinderbücher mit Almut Gernhardt und die gemeinsamen Gedicht- und Zeichenbände mit Bernstein und Waechter schon unter richtigem Namen. Ab Anfang der Achtziger erscheinen dann seine eigenen Bücher ausschließlich unter seinem Namen, was den bekennenden Kollektivdichter jedoch nicht von vielen weiteren Zusammenarbeiten abgehalten hat.¹²⁹ In der Gegenwart reicht schon der Name „Gernhardt“ auf dem Cover oder als Testimonial aus, um ein Buch oder eine Reihe besser zu verkaufen.¹³⁰

Seine Verlage sind ein Spiegelbild seiner Erfolgsgeschichte: Sein Weg führte Gernhardt vom prosperierenden Kleinverlag Bärmeier und Nickel über die links-alternative Zweitausendeins-Subkultur und den mittelständigen Haffmans-Verlag zu einem *der* großen deutschen Verlage, dem S. Fischer Verlag. Die Aufnahme in die Reclam-Reihe

¹²⁵ Vgl. Prosamen (1995) und Zeichner (1996). Der Titel „Hier spricht der Zeichner“ lehnt sich an den Band „Hier spricht der Dichter“ von 1985 an.

¹²⁶ Humoristen: 27 (Gernhardt zitiert hier die FAZ). Gernhardt bei einer Lesung vor der Berliner Ärztekammer am 24.2.2005. In alphabetischer Sortierung stehen die drei Gernhardt-Bände in Reclams Universal-Bibliothek zwischen Bänden von Paul Gerhardt und Johann Wolfgang von Goethe.

¹²⁷ Droste, Wiglaf: Das große Ich Ich Ich. Robert Gernhardts letzte Gedichte „Später Spagat“ zeigen den Dichter noch einmal auf der Höhe seiner Kunst. In: Literaturen. 09/2006. S. 74f. Zum Thema Ruhm vgl. auch Geldpreis.

¹²⁸ Droste: Ich Ich Ich. S. 75.

¹²⁹ Bei denen allerdings weniger kollektiv gearbeitet als nur noch zusammen publiziert wurde, vgl. Hört, Erna, Has, Ungeheuer, In eigener Sache, Amerika, und Hell und Schnell.

¹³⁰ Gernhardt hat beispielsweise für seinen Interpreten Rabenschlag den werbenden Vierzeiler gedichtet: „Oh Mensch, vergiss den Lerchenschlag! / Der Rabenschlag tönt reiner. / Hört seinen Sang und stimmt mit ein: / So schön klang selten einer.“ Vgl. Booklet von Anders-CD.

und die für einen Lyriker enorm hohen Auflagenzahlen sind symptomatisch für seine Anerkennung und seinen Erfolg.

IV.2.b. Literatur und Markt, Werbung und Marketing

„Seit der Entstehung eines nach den Gesetzen der bürgerlichen Ökonomie funktionierenden literarischen Marktes im 18. Jahrhundert lassen sich auch verlegerische Bestrebungen feststellen, die darauf abzielen, die [...] Bindung zwischen Autor und Publikum durch die Stimulation sekundärer Identifikations- und Imitationsmechanismen zu stabilisieren. Der damit verbundene Aufbau eines sekundären Symbolsystems legt den Autor meist auf eine jeweils besondere literarische und außerliterarische Selbstdarstellung fest“¹³¹. Die Mechanismen des Literaturmarktes, die Zimmermann beschreibt, sind in den vergangenen Jahren verstärkt zum Tragen gekommen. Die Möglichkeiten des Verlegers bzw. Verlages, an einem attraktiven, verkaufsfördernden Autor-Bild mitzuwirken, sind größer denn je und zu einem der wichtigsten Faktoren für Erfolg oder Misserfolg eines Schriftstellers geworden.

Es wäre geradezu naiv zu glauben, Gernhardts Bücher würden sich ausschließlich deshalb so hervorragend verkaufen, weil sie gut sind. Es gab und gibt viele gute Schriftsteller und insbesondere Dichter, die nie über Kleinstauflagen im Selbstverlag hinaus kamen und kommen werden, obwohl ihre Texte zweifellos mehr Leser verdient hätten. Auf der anderen Seite verkaufen sich Bücher von bestimmten Autoren unabhängig von der literarischen Qualität ihrer jeweiligen Texte, eben einfach *weil* sie von diesen Autoren sind. Folglich muss es textunabhängige Faktoren geben, die über Erfolg und Misserfolg eines Autors entscheiden.

Die Tendenzen und Mechanismen in der deutschen Literaturlandschaft hat Enzensberger mit der ihm eigenen Hellsichtigkeit bereits 1962 beschrieben:

„Immerhin scheint der verkannte Schriftsteller der Vergangenheit anzugehören; schon das Wort nimmt sich altmodisch aus. Dafür gehorcht die Industrie, welche die literarische Produktion vervielfältigt, mehr und mehr dem Gesetz des Markenartikels. Nach dem Prinzip des rollenden Schneeballs kumuliert sie den Erfolg. Immer dieselben paar Dutzend Namen fallen ihr ein; deren Träger avancieren, oft wider ihren Willen, zu Stars. Der Schriftsteller wird zur mondänen Figur, wie es im Jargon heißt, ‚aufgebaut‘.

¹³¹ Zimmermann: Literaturrezeption. S. 34f.

Ahnungslos, wer dahinter Verschwörung, Manipulation durch Drahtzieher sucht: der Vorgang drückt vielmehr Tendenzen aus, die dem Apparat selber innewohnen.“¹³²

Begriffe wie „Industrie“, „Produktion“ und „Stars“ stoßen im Zusammenhang mit Literatur immer noch unangenehm auf. Doch brachte Enzensberger Realitäten des Literaturbetriebs auf den Punkt, die schon Kästner Jahre zuvor in einem Essay angerissen hatte, indem er den Schriftsteller mit einem Kaufmann verglich.¹³³

Ohne auf das hochkomplexe System des Literaturmarktes im Ganzen eingehen zu können,¹³⁴ sollen einige Faktoren, die zum Erfolg Gernhardts wesentlich beitragen, näher betrachtet werden. Enzensberger liefert dafür mit seinen dem Marketing entsprungenen Begriffen wie „aufgebaut“ und „Markenartikel“ einige Stich- und Anhaltspunkte.

IV.2.c. Der Autor als „Marke“

Es ist hilfreich, das Phänomen eines Autors als „Marke“ aus der Perspektive der Kanonbildung zu betrachten, weil die Kanonisierung die höchste Stufe der Anerkennung und Bekanntheit für einen Autor bildet. Daraus können Rückschlüsse auf die vorangegangenen Mechanismen gezogen werden, die zu der Bekanntheit des Autors geführt haben, die – neben der Qualität seiner Texte –notwendige Voraussetzung für die Kanonisierung ist.¹³⁵ In älteren Kanondebatten wurden aufgrund der Fixierung auf die Texte andere Kanonisierungs-Faktoren wie Bekanntheit und Image vernachlässigt, die zumindest in jüngerer Zeit und für Gernhardt von eminenter Bedeutung ist. Schöttker, der sich mit diesem Phänomen ausführlicher auseinandergesetzt hat, stellt fest:

„Die Kanonforschung ist [...] dem Selbstverständnis der neueren Literaturwissenschaft gefolgt, in deren Mittelpunkt Texte und ihre kulturellen Rahmenbedingungen, nicht aber ihre Autoren stehen. Für die Frage nach den Voraussetzungen des modernen Kanons erweist sich ein allzu strenger Werk- und Institutionenbezug jedoch als unzureichend.“¹³⁶

¹³² Vorzeichen. Fünf neue deutsche Autoren. Eingeführt von H. M. Enzensberger. Frankfurt a. M. 1962. S. 9f.

¹³³ Kästner, Erich: Der Schriftsteller als Kaufmann. In: ders.: Werke 6. S. 243-246.

¹³⁴ Vgl. z. B. Behm: Büchermacher. S. 13-20. Zu den sonstigen möglichen, hier nicht weiter ausgeführten Marketing- und Werbemaßnahmen eines Verlages für einen Titel vgl. ebd. S. 96-110.

¹³⁵ Zur Kanonisierung Gernhardts vgl. unten.

¹³⁶ Schöttker, Detlev: Der literarische Souverän. Autorpräsenz als Voraussetzung von Kanonpräsenz. In: Literarische Kanonbildung. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Hermann Korte. München 2002. S. 277-290. Hier: S. 277.

Nicht nur das Werk eines Autors ist bei Konstituierung eines Kanons wichtig, sondern auch der Autor als Persönlichkeit, der naturgemäß ein eigenes Interesse hat: „Denn Autoren wollen nicht nur ihre Werke beim Publikum durchsetzen, sondern zugleich als Personen bekannt werden.“¹³⁷

Schöttker hat auf das „memoriale Prinzip“ als Grundlage jedes Kanons hingewiesen, „in dessen Mittelpunkt nicht Werke, sondern Autoren stehen, für deren Lebensweise sich die Nachwelt ebenso interessiert wie für deren Werke. Der Kanon wird nicht dadurch konstituiert, daß sich literarisch bedeutende Werke gegenüber den weniger bedeutenden durchsetzen, sondern dadurch, daß sich Bilder von Autoren mit bedeutenden literarischen Leistungen im Gedächtnis der Nachwelt festsetzen.“¹³⁸

Diese Bilder vom Autor zu steuern und zu prägen, ist in der Gegenwart eine wichtige Aufgabe für ihn selbst und seinen verantwortlichen Verlag, weil damit unmittelbar die Verkaufszahlen, Ruhm und Erfolg zusammenhängen.¹³⁹ Der Transport dieser Bilder obliegt den Medien: „Die Massenmedien ermöglichen dem Schriftsteller den Auftritt als ‚unerschrockener Intellektueller‘ oder als Dichter gegen den Strom der Zeit, als Selbstdenker oder doch wenigstens als Querdenker.“¹⁴⁰

Ein Bild hat beispielsweise Peter Handke von sich geprägt, indem er als junger Wilder und enfant terrible seinen Platz in der Hochliteratur und der Gruppe 47 mit einem enormen Selbstbewusstsein öffentlich einforderte. Ein anderes Bild prägte Jean-Paul

¹³⁷ Schöttker, Detlev: Kanon und Ruhm. In: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert. Hrsg. von Peter Wiesinger unter Mitarbeit von Hans Derkits. Band 8: Kanon und Kanonisierung als Probleme der Literaturgeschichtsschreibung. Bern u. a. 2003. S. 57-63. Hier: S. 57.

Oder, wie es bei Wilhelm Genazino heißt: „Das Bild des Autors ist der Roman des Lesers.“ Genazino, Wilhelm: Das Bild des Autors ist der Roman des Lesers. Münster 1994.

¹³⁸ Schöttker: Kanon. S. 62.

¹³⁹ Schöttker leitete aus diesem Zusammenhang die interessante These ab, dass ungewöhnliche Lebens- und Todesumstände die Präsenz des Autors im Leserbewusstsein erhöhen. Dramatische Ereignisse, Krankheiten, Selbstmord usw. sind demnach der Kanonisierung zuträglich (vgl. Schöttker: Kanon. S. 60). Gernhardt war schon 1995 und damit vor Schöttker in „Wege zum Ruhm“ zum gleichen Ergebnis gekommen, dass ungewöhnliche Lebensumstände und Todesarten von Schriftstellern die Mit- und Nachwelt stark faszinieren. Einige Beispiele zählt Gernhardt auf: Georg Heyms geheimnisvollen Tod beim Schlittschuhlaufen auf dem Wannsee, Heinrich von Kleists und Ernest Hemingways Selbstmorde, Saint-Exupérys Verschwinden über dem Mittelmeer, Ingeborg Bachmanns in „Malina“ antizipiertes Lebensende und Ödon von Horvaths Ableben beim Gewitter, bei denen es sich um einen „suggestiven Tod“ handele, der maßgeblich zur Erinnerung an die Autoren beigetragen habe (vgl. Wege: 88-92). In seinem „Ruhm“-Bericht nennt Gernhardt zudem Oscar Wilde, dessen Werk und tragisches Leben(sende) im Bild in der Nachwelt untrennbar miteinander verbunden seien. Gernhardt stellt sich ihr Leiden als eine „Begläubigung“ des literarischen Schaffens vor: „Die Berühmten aber hatten zusätzlich noch ihre Existenz aufs Spiel zu setzen, die herausragende Leistung wurde erst dadurch beglaubigt, daß sie mit Ruin, Irrsinn, Selbstmord usw. erkaufte wurde“ (Ruhm: 140). Ob in der Gegenwart eine solche Form der „Begläubigung“ zielführend für die Kanonisierung eines Autors ist, sei dahingestellt. Es gibt auch andere, effiziente und *präfinale* Wege zur Bekanntheit.

¹⁴⁰ Bolz, Norbert: Literarisches Kultmarketing. In: Markt literarisch. Hrsg. von Thomas Wegmann. Bern u. a. 2005. S. 197-207. Hier: S. 200.

Sartre, indem er sich dem Literatur- und Medienbetrieb komplett verweigerte. Gernhardt ist diese beiden Wege nicht gegangen. Ersteren nicht, weil er seinen Platz aufgrund seiner Herkunft aus dem komischen Genre eher am „Nebentisch“ des „Restaurants der deutschen Literatur“ sah, den zweiten aufgrund der Einsicht in die Begrenztheit der Wirkung dieser Attitüde, wie sie im oben zitierten Gedicht „Sauber bleiben“ zum Ausdruck kommt.¹⁴¹

Das „Wahrgenommen werden“, die Bekanntheit und das Autor-Bild (die „Marke“) sind Schlüsselworte für publizistischen Erfolg. Ein Autor *muss* im Bewusstsein der Kulturschaffenden und Rezipienten mit einer starken (positiven) Charakterisierung gegenwärtig sein, um zu hohen Verkaufszahlen und in den Genuss der *höheren Weihen* zu kommen, seien es Preise oder die Kanonisierung. Dafür kann die gezielte Prägung einer „Autor-Marke“ ungeheuer hilfreich sein.

Der Begriff „Marke“ ist im Marketingbereich in Bezug auf einen Menschen bzw. einen Schriftsteller zu Recht höchst umstritten.¹⁴² Niemand wird auf die Idee kommen, in diesem Zusammenhang „Marke“ allein im herkömmlichen Sinn als Produktmarke wie „Nivea“, „Nike“ oder „Nintendo“ verstehen zu wollen. Und doch gibt es Elemente im *klassischen* Marken-Begriff, die für das Marketing für einen Autor übertragen werden können, beispielsweise die gezielt beförderte Attribuierung eines Autors in der Verlagswerbung mit bestimmten Eigenschaften wie „Hochspannung“ oder als „Klassiker“ oder „Kultautor“. Verweise auf vorherige Bestseller („Vom Autor von ‚Generation Golf‘“), Vergleiche mit Klassikern („Fantasy à la Tolkien“) und Testimonials („Großartig!“ Marion Zimmer Bradley) sind gängige Mittel eines Verlages, um einem Buch zum Erfolg zu verhelfen. Außerdem kann seit mehreren Jahren eine verstärkte Personalisierung in der Bücher-Werbung beobachtet werden. Viele Autoren werden neuerdings in Anzeigen und auf den Umschlägen ihrer Bücher mit Portraits beworben, mit denen bestimmte Eigenschaften ausgedrückt werden sollen.¹⁴³ Gernhardt bildet mit seinen inszenierten Bildern keine Ausnahme.¹⁴⁴

¹⁴¹ Vgl. Kerschbaumer: 122f., Kreuzinger: 806, und Gespräch II (in Kap. VII dieser Arbeit), vgl. ferner Gedichte: 376.

¹⁴² Vgl. auch Wrage: Maßstab.

¹⁴³ So u. a. Ulrich Greiner, Leiter des Literaturessorts der „Zeit“, in einer Podiumsdiskussion am 24. November 2004 in Leipzig, abgedruckt in Kerstan: Einfluss. S. 255-243. Hier: S. 243.

¹⁴⁴ Von Gernhardt sind vor allem folgende Fotos im Umlauf, die sich in seinen Veröffentlichungen und in Zeitungen in regelmäßiger Wiederholung abgedruckt finden:

Das wohl bekannteste Gernhardt-Portrait von Isolde Ohlbaum zielt die Gesamtausgabe von Gernhardts Gedichten bei Zweitausendeins (vgl. Gernhardt, Robert: Gedichte 1954-1997. Vermehrte Neuauflage. Zürich 2000). Gernhardt sitzt in schwarzem Sakko und Poloshirt und weißer Hose lässig in seinem Atelier

Werken und Autoren werden bestimmte Attribute zugeschrieben, die durch Marketingmaßnahmen durchgesetzt werden sollen. Aus Verlagssicht idealerweise verbindet ein Leser mit einem Autor unwillkürlich positive Attribute wie Spannung, Unterhaltung oder Komik, entwickelt eine „Kundenbindung“ und wird ohne Weiteres zum Käufer von Neuerscheinungen und Wiederveröffentlichungen.

Nichts anderes ist das Marketing-Ziel einer herkömmlichen Produktmarke. Um es zu erreichen, eignen sich – neben vielem anderen – Testimonials.

Bis auf wenige Ausnahmen von Autoren, die schon mit ihrem Erstlingswerk einen markanten Erfolg landeten, müssen sich Autoren und ihre Verlage um eine positive Charakterisierung bemühen und ein Image aufbauen. Eine wichtige Funktion in der Verlagswerbung erfüllen dabei sogenannte Testimonials. Der Ausdruck aus dem Lateinischen bzw. Englischen bedeutet so viel wie „Werbung durch Prominente“. Damit ist im Falle einer Werbung für ein Buch die positive Bewertung eines Kritikers oder Prominenten gemeint, das vom Verlag als Zitat in verkaufsfördernder Absicht z. B. auf dem Waschzettel, der Buchrückseite oder der Banderole platziert wird. Der *gute Name* des Zitierten oder der Zeitung soll für die Qualität des gelobten Buches bürgen und verkaufsfördernde Wirkung zeitigen.¹⁴⁵

So warben beispielsweise Haffmans und Zweitausendeins Mitte der Neunziger für Gernhardt auf Banderole und Buchrückseite der „Gesammelten Gedichte“ mit drei Beurteilungen der Kritiker Martin Halter, Christoph Hahn und Jörg Drews: „Ein Heine

auf einer Erhöhung, auf der diverse Schriftstücke liegen und ein Gemälde mit einem Dreimaster steht, stützt den linken Arm auf sein Knie und legt den rechten mit seiner Brille in der Hand in den Schoß und blickt den Betrachter freundlich lächelnd an. Vor ihm sitzt im Vordergrund seine oft bedichtete Jagdhündin Bella. Dieses Foto wurde, wie gesagt, Titelbild des „Literarischen Hundekalenders 2006“.

Ein weiteres bekanntes Portrait von Isolde Ohlbaum zeigt Gernhardt als Brustportrait in schwarzer Kleidung, wie er, einen Stift in der Hand und sein Kinn auf seine Hände gestützt, den Betrachter über den Rand seiner Halbbrille hinweg direkt und aufmerksam anschaut. Im weißen, unscharfen Hintergrund ist ein Bilderrahmen zu erkennen (vgl. Cover von Hagedstedt: Alles, und neuester Gernhardt-Werbefolder von Fischer).

Auf dem Schwarz-Weiß-Portrait von Britta Frenz aus der NFS-Gruppenbiografie (vgl. Schmitt: Kritiker. S. 144) sitzt Gernhardt im schwarzen Sakko und Hemd in seinem Atelier und blickt in entspannt-nachdenklicher Pose den Betrachter an, das Kinn auf eine Hand gestützt; im Hintergrund sind eine Stellwand mit zahlreichen Notizen und der Zeichnung des Covers für die Fischer-Taschenbuchausgabe von „Der letzte Zeichner“ (2001) erkennbar, auf dem Tisch (eine Inszenierung wie mit Coffeetable) liegt als oberstes Buch eines kleineren Stapels die „Struktur der modernen Lyrik“ von Hugo Friedrich – alles in allem die klassische Inszenierung eines poeta doctus.

Das letzte offizielle Verlagsportrait von Norbert Balzer zeigt Gernhardt als klassisches Portrait. Es wurde in „Später Spagat“ und „Denken wir uns“ verwendet auf der Umschlaginnenseite verwendet.

Der Abdruck von Gernhardt-Portraits in seinen Büchern beginnt erst mit der ersten Gedicht-Gesamtausgabe bei Zweitausendeins.

¹⁴⁵ Zu den Auswüchsen dieses Lob-Systems insbesondere auf dem US-amerikanischen Bücher-Markt gehört, dass sich einige prominente Schriftsteller für sehr positive, frei erfundene Testimonials von Verlagen bezahlen lassen, die einem Werk ein wenig auf die Sprünge helfen wollen.

für unsere Kreise“, „Von ringelnetzchen Gnaden“ und „Der legitime Erbe Brechts“¹⁴⁶ – wobei Haffmans durch das verfälschte, geschickt aus dem Kontext gerissene Zitat suggerierte, Drews habe Gernhardt ohne jede Einschränkung zum Erben Brechts erklärt.¹⁴⁷ Der Verlag bemüht sich darum, Gernhardt mit der Trias Heine, Ringelnetz und Brecht in eine Dichtungs-Tradition zu stellen und mittels Gewährsmännern etwas vom Ruhm der Klassiker auf den Jüngeren zu übertragen.

IV.2.d. Dichter und Poeta doctus

Doch abgesehen von der Traditionsanknüpfung: Mit welchen eigenen Attributen ist die „Marke Gernhardt“ inhaltlich besetzt? Und was hat Gernhardt dafür getan?

„Ich bin nicht als Dichter angetreten“¹⁴⁸, hat Gernhardt den Anfang seiner Laufbahn beschrieben und damit in mehrfacher Hinsicht Recht. Erstens hat er zu Beginn nicht – wie Handke – seinen Status proklamiert, zweitens produzierte er anfangs im Kollektiv und unter Pseudonym Komik, und drittens bestand nur ein geringer Teil seiner frühen Arbeiten aus Gedichten.¹⁴⁹

Pseudonym und Kollektiv sind nicht eben typische Arbeitsformen für Lyriker, sondern vielmehr im komischen Genre weit verbreitet: „Ich hatte ein Ausdrucksverlangen und kam in eine Gruppe von Leuten, denen es ähnlich ging. Die meisten Künstler des Komischen haben erst in Gruppen zusammengearbeitet, bevor sie allein aufgetreten sind. Man muss in einem Umfeld groß werden, in dem man seine komische Kraft erproben kann.“¹⁵⁰

Diese Herkunft Gernhardts aus dem komischen Genre und dem sozialen und kulturellen Umfeld von pardon, Titanic und NFS war lange Jahre für eine öffentliche Rezeption und Würdigung seines Schaffens im klassischen Feuilleton hinderlich. Dessen

¹⁴⁶ Martin Halter in der Basler Zeitung, Wiederabdruck auf der Banderole der Gesammelten Gedichte 1954-1994 von 1996. Die „Gesammelten Gedichte“ von 2005 ziert immer noch eine Banderole, allerdings blieb nur noch das verfälschte Drews-Zitat übrig, das nun von zwei neuen Testimonials umrahmt wird: „Robert Gernhardt ist der Wilhelm Busch der Gegenwart“ (Jörg Plath, Tagesspiegel) und „Wir können Goethes, Schillers, Klopstocks Hinscheiden durchaus verschmerzen, so lange nur Robert Gernhardt uns nicht genommen wird“ (Hubert Spiegel, FAZ).

¹⁴⁷ Ebd. In Wahrheit bezog sich Drews *nur* auf Gernhardts Lakonik und bezeichnete ihn diesbezüglich als „ein legitimer Erbe Brechts“. Vgl. Drews, Jörg: Das Singen wird es bringen. In: Basler Zeitung. 3.3.1995, vgl. auch in diesem Sinne: Drews, Jörg: Stehender Sturm. Ein mäandrierender Monolog beim Rückblick auf die Bestenliste der letzten Jahre. In: Die besten Bücher. 20 Jahre Empfehlungen der deutschsprachigen Literaturkritik. Die Bestenliste des Südwestfunks. Hrsg. von Jürgen Lodemann. Frankfurt a. M. 1995. S. 71-79. Hier: S. 73.

¹⁴⁸ Sechser.

¹⁴⁹ Gernhardts schlichte Definition der „Berufsbezeichnung“ Dichter lautet: „Dichter ist, wer Gedichte schreibt.“ Leben im Labor: 4. Zum Beginn seiner Karriere als Maler vgl. Mosebach, Martin: Der Autor als Maler. In Hagedstedt: Alles. S. 194-199.

¹⁵⁰ Leben im Labor: 4.

althergebrachter Begriff der Hochkultur war bis in die achtziger Jahre hinein zementiert und der *typische* Redakteur nicht willens, „U-Literatur“ oder „Popliteratur“ in seinen Medien auch nur zur Kenntnis zu nehmen, geschweige denn positiv zu besprechen. So konnten beispielsweise die „Otto-Bücher“ sehr erfolgreich sein, ohne dass dies seinen Niederschlag in Rezensionen gefunden hätte, wie umgekehrt ein Lyrik-Band mit geringen Erfolgsaussichten ausgiebig gewürdigt werden konnte.¹⁵¹

Gernhardt hatte sich nach Ablegung seiner Pseudonyme durch stete Veröffentlichungen in verschiedenen Text-, Bild und Publikationsformen einen recht hohen Bekanntheitsgrad bei den Lesern der satirischen Zeitschriften, in der Zweitausendeins-Subkultur, bei den „Achtundsechzigern“ und natürlich bei den Otto-Fans erarbeitet – und wurde ansonsten schlichtweg nicht rezensiert und zur Kenntnis genommen, was weitgehend auch für seine (im doppelten Sinn) ausgezeichneten Kinderbücher gilt.¹⁵²

Das änderte sich erst langsam ab Mitte der Achtziger und über einen Zeitraum von gut zehn Jahren. Was also hatte sich verändert, dass Gernhardt nun wahrgenommen wurde? Zum einen Gernhardt selbst, zum anderen das Feuilleton (vgl. Kap. IV.2.f.). Gernhardt tritt mit dem subtil komischen Roman „Ich Ich Ich“ 1982, der verhalten komischen Prosa „Glück, Glanz und Ruhm“ 1983 und dem Theaterstück „Toscana-Therapie“ 1986 den Beweis an, dass er ebenso die komisch-ernsten Zwischenlagen beherrscht. Das erste Buch aus dem Hause Haffmans bekommt prompt mehr mediale Aufmerksamkeit als die drei vorherigen Gedichtbände zusammen.¹⁵³ Mit „Körper in Cafés“ legt er 1987 seinen Gedichtband mit dem bis dato größten Anteil an ernsten Gedichten in perfekter, parodistischer Formbeherrschung vor. Dieser wird in den „fünf meinungsbildenden Blättern der Republik“¹⁵⁴ meist positiv besprochen.

Gernhardt vollzieht damit einen Rollenwechsel vom „Spaßmacher“ zum „Spaßmacher und Ernstmacher“, der die Grundlage für die Wahrnehmung und Anerkennung seines

¹⁵¹ Zu den Veränderungen im Feuilleton vgl. Kap. IV.2.f.

¹⁵² Vgl. Malpricht: Lyrik.

¹⁵³ Vgl. Hagestedt: Auswahlbibliographie.

¹⁵⁴ Wege: 44. Gernhardt zählt Frankfurter Rundschau, Süddeutsche Zeitung, FAZ, Spiegel und Die Zeit auf. Rezensionen zu „Körper in Cafés“ erschienen in Frankfurter Rundschau, Süddeutsche Zeitung, FAZ, Die Zeit und Neue Zürcher Zeitung.

Werkes außerhalb seiner bisherigen Kreise bildet.¹⁵⁵ Denn mit „dem Signum ‚Komiker‘ allein [...] kann offensichtlich niemand zum [anerkannten] Autor werden.“¹⁵⁶

Damit sich die „Ernstmacher“ (Gernhardt) in den Feuilletons mit ihm beschäftigten, war dieser Tonfall- und Image-Wechsel offensichtlich notwendig, denn erst mit „Körper in Cafés“ und dem einhelligen Lob für die Kenntnis und Beherrschung der literarischen Tradition beginnt die breite, positive Rezeption von Gernhardts Œuvre.

Parallel dazu erscheinen mit „Innen und außen“ und „Was gibt’s denn da zu lachen?“ 1988 zwei theoretische Werke, die Gernhardt als begabten Maler und profunden Kunstkenner sowie unterhaltsamen Komiktheoretiker ausweisen, was zur Seriosität des Autors, ehemals „Nonsenspoet“ (Köhler, noch 1989) genannt, nicht unwesentlich beitrug.

Mit den Poetik-Vorlesungen manifestiert sich eine weitere Entwicklung im Autor-Bild Gernhardts. Wie oben herausgearbeitet wurde, erzeugt Gernhardt durch seine ausgeprägte Belesenheit, unterhaltsame Gelehrsamkeit und bewusst eingesetzte Zitate das Bild des „poeta doctus“, allerdings keineswegs im Sinne des „Dichters als Seher“ (Walt Whitman), des „Dichters als komponierender Sprachmagier“ (Charles Baudelaire) oder gar des „Dichters als mystischer Deuter göttlicher Schöpfung“ (Paul Claudel).¹⁵⁷ Statt dessen evoziert Gernhardt sein eigenes Bild als gebildeter Dicht-Experte, der belehrt, unterhält, anregt, tradiert, amüsiert und interessante Kenntnisse aus eigener, fundierter Werkstatt-Perspektive vermittelt.

Die Frage, ob er den Titel „poeta doctus“ für sich reizvoll fände, hat Gernhardt explizit verneint: „Nein, der Titel poeta doctus läßt mich an Ezra Pound denken oder T. S. Eliot, an Dichter, die mit ihrer Gelehrsamkeit prunken. Nichts gegen kluge Dichter, die sich vor dem Dichten schlau gemacht haben und über das Bescheid wissen, wovon sie dichten. Aber wenn mir Ezra Pound immer wieder altgriechisch kommt, in altgriechischer Schreibweise, eine Schrift, die ich nicht verstehe, dann frage ich mich: Warum nicht mittelhethitisch? Oder jungaramäisch?“¹⁵⁸

¹⁵⁵ Er profitiert außerdem von einer gravierenden Umwälzung in der deutschen Presselandschaft in jenen Jahren, deren Ergebnis eine Öffnung der Feuilletons für zuvor ignorierte Themen und Autoren war, sodass nun auch der „Spaßmacher“ als solches gewürdigt werden konnte. Auf diesen Aspekt wird später noch ausführlicher eingegangen. Ferner findet eine Wahrnehmungsverschiebung bei der Komik statt, die längst nicht von allen mehr als nicht ernst zu nehmender Kontrapart des Ernstes (der Erhabenheit, der Tiefe etc.) wahrgenommen wird, sondern als eigenständiges Prinzip mit Wert für sich (vgl. Kap. IV.1.).

¹⁵⁶ Kruckis: Kanonisierung. S. 837.

¹⁵⁷ Vgl. Höllerer: Theorie.

¹⁵⁸ Gespräch I, vgl. Kap. VII.

Die Begründung der Ablehnung des Titels – ostentative Gelehrsamkeit und bewusste Unverständlichkeit von Pound und Eliot – ist Gernhardts persönliche Zuschreibung. Diese Eigenschaften gehören ansonsten nicht zum Kern des poeta-doctus-Bildes. Wie schon zuvor der dichterischen Moderne, unterstellt Gernhardt hier Pound und Eliot bewusste Verschleierung und künstlich erzeugtes Unverständnis. Nur daraus leitet sich seine Abneigung ab. Gernhardt hat im Gegenteil sogar aktiv dazu beigetragen, die positiven Eigenschaften eines poeta doctus mit sich in Verbindung zu bringen. Dieses Bild von Gernhardt hat sich verbreitet: „Man hat Gernhardt oft und zu Recht als Poeta doctus bezeichnet, einen der genialsten Sprachspieler der deutschen Literatur, der jedes Wort in Traditionszusammenhänge stellte, wendete, reflektierte wie ein kostbares Museumsstück und immer waghalsigere Umdeutungen vornahm.“¹⁵⁹

Gernhardt bemüht sich nicht allein und nicht zufällig um den Titel, denn der poeta doctus erlebte im 20. Jahrhundert bei den Dichtern seine Renaissance. Barner, der diese Entwicklung dargestellt hat,¹⁶⁰ sieht in den entstehungsgeschichtlichen Berichten aus der Dichter-Werkstatt „spezifisch ‚moderne‘ Form der Selbstdarstellung von poeta docti. Die Lyriker sind hier führend, das Gedicht ist zur Demonstration der Ontogenese besonders geeignet.“¹⁶¹

Neben den Werkstattberichten und -gesprächen erfreuen sich die Schriftsteller-Interviews in Presse, Radio und Fernsehen großer Beliebtheit und dienen ebenfalls der „Rechenschaftslegung über den Arbeitsprozeß, der Selbstinterpretation – und einfach der Präsentation eines Prominenten. Redegewandte poetae docti zählen zu den beliebtesten Interviewpartnern.“¹⁶²

Gernhardt geht auch hier mit der Zeit. Mehr noch: Er gehörte unter den deutschen Autoren aufgrund seiner Eloquenz und Unterhaltsamkeit zu den beliebtesten Interviewpartnern, was sich an der sehr hohen Zahl von Interviews, Gesprächen und Porträts mit allen möglichen Zeitungen, Zeitschriften und Magazinen, im Hörfunk und im Fernsehen ablesen lässt.¹⁶³

¹⁵⁹ Schümer, Dirk: Jedes Jahr im Juni. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. 1.7.2007.

¹⁶⁰ Barner, Winfried: Poeta doctus. Über die Renaissance eines Dichterideals in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Jürgen Brummack u. a. (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann. Tübingen 1981. S. 725-752. Barner sieht in der „Ontogenese“ der Lyrik in Werkstattgesprächen, Interviews usw. eine bewusste Erzeugung des Bildes vom poeta doctus.

¹⁶¹ Barner, Winfried: Poeta doctus. S. 747.

¹⁶² Barner, Winfried: Poeta doctus. S. 747.

¹⁶³ Vgl. auch die Auswahlbibliografie in Hagedstedt: Alles. S. 365-395.

Beim späten Erfolg Gernhardts greift das Gefüge von „Marke“ und Medien, Dichterrolle und Öffentlichkeit perfekt ineinander. Der unterhaltsame, komisch und medial begabte Poeta doctus Gernhardt erlangte mehr mediale Präsenz, Erfolg und Ruhm als dem weitaus größten Teil seiner Dichterkollegen je beschieden war. Bolz hat diesen Zusammenhang pointiert:

„Deutlich erkennbar sind vielmehr die Grundlinien dessen, was man literarisches Kultmarketing nennen könnte, nämlich: *erstens*, Autorschaft ist Marketing; und *zweitens*, Bestsellerautoren sind Kultmarken. Man kann gar nicht falsch liegen, wenn man einen Coelho oder Mankell kauft. Und wie andere Kultmarken auch, so bilden Bestsellerautoren um sich herum Kommunikationswelten – vom sensiblen Hintergrundinterview in der *Zeit* bis zum skandalösen Auftritt in der Talkshow.“¹⁶⁴

IV.2.e. Die „Marke“ Gernhardt

Mit dieser „Marke“ und unter Ausnutzung der „Kommunikationswelten“ versucht der Fischer-Verlag, Gernhardt auf dem Literaturmarkt zu verkaufen. Ein großer Verlag wie Fischer bietet für einen solchen Autor enorme Vorteile. Er kann auf eine funktionierende Infrastruktur von Lektorat bis Vertrieb zurückgreifen und sich sicher sein, dass sein Werk durch die Marketing- und Presseabteilung optimal beworben wird, was direkte Auswirkungen auf mediale Resonanz und den Verkauf nach sich zieht. Fischer mit seinen eigenen Marketing- und Presseabteilungen versteht die medialen Möglichkeiten optimal auszunutzen. Denn „Buchverlage bedürfen der Medien, um Bücher in großen Auflagen verkaufen zu können.“¹⁶⁵ Beispielsweise druckten viele wichtige Tageszeitungen vor Erscheinen von „Später Spagat“ und „Denken wir uns“ einzelne Gedichte und Erzählungen vorab mit dem Hinweis auf das baldige Erscheinen des neuen „Gernhardt“. Zusätzlich erschienen um den Erstverkaufstag Dutzende größtenteils positive Rezensionen auf Grundlage von Wochen zuvor verschickter Rezensionsexemplare. Vorbereitet wurde dies von den Fischer-Fachleuten. Darüber hinaus sind Neuerscheinungen willkommener Anlass für Interviews und Gespräche mit dem Autor, in denen über das neue Werk gesprochen und darauf hingewiesen wird.

Nach Erscheinen ihrer Bücher gehen viele bekannte Autoren auf Lesereisen und sorgen so für Präsenz beim Lesepublikum und in der lokalen Presse. Gernhardt führten seine vom Verlag mitorganisierten Tourneen mit „Im Glück und anderswo“ 2002 und mit

¹⁶⁴ Bolz: Kultmarketing. S. 198.

¹⁶⁵ Kerstan: Einfluss. S. 131.

„Hell und Schnell“ 2004/2005 zum wiederholten Mal durch ganz Deutschland. Die zugehörigen Live-CDs kamen kurz darauf auf den Markt. Auch die CD-Lesung von „Denken wir uns“ erschien wenige Monate nach dem Buch.¹⁶⁶

Bestimmte positive Vorstellungen und Assoziationen, die mit Gernhardt verbunden werden, arbeitet der Fischer-Verlag als Kern der „Marke“ besonders heraus und bietet sie entsprechend dem Leser und Rezipienten an. Der aktuelle Werbefolder für Gernhardts Werke vermittelt einen guten Eindruck von der „Marke Gernhardt“.¹⁶⁷ Fünf Bücher werden auf einzelnen Seiten mit größerem Foto beworben: „Denken wir uns“, „Vom Schönen, Guten, Baren“ („Das zeichnerische Hauptwerk“), „Hell und Schnell“ (Überschrift: „Kein Witz: Das Standardwerk zur komischen Lyrik!“), „Später Spagat“ („Sehr schön, sehr komisch, sehr traurig“ Denis Scheck im Tagesspiegel) und „Gesammelte Gedichte“ („Robert Gernhardt macht eigentlich nicht Lyrik, sondern schieres Glück.“ Eva Menasse in der FAZ). Ferner bemerkenswert sind folgende Überschriften: „Ein Meister der Satire!“, „Eine einzigartige Sammlung komischer Lyrik – vorgestellt von Robert Gernhardt“ und „Die Klassiker der Neuen Frankfurter Schule“.¹⁶⁸

Standardwerk, Meister, Klassiker, Komik – eine Zusammenstellung der Schlagworte zeigt, wie Fischer bemüht ist, Gernhardt zu klassifizieren und zu kanonisieren. Dass die „Markenbildung“ gelungen ist, steht außer Frage. Ob dies auch für die Kanonisierung gilt, wird später noch zu erörtern sein (vgl. Kap. IV.3.).

Deutlichster Ausdruck dieser „Marke Gernhardt“ ist der „Hell und Schnell“-Sammelband und die zugehörige Reihe mit Gernhardt als Mitherausgeber, die über seinen Namen beworben werden und die „helle und schnelle“, komische Gedichte bieten, also Texte, wie sie mit „Gernhardt“ verbunden werden. Robert Gernhardt hat offensichtlich etwas erreicht, was nur wenigen deutschen Gegenwarts-Autoren gelungen

¹⁶⁶ Vgl. Im Glück-CD, Hell und Schnell-CD, und Denken wir uns-CD. Die Erzählungen aus „Denken wir uns“ (März 2007) werden von prominenten Freunden und Bekannten wie Eva Demski, F. W. Bernstein, Peter Knorr und Bernd Eilert gelesen.

Mit der schnellen Publikationsfolge folgt Fischer einem allgemeinen Trend, möglichst zeitnah zum Erscheinen eines erfolgreichen Buches die passende CD auf den Markt zu bringen. Der Hauptgrund dafür ist ökonomischer Natur: Die Zweitverwertung eines Textes als Hörbuch braucht so nicht eigens beworben zu werden.

¹⁶⁷ Beilage in „Denken wir uns“, April 2007. Der siebenteilige, farbige Klappfolder führt sämtliche Bücher Gernhardts bei Fischer auf und hebt einzelne besonders hervor. Das Cover zeigt das beschriebene Gernhardt-Portrait von Isolde Ohlbaum, auf der Rückseite ist eine Kurzbiografie abgedruckt.

¹⁶⁸ Auf drei Seiten mit jeweils drei Buchvorstellungen für „Die Toscana-Therapie“, „Kippfigur“ und „Ich Ich Ich“, für die „Hell und Schnell“-Reihe, für „Die Wahrheit über Arnold Hau“, „Hört, Hör!“ und „Bestennte Ernte“.

ist: Sein Name ist so bekannt und beliebt, dass mit ihm sogar fremde Werke beworben und zahlreich zu verkauft werden. „Gernhardt“ hat durchaus Züge einer „Kultmarke“.

Poeta doctus *und* Unterhalter, Spaßmacher *und* Ernstmacher, Dichter *und* Denker – Gernhardt füllt diese Rollen gleichzeitig. Die ihm zugeschriebenen Eigenschaften entsprechen den Idealen seiner expliziten und immanenten Poetik. Mit Gernhardt verbindet man – nicht zuletzt dank Marketing und Werbung – die komische Dichtkunst, die intelligente Unterhaltung und niveauvolle Gelehrsamkeit. Diese Attribute bilden den Kern der „Marke“ Gernhardt.

Und dennoch sind, wie bereits angedeutet, große mediale Veränderungen eine zwingende Voraussetzung dafür gewesen, dass Gernhardt überhaupt so populär und erfolgreich werden konnte. Wäre etwa der hochgelobte Band „Lichte Gedichte“ von 1997 vier Jahrzehnte früher erschienen – wahrscheinlich hätte ihn kein einziger *seriöser* Rezensent für beachtenswert befunden. Erst massive Umwälzungen in den Medien machten es möglich, dass es ein Autor wie Gernhardt bis ins Feuilleton und in die Bestsellerlisten schaffte. Diese These will begründet sein.

IV.2.f. Zeitung und Feuilleton

Von den tief greifenden Veränderungen des Feuilletons der meinungsbildenden deutschen Zeitungen in den vergangenen zwei, drei Jahrzehnten und der damit verbundenen Ausweitung der Berichterstattung auf Pop- und Alltagskultur haben Gernhardt und die gesamte NFS sehr profitiert. Während das Feuilleton lange Jahrzehnte in der BRD eine rezensionsgeprägte Bastion der Hochkultur war, das über Theater, Oper und Hochliteratur informierte, dominiert in der Gegenwart der gemischten Feuilleton- und Lifestyle-Seiten eindeutig die Alltagskultur, darunter vor allem populäre Musik und Film, aber auch erstmals Abwegiges wie Comic, Blockbuster, VIP-, Medien- und Fernsehberichterstattung. Ohne die Entwicklung, die bis dato kaum untersucht wurde,¹⁶⁹ im Einzelnen nachzeichnen zu können, muss doch kurz auf den ökonomischen Hintergrund hingewiesen werden. Es handelt sich nämlich mitnichten um die Einsicht der Redakteure in die Kritik an den elitären Kulturzirkeln, wie sie etwa Peter Glotz

¹⁶⁹ Vgl. Höhne, Andrea und Stephan Russ-Mohl: Der „Homo oeconomicus“ im Feuilleton. Zur Ökonomik der Kulturberichterstattung. In: Markt literarisch. Hrsg. von Thomas Wegmann. Bern u. a. 2005. S. 229-248.

artikuliert hatte,¹⁷⁰ und die daraus abgeleitete Öffnung für einen größeren Leserkreis, sondern um eine Konsequenz aus der zunehmenden Ökonomisierung des Medienbetriebs. Diese Ausrichtung auf den Markt brachte eine Reihe von einschneidenden Veränderungen mit sich.

Unter dem Eindruck des Erfolges und dem Marktdruck durch erfolgreiche Stadt- und Lifestylemagazine wie „Zitty“ (ab 1979), „tip“, „Tempo“ und „Max“ öffneten sich die Feuilletons von „Süddeutsche Zeitung“ bis „FAZ“, die bis dahin für die Hegemonie der Hochkultur und -literatur standen, im Zuge des „catch all journalism“, der alle Leserschichten zu erreichen sucht, auch für bis dahin ignorierte Themen wie die populäre Literatur. In Deutschland hielten solche Kultur-Themen meist über den Umweg der Supplements wie FAZ-, SZ- und Zeit-Magazin Einzug in die Zeitungslandschaft. Diese Formate waren schon sehr früh Pop- und Lifestyle-bezogen und nahmen damit die Entwicklung des Feuilletons vorweg. Mittlerweile sind diese Magazine allesamt aus ökonomischen Gründen eingestellt worden,¹⁷¹ aber inhaltlich größtenteils im Rahmen einer Popularisierungsstrategie in neu konzeptionierte Feuilleton-, Literatur- und Lifestyle-Seiten eingegangen. Diese „neuen Feuilletons“ vereinen die Hoch- mit der Popkultur. In ihnen stehen beispielsweise Rezensionen über die „Faust“-Premiere am Deutschen Theater Berlin neben jenen über einen neuen Blockbuster oder eine Lesung von Max Goldt. Dass Gernhardt es mit seinem Werk und seiner Herkunft aus der „pardon“- und Zweitausendeins-Subkultur ohne diese mediale Entwicklung kaum geschafft hätte, vom traditionellen Feuilleton wahrgenommen zu werden, dass diese ihm überhaupt erst die Möglichkeit eröffnete, neue, breite Leser(schichten) zu erreichen, ist die nahe liegende Schlussfolgerung.

Diese Marktausrichtung der Medien veränderte aber auch den Beruf des Zeitungsredakteurs: Immer weniger Redakteure müssen aus einer größer werdenden Zahl an kulturellen Angeboten wählen und zunehmend zeit- und aufwandoptimiert arbeiten. Daher nutzen Journalisten immer stärker gut aufbereitetes PR-Material und schreiben es um oder schlichtweg ab, ohne das kulturelle Produkt überhaupt selbst gesehen oder gelesen zu haben. Nach jüngsten Untersuchungen bestehen mittlerweile bis zu siebenzig Prozent der Texte in deutschen Tageszeitungen aus Agentur- oder PR-

¹⁷⁰ Glotz, Peter und Wolfgang Langenbacher: Der mißachtete Leser. Zur Kritik der deutschen Presse. München 1993. S. 95f. Zur Veränderung des Feuilletons vgl. auch Höhne: Homo oeconomicus.

¹⁷¹ 2007 konnte einhergehend mit einer wirtschaftlichen Erholung der Zeitungslandschaft eine Wiedergeburt dieser Magazine beobachtet werden. So erschien im Mai 2007 erstmals wieder das Zeit-Magazin.

Meldungen.¹⁷² Aus einem einst weitgehend autonomen Feuilleton-Redakteur und zentralen Gestalt der Hochkultur wurde – überspitzt und pauschalisierend gesagt – ein Agent der Populärkultur und Multiplikator in der Vermarktungskette von Medienkonzernen. Es liegt auf der Hand, dass unter diesen Umständen ein großer Verlag mit hervorragenden Vertriebs-Strukturen und Marketing-Abteilung deutlich höhere Verkaufszahlen mit einem medientauglichen Schriftsteller erzielt.

Eines der letzten Beispiele dieser Entwicklung sind die sogenannten „Rezensionen“ der SZ-Redakteure für die angeblich selbst ausgewählten (in Wirklichkeit von großen Verlagen im Paket angebotenen) „50 großen Romane der Weltliteratur“, die in der durch den hauseigenen Vertrieb gegründeten „SZ-Bibliothek“ verlegt werden – anerkennend gesagt, die perfekt marktoptimierte und extrem erfolgreiche Verquickung von PR und Journalismus, oder kritisch gesagt, die Kapitulation des Journalismus vor Vertrieb und Public Relations.¹⁷³

Was dieser kurze Exkurs über die Entwicklung und Ökonomisierung des Feuilletons mit Gernhardt zu tun hat, wird mit dem Verweis auf die „Marke“ eines Autors und die größeren Chancen für PR-Erzeugnisse deutlich: Ohne die Öffnung des Feuilletons für komische Autoren wäre Gernhardt wahrscheinlich weiterhin nicht rezensiert und sicher nicht breiten Leserschichten bekannt gemacht worden. Mittlerweile verkauft sich „das neue Buch von Gernhardt“ beinahe von selbst, weil mit der geprägten Marke Gernhardt landauf, landab Komik und Unterhaltung verbunden werden.

Unter den heutigen Bedingungen haben es zudem PR-Agenturen und Presseabteilungen wesentlich einfacher, mit ihren Botschaften direkt und unredigiert in den Medien wiedergegeben zu werden. Der Vorteil für Verlag und Autor liegt auf der Hand: Die professionell vorgebrachte PR-Meldung und Werbung eines Großverlags wie Fischer für seinen höchst attraktiven Autor kann den Leser und potenziellen Käufer ohne Umwege erreichen.

¹⁷² Mit erheblichen Schwankungen je nach Zeitung und Ressort, vgl. Maurer, Marcus und Carsten Reinemann: Medieninhalte. Eine Einführung. Wiesbaden 2006. S. 105-107.

¹⁷³ Von den ersten 25 Bänden wurden 4,8 Millionen Exemplare verkauft, vgl. Der Spiegel. Nr. 48. 13.9.2004. S. 97. Zur Entstehung schreibt Kerstan: „Der Kanon von 50 Büchern entstand nach Verhandlungen mit Verlagen, die bereit waren, die Lizenzrechte an dem jeweiligen Titel für eine bestimmte Auflage freizugeben.“ Kerstan: Einfluss. S. 135. Aufgrund des großen Erfolges haben mittlerweile „Stern“, „Spiegel“, „Bild“ usw. mit eigenen „Bibliotheken“ nachgezogen, die „Süddeutsche“ ist bei DVD-, die „Bild“ bei Comic- und die „Bild am Sonntag“ bei Fantasy-Reihen angekommen. Über das wirkungsvolle *product placement* bei TV-Sendungen wie „Das Literarische Quartett“ oder „Lesen!“ ließen sich ebenso Abhandlungen schreiben wie über das obskure Zustandekommen vermeintlich objektiver Literatur-Hitlisten von „Gong“, „Spiegel“ und „Focus“, die auf vielen anderen Faktoren basieren, aber kaum auf objektiven Verkaufszahlen des Buchhandels. Vgl. dazu auch Kerstan: Einfluss.

IV.2.g. Mediale Präsenz

Wie (ver)schafft sich ein Autor wie Gernhardt im Verbund mit seinem Verlag mediale Präsenz? Mit Sicherheit existiert kein idealtypischer Königsweg, um möglichst häufig positive Erwähnung in Presse, Radio und Fernsehen zu finden. Einige Möglichkeiten stehen ihm dennoch offen.

Zu den anlassgebundenen Erwähnungen eines Autors gehören beispielsweise eine neue Veröffentlichung oder eine Preisverleihung. Sie bieten Gelegenheit für eine Rezension, ein Interview oder ein Porträt und werden häufig von der Presse- oder Marketingabteilung des Verlages angeregt und begleitet. Wirkt der Autor dabei interessant und medientauglich genug, etwa durch ungewöhnliche Ansichten oder sprachlich-komische Originalität, erhöht das die Chance auf positive Aufnahme und Memorierung beim Leser sowie – im Zuge eines sich selbst verstärkenden Wirkungseffekts – auf Resonanz in anderen Medien und somit weitere mediale Präsenz.¹⁷⁴

Wie medientauglich Gernhardt in seinen Doppelrollen als Poeta doctus und Unterhalter, Spaßmacher und Ernstmacher, Dichter und Denker ist, wurde bereits dargelegt. Entsprechend mehren sich im Laufe seiner Karriere die Artikel über ihn.

Darüber hinaus hat Gernhardt selbst über Jahre hinweg eigene Artikel zu bestimmten Themen und Rezensionen anderer Werke veröffentlicht und so seine mediale Präsenz aktiv befördert. Neben zahlreichen Einzelveröffentlichungen in Tages- und Wochenzeitungen sind in diesem Zusammenhang besonders Gernhardts Reihen „Hier spricht der Dichter“ (1979-1985) und „Fragen an das Gedicht“ in der „Zeit“ (1999-2001) und seine Interpretationen von Gedichten in der „Frankfurter Anthologie“ (1989-2002) erwähnenswert.¹⁷⁵

Zahlreiche Erstdrucke, Vorabdrucke und Abdrucke von seinen Gedichten, Zeichnungen und Erzählungen hat Gernhardt ferner in Zeitungen und Anthologien veröffentlicht und

¹⁷⁴ Um den Wert einer Rezension in einem Feuilleton einer meinungsbildenden Zeitung für die Verbreitung eines Buches realistisch einschätzen zu können, muss ergänzt werden, dass geschätzt nur drei Prozent (!) aller jährlichen Neuerscheinungen in Deutschland in dieser Form rezensiert werden. Vgl. Neuhaus: Literaturkritik. S. 132.

¹⁷⁵ Vgl. Fragen 1-11 im Literaturverzeichnis, Kap. VI, und Segebrecht, Wulf: Sieben Wege zum Gedicht. Gernhardts Gedichtinterpretationen in der *Frankfurter Anthologie*. In: Hagedstedt: Alles. S. 263-269. Gernhardt interpretiert unter anderem das Gedicht „Wachtel Weltmacht?“ (Bernstein, F. W.: Die Gedichte. München 2003. S. 41) seines Freundes und NFS-Kollegen F. W. Bernstein als besonders schön, komisch und lehrreich – ein weiteres Beispiel für gegenseitiges Zitieren und Loben der NFS untereinander. Vgl. Dichter und Richter.

so zusätzlich auf sich aufmerksam gemacht.¹⁷⁶ Die gleiche Wirkung erzielten seine Vorworte für seine Kollegen und die Herausgeberschaften. Als freiem Schriftsteller waren Gernhardt Mehrfachverwertungen von seinen Texten, Themen und Thesen immer sehr willkommen. Es gelang ihm außerdem, mehrere seiner Bücher mit einem bestimmten Lebensbereich zu verbinden, was sie zu *Long- und Steadysellern* machte. Solche Themenbände wie die „Ostergeschichte“ und die Weihnachtsgeschichte „Die Falle“ verkaufen sich zu den jeweiligen Jahreszeiten seit Jahren gut. Gleiches gilt für „Was deine Katze wirklich denkt“ für Katzenliebhaber und die Einzelausgabe von „Herz in Not“ und zugehörige CD, die sich für den Herzkranken eignet und oft in Krankenhaus-Kiosken angeboten wird.

Positiv für die Bekanntheit Gernhardts wirkte sich sicherlich von Anfang die Verbindung mit anderen medienpräsenten Künstlern aus. An Otto Waalkes' Bekanntheit und Erfolg konnten seine drei Autoren Gernhardt, Eilert und Knorr partizipieren. Eine weitere Möglichkeit haben sich die Autoren des „Zitierkartells“ Neue Frankfurter Schule erschlossen. Bei vielen Gelegenheiten erwähnen sie das Werk der anderen explizit und lobend. Die geschickte Etikettierung mit dem Marke NFS und die Gernhardts regelmäßige Veröffentlichungen in „pardon“, „Titanic“, „Zeit“ und „FAZ“ taten ein Übriges zur zunehmenden medialen Präsenz und Bekanntheit Gernhardts und damit für den Absatz seiner Bücher.¹⁷⁷

Gernhardt konnte sich ferner wie nur wenige anderen Autoren selbst hervorragend ins Gespräch bringen und in Szene setzen und trug damit aktiv zu seinem Erfolg bei.¹⁷⁸ Wiglaf Droste kolportierte die Anekdote von Peter Knorr, wonach Gernhardt in den achtziger Jahren dem „Kritikerpapst“ Marcel Reich-Ranicki seine Gedichte über einen Bekannten selbst zugespielt habe¹⁷⁹ – woraus eine für Gernhardt sehr gewinnbringende Zusammenarbeit entstand, sei es durch verkaufsfördernde Lobpreisungen des Kritikers für „Lichte Gedichte“ (Gernhardts erfolgreichster Einzelband mit über 55.000 verkauften Exemplaren!), durch gemeinsame, sozusagen *adelnde* und wiederum verkaufsfördernde Auftritte im „Literarischen Quartett“ oder durch die Aufnahme in den

¹⁷⁶ Vgl. Hagedstedt: Auswahlbibliographie, vgl. auch Hagedstedt: Die große Robert Gernhardt-Bibliographie 1971-1997, www.litfasz.de/gernhardt/biblio_main.html (am 8.3. 2009).

¹⁷⁷ Vgl. zu diesem Zusammenhang auch Kerstan: Einfluss. S. 131-139.

¹⁷⁸ Wenige andere Autoren, darunter vielleicht noch Enzensberger, beherrschen die Kunst der medialen Inszenierung derart perfekt wie er. Vgl. Bolz: Kultmarketing.

¹⁷⁹ Droste: Ich Ich Ich. S. 74f. Gernhardt selbst schildert diese Begebenheit freilich ganz anders: Franz Josef Görtz, Literaturkritiker der FAZ, habe seinem Chef Reich-Ranicki den „Wörtersee“ zukommen lassen, der daraufhin Gernhardt um die Publikation einiger Gedichte in der FAZ gebeten habe, vgl. Gedichte: 943. Droste behauptet auch, Gernhardt sei „sich nicht zu fein“ gewesen, „Reclam von sich aus anzusprechen“. Droste: Ich Ich Ich. S. 75.

„Kanon“ Reich-Ranickis.¹⁸⁰ Gernhardt hat mit seinem medialen Engagement in eigener Sache sehr aktiv und erfolgreich zu seiner Bekanntheit beigetragen.

Ende der neunziger Jahre war Gernhardt schließlich so bekannt, dass er zu einem geschätzten Gast in „Funk und Fernsehen“ wurde und zu zahlreichen Talkshows, Radiosendungen und Literaturfestivals eingeladen wurde. Exemplarisch seien hier genannt die WDR-Sendung „MonTalk“ (2001), „Das Literarische Quartett“ (2005), sowie „Dichter im Gespräch“ unter dem Motto „In gemeinsamer Sache“ mit Rühmkorf bei der Expo 2000, die Einladung zu den Salzburger Festspielen als „Dichter zu Gast“ (2002) und der Auftritt zur Eröffnung des Literaturfestivals „lit.cologne“ mit Reich-Ranicki (2006).¹⁸¹ Darüber hinaus wurde Gernhardt als Experte für Themen wie Satire und Karikatur und für die Schriftsteller Thomas Mann, Heinrich Heine und Friedrich Schiller angesehen und entsprechend häufig eingeladen und befragt.¹⁸²

IV.2.h. Auftritte und Hörbücher

Die Bekanntheit eines Autors lässt sich durch solche einzelne Auftritte und im Rahmen von ausgiebigen Lesereisen mit Lesungen in Buchhandlungen, Theatern und Hörsälen steigern, die wiederum durch Vorankündigungen und Rezensionen positive Rückwirkungen auf die Präsenz des Autors in der lokalen Presse haben. Gernhardt hat auch diese Möglichkeit ausgiebig genutzt und trat ab Anfang der Achtziger regelmäßig an verschiedensten Orten auf. Seine Lesungen führten ihn kreuz und quer und in wechselnden Konstellationen durch ganz Deutschland – ablesbar unter anderem an dutzenden Reise- und ICE-Gedichten, die die vorbeiziehende Landschaft und das Miteinander der Reisenden thematisieren.¹⁸³

¹⁸⁰ „Das Literarische Quartett“ hatte regelmäßig 800.000 bis 1 Million Zuschauer. Gernhardt war im August 2005 – nach der Veröffentlichung seines „Randfigurenkabinetts des Doktor Thomas Mann“ (Sigle: Randfigurenkabinett) als Mann-Kenner eingeladen. Vgl. Reich-Ranicki, Marcel: Literatur muss Spaß machen. Marcel Reich-Ranicki über einen neuen Kanon lesenswerter deutschsprachiger Werke. In: Spiegel 25/2001. S. 216, und vgl. Der Kanon. Die deutsche Literatur. Gedichte. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Bd. 7: Erich Fried bis Durs Grünbein. Frankfurt a. M. und Leipzig 2005, sowie Der Kanon. Die deutsche Literatur. Essays. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Bd. 5: Max Frisch bis Durs Grünbein. Frankfurt a. M. 2006.

Zur ungeheuer verkaufsfördernden Wirkung dieser TV-Sendung vgl. Kerstan: Einfluss.

¹⁸¹ Zur steigenden Bedeutung von Literaturfestivals vgl. Wegmann: Gottesdienst. Das Gespräch zur Eröffnung des Festivals am 10.3.2006 wurde aufgezeichnet und vom WDR am 6.7.2006 gesendet. Gernhardt war 2001, 2004, 2005 und 2006 Gast bei „lit.cologne“.

¹⁸² Vgl. z.B. das Interview für die ARD-Tagesschau über die Mohammed-Karikaturen (Grenze) sowie die Sendungen und Veranstaltungen anlässlich der runden Geburtstage der Genannten, vgl. „Das Literarische Quartett. Zu Ehren Thomas Manns“, ZDF-Produktion, ausgestrahlt am 17.8.2005, vgl. die Gastprofessur an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, und vgl. Programm der lit.cologne 2005 unter www.litcologne.de (am 20.6.2007) und die zugehörige Schiller-Gedichte-CD.

¹⁸³ Vgl. Kap. II und III.

Mit Vorliebe trug er seine komischen Gedichte vor; Lesungen mit Erzählungen und ernstesten Gedichten waren vergleichsweise selten. Die Textzusammenstellungen, Zwischentexte und Überleitungen deuteten auf penible Vorbereitung und wirkten stets pointiert und unangestrengt. Opitz hat beobachtet:

„Die Technik der vollendeten Inszenierung beherrscht Robert Gernhardt – ich wüßte keinen auftretenden Schriftsteller zu nennen, der mit den Mitteln perfekter Vorbereitung und Distanzierung bei seinem Publikum einen spontaneren, stärker improvisierenden Eindruck zu erzeugen vermöchte.“¹⁸⁴

Das Publikum dankte es ihm regelmäßig mit Begeisterung und viel Applaus. Gernhardt war ein außergewöhnlich begabter „Vortrags-Virtuose“¹⁸⁵, der sein Publikum zu begeistern wusste. Auch bei Mazenauer hat er Eindruck hinterlassen:

„Wer jemals einen seiner Auftritt erlebt hat, vergisst ihn nicht so leicht: Vorne am Tischchen saß Robert Gernhardt, las aus seinen Gedichten und räsonierte zwischendurch schlagfertig über das Dichten, Gott und die Welt. Ein vortrefflicher Performer, der sein Publikum lebhaft einzuspinnen wusste in seinen poetischen Kosmos.“¹⁸⁶

Gernhardts Auftritte führten vor Augen, welche starke Wirkung mit der Kombination von komischen Texten, der Komik der Person und der Komik der Überlegenheit nach Rommel erzeugt werden kann.

Wenn er nicht solo auftrat, kamen zu solchen Anlässen häufig die Mitglieder der NFS zusammen. Leseabende mit den NFS-Kollegen Knorr, Bernstein, Waechter und Eilert sind ebenso verbürgt wie die Zusammenarbeit am Leseclub mit Schriftstellerkollegen wie Rühmkorf, Politycki und Zehrer.¹⁸⁷

Lesereisen sind aber auch ein mühseliges und zeitaufreibendes Geschäft, weil sie mit langen Reisen und am Karriereanfang mit eher geringen Honoraren verbunden sind. Sie schließen sich wie bei Musikern meist an eine Neuveröffentlichung an. Gernhardt hat sich in „Wahrhaftiger Bericht über das Berühmtwerden“ von 1983 mit der Frage auseinandergesetzt, ob sich dieser Aufwand nach der Publikation eines schmalen Lyrikbändchens überhaupt lohnt:

„Nur langsam hatte G begriffen, daß die scheinbar so hinfälligen Veröffentlichungen in Wirklichkeit oft recht breitbrüstige Zugpferde waren, die so einiges nach sich ziehen

¹⁸⁴ Opitz: Ein Auftretender Herr. S. 93.

¹⁸⁵ Warnhold, Birgit: Am Wörtersee. Robert Gernhardt erhält den Kästner-Preis. In: Berliner Morgenpost. 24.2.1999.

¹⁸⁶ Mazenauer, Beat: Mit Heine aus dem Busch geklopft. In: Freitag. 28.6.2001.

¹⁸⁷ Anlässlich seines gemeinsamen Auftritts mit Rühmkorf und der Sache-CD wurde Gernhardt als ein „flotter Sprechsteller“ bezeichnet. o.A.: In Kürze. In: Wiener Zeitung. 13.4.2001.

konnten: honorierte Interviews, Preise, Gastdozenturen, Stipendien und Lesungen. Besonders letztere schienen geradezu so etwas wie eine Börse zu sein, an welcher der spirituelle Marktwert sich in handfesten Notierungen manifestierte: Wollschläger liest nicht unter 600 Mark, war da beispielsweise zu erfahren, Grass nicht unter 1200, auch hörte G von traumhaften Honoraren – 3000 Mark für Sarah Kirsch – und alptrauhaft ausgedehnten Lesereisen – etwa 30mal im Jahr las Chotjewitz.“¹⁸⁸

Gegen Ende seiner Karriere bekam Gernhardt selbst solche Honorare, die ihm zwanzig Jahre zuvor traumhaft vorkamen.¹⁸⁹ Außerdem erschloss er sich mit Livemitschnitten seiner Lesungen eine lukrative Möglichkeit zur Zweitverwertung bzw. Drittverwertung seiner Texte.

Viele seiner Lesungen und Programme erschienen als Live-Mitschnitte auf CD, andere als Studiolesungen. Zum Werk Gernhardts gehören somit über 30 CDs. Auf ihnen erweist sich Gernhardt als inspirierter Interpret eigener Gedichte und ausnehmend guter Unterhalter, der sein Publikum begeistern kann. Das Lachen und der Applaus auf den Aufnahmen geben einen Eindruck davon.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Ruhm: 92f. Weiter heißt es: „In diesen Lichtgestalten [Grass, Walser, Handke, T.G.] fand G jene unio mystica von Kohle und Gloriole wieder, [...] diese Erwählten tauchten gleichermaßen in den Bestseller- und Bestenlisten auf, ihre Fotos beherrschten, eingerahmt von spaltenlangen Artikeln, die Frontseiten der Literaturbeilagen ebenso, wie ihre Bücher stapelweise die Ladentische regierten. Natürlich hätte G gerne zu ihnen gehört.“ Ruhm: 93.

Zum Verhältnis von Erzählerfigur und Autor z. B. in „Ruhm“ vgl. Zehrer: Dialektik. S. 175. Zehrer stellt fest, dass die Erzähler in Gernhardts Geschichten (Ich, Ruhm) „eng an den Autor angelehnt, aber nicht unbedingt identisch sind“ sind. So könne Gernhardt „Ansichten kundtun, die die eigenen sind, aber von denen er sich jederzeit wieder distanzieren kann mit dem Hinweis, nicht er, sondern seine Kunstfigur habe sie geäußert.“

¹⁸⁹ So reiste er beispielsweise auf Einladung der Berliner Ärztekammer für eine einstündige Lesung von „Herz in Not“ und „K-Gedichte“ und für ein „hoch vierstelliges Honorar“ am 24.2.2005 in die Hauptstadt (Auskunft der zuständigen Referentin der Berliner Ärztekammer am 24.2.2005).

¹⁹⁰ Zahlreiche CDs wurden bei der Untersuchung der Poetik und Gedichte einbezogen, vgl. Kap. I und II. Darüber hinaus sind Gernhardts Texte von anderen Künstlern in Bühnenprogrammen vorgetragen worden. Vgl. Görner, Lutz: Spaßmacher und Ernstmacher. Robert Gernhardt. Textbuch und Kompaktkassette. Zusammengestellt und gesprochen von Lutz Görner. Musik: Stefan Schleiner. 1 MC/1 CD. Köln 1992/1994, Alles wird anders. Thomas Rabenschlag vertont singt spielt Robert Gernhardt. 1 CD. Frankfurt a. M. und Basel 2002 (Sigle: Anders-CD), und Was gibt's denn da zu lachen? Das Robert Gernhardt-Liveprogramm mit Juliane Kosarev und Uli Schmid. 1 CD. Live aus dem Kaneppee, Hannover. Mitschnitte der Aufführungen vom 10. und 12.5.2004. Schwäbisch Hall 2004 (Sigle: Was gibt's-CD). Ein direkter Vergleich zwischen der Wirkung eines Vortrags eines Gernhardt-Gedichts durch Gernhardt und dem eines Interpreten zeigt deutlich, wie stark die komische Wirkung an die „komische Person“ (mit Rommel) rückgebunden bleibt, vgl. z. B. Reim und Zeit-CD mit Er-CD und den oben genannten CDs von Rabenschlag und Kosarev.

Die CD-Lesung von „Denken wir uns“ ist insofern eine Besonderheit, weil hier Freunde und Bekannte Gernhardts ausgewählte Erzählungen von ihm lesen, die er nicht mehr selber einlesen konnte.

Gernhardt hat als einer der ersten deutschen Schriftsteller das wachsende Hörbuch-Potenzial mit Live- und Studiolesungen erkannt und auf diese Boom-Branche gesetzt.¹⁹¹ Seit Anfang der neunziger Jahre boomt das Hörbuch, das vom Medium Schallplatte über die Tonkassette und die CD und seit wenigen Jahren zusätzlich als DVD, in MP3-Formaten und zum Download im Internet angeboten wird. Hauptträgermedium ist die Mitte der Neunziger aufkommende Compact-Disc. Im Jahr 2005 stiegen die Umsatzzuwächse entgegen dem allgemeinen Trend der Buchbranche im zweistelligen Bereich.¹⁹² Rund 500 Verlage bieten zurzeit rund 13.000 lieferbare Titel an. Mit Hörspielen und Lesungen lässt das Hörbuch eine alte Tradition der mündlichen Verbreitung von Texten wieder aufleben.¹⁹³

Gernhardt und mehrere Verlage mit Hörbuch-Programmen, die Lizenzen von den Rechteinhabern kauften, haben diesen Trend früh erkannt und davon gemeinsam profitiert. Der Branchenprimus „Der Hörverlag“ (DHV), eine Gründung von Suhrkamp, Hanser, Rowohlt u. a., kam 2005 auf einen Jahresumsatz von 16 Mio. Euro. „DHV“ hat acht Titel von Gernhardt im Programm und insgesamt 65.000 CDs von ihm verkauft, am häufigsten davon „In Zungen reden“¹⁹⁴. Auch im Bereich Hörbuch gilt: Gernhardt sells.

¹⁹¹ Zwar erschienen schon Langspielplatten in eher geringen Auflagen mit Original-Lesungen von Thomas Mann und Erich Kästner zu deren Lebzeiten, doch kam der wirklich Durchbruch des Hörbuchs erst 1990 mit eine Reihe von Krimihörspielen in Zusammenarbeit zwischen WDR und Goldmann-Verlag. Die erste Hörspielproduktion Gernhardts entstand 1989 in Produktion des RIAS Berlin, vgl. Toscana-CD.

¹⁹² Information der Media Control GfK International zit. n. „der neue vertrieb“, 6-7/2006. In einer neuartigen Kooperation zwischen Random House Audio und der Frauenzeitschrift „Brigitte“ (Gruner + Jahr) erschien in Jahr 2005 eine Reihe mit zwölf Titel, die von Prominenten und Schauspielerinnen gelesen wurden und sich insgesamt 1,5 Mio. Mal verkaufte. Alle Titel wurden in der Zeitschrift vorgestellt. 2006 folgte die zweite Staffel.

¹⁹³ Vgl. Köhler, Stefan: Hörspiel und Hörbuch. Mediale Entwicklung von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart. Marburg 2005.

¹⁹⁴ Ich danke dem Verlag „Der Hörverlag“, stellvertretend Gaby Kachelrieß, für die freundliche Auskunft. „DHV“ führt acht CD-Titel von Gernhardt: Reim und Zeit-CD, Im Glück-CD, In Zungen reden-CD, Ostergeschichte-CD, Hell und Schnell-CD, Toscana-CD, Ich-CD, Denken wir uns-CD. Bedauerlicherweise verweigerte der „Audiobuch“-Verlag (der fünf Gernhardt-CDs im Programm hat: Lokal-Termin-CD, Hört-CD, Buch Ewald-CD, Pisa-CD, Blanket Creek-CD) jegliche Auskunft.

IV.3. Erfolg und Kanonisierung

ANNUS MIRABILIS 1997

SEUFZEND WANK ICH UNTER SO VIEL GLÜCK.
WIE PARIER ICH NUR DEN GANZEN SEGEN,
DER AUF MICH HERNIEDERPRASSELT? REGEN
IST DAS NICHT MEHR. DAS – MEIN GOTT, WIE DRÜCK

ICH'S NUR AUS? IST WASSERFALL, IST FLUT,
WARME DUSCHE. ACH, AUF ALLEN WEGEN,
DIE ICH EINSCHLAG', STÜRZT SIE MIR ENTGEGEN,
EINEM STAUSEE GLEICH, DER LANG GERUHT,

BIS DER DAMM BRACH. LOBESMASSEN
TREIBEN MICH IN IMMER HÖH'RE ZONEN,
WO UM RUHMESTEMPEL FEUER FLAMMEN.

UND MICH GERNHARDT-PRIESTER LIEBEND FASSEN:
„HERR! GERUH IN DIESEM HAUS ZU WOHNEN!“
ANBETEND BRECH ICH VOR MIR ZUSAMMEN.¹⁹⁵

„Rudolf Gernhardt begann nun, einige Episoden aus seinen Büchern vorzutragen, [...] wodurch er heftige Lachanfänge bei seinen Zuhörern auslöste. Trotz dieser positiven Resonanz fragte man sich, ob der Autor nicht doch ein wenig an die Grenzen der Geschmacklosigkeit geraten ist...“¹⁹⁶

Mit dieser Rezension eines Gernhardt-Auftrittes aus dem Jahr 1984 ist schon viel über den mühsamen Anfang von Gernhardts Schriftstellerkarriere gesagt. Immerhin hatte er seinerzeit über 20 Jahre in „pardon“ und „Titanic“ und ein gutes Dutzend Bücher publiziert. Und noch immer fällt es einem Lokalreporter offensichtlich schwer, seinen Namen richtig zu schreiben und sich eine fundierte Meinung zum Vorgetragenen zu bilden.

23 Jahre später schreibt ein Kulturredakteur der „meinungsbildenden“ „Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung“ anlässlich des ersten Jahrestages von Gernhardts Tod, mit Robert Gernhardt sei „der größte Dichter der Bundesrepublik“¹⁹⁷ gestorben.

Zwischen „Geschmacklosigkeit“ und Dichter-Olymp liegen gut zwei Jahrzehnte und offensichtlich massive Veränderungen, die zur mindestens partiellen Kanonisierung Gernhardts geführt haben. Nachdem die komikgeschichtlichen und medialen Prozesse

¹⁹⁵ „Annus mirabilis 1997“ in Gedichte: 796.

¹⁹⁶ o.A.: Sein prominentester „Kunde“ heißt Otto Waalkes. In: Siegener Zeitung. 30.1.1984. Zit. n. Arntz: Rabe 50. S. 47.

¹⁹⁷ Schümer: Jahr.

als wichtige Voraussetzungen herausgearbeitet wurden, widmet sich das folgende Kapitel den Kanonisierungsprozessen und der Kanonisierung Gernhardts.

IV.3.a. Kanon

Ein Kanon (hier als allgemeiner, materialer Kanon, nicht als Gegen- oder Deutungskanon usw. verstanden¹⁹⁸) ist ein Korpus literarischer Texte, die ein Kollektiv, z. B. eine ganze Kultur oder eine spezielle Subkultur, in der Regel aber politische und kulturelle Eliten, hoch schätzt, anerkennt und tradiert. Kanones haben für die Gruppe mehrere Funktionen, sie „stiften Identität, indem sie für die Gruppe konstitutive Normen und Werte repräsentieren; sie legitimieren die Gruppe und grenzen sie gegen andere ab; sie geben Handlungsorientierungen, indem sie ästhetische und moralische Normen wie auch Verhaltensregeln kodieren; sie sichern Kommunikation über gemeinsame Gegenstände.“¹⁹⁹

Kanones sind das historisch und kulturell variable Ergebnis komplexer Auswahlprozesse, bei denen literarische, soziale und politische Faktoren von Bedeutung sind.²⁰⁰ Die Kanon-Debatte wurde vor dem Hintergrund immer wieder neu geführter Debatten zu recht als eine „ewige“ bezeichnet. Bis in die 1960er Jahre wurde in der BRD unter dem Begriff weitgehend ein bildungsbürgerlich-akademischer Kanon verstanden.²⁰¹ Kanonrevision bezeichnet die Infragestellung und Neuzusammenstellung eines solchen literarischen Kanons. Teil dieses komplexen Prozesses ist einerseits die Dekanonisierung, d. h. die Ablösung einzelner, ehemaliger Kanongrößen aus dem Kanon. Prominente Beispiele sind Paul Heyse, Ludwig Uhland und Werner Bergengruen, die als ehemals feste Größen im 20. Jahrhundert mit ihren Werken gänzlich aus den gegenwärtigen Kanones verschwunden sind. Andererseits gehört zu diesem Prozess die Öffnung und Erweiterung des Kanons um Welt- und Gegenwartsliteratur.

¹⁹⁸ Die Kanon-Debatten können hier nicht rekapituliert werden. Vgl. Heydebrand, Renate von (Hrsg.): *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*. Stuttgart und Weimar 1998. [= Germanistische Symposien-Berichtsbände. 19.], und die Kanonbibliografie von Jan Stachel in: Gendolla, Peter und Carsten Zelle (Hrsg.): *Der Siegener Kanon. Beiträge zu einer „ewigen“ Debatte*. [= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. 70.] Frankfurt a. M. 2000. S. 117-129.

¹⁹⁹ Winko, Simone: *Literarischer Kanon*. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Begriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar 2001. S. 300f. Hier: S. 300.

²⁰⁰ Vgl. Stuck, Elisabeth: *Kanon und Literaturstudium. Theoretische, historische und empirische Untersuchungen zum akademischen Umgang mit Lektüre-Empfehlungen*. Paderborn 2004.

²⁰¹ Nachlesbar z. B. in Conradys Leseliste, vgl. Conrady, Karl Otto: *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*. Reinbek bei Hamburg 1966. S. 111-133. Der „Sozialistische Realismus“ der DDR ist ein Beispiel für einen Kanon, der von der Staatsdoktrin in wenigen Nachwende-Jahren mittlerweile zum Negativkanon herabgesunken ist. Zu den Begrifflichkeiten vgl. Korte, Hermann: *K wie Kanon und Kultur. Kleines Kanonglossar in 25 Stichwörtern*. In: *Literarische Kanonbildung*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Hermann Korte. München 2002. S. 25-38.

Wesentliche Impulse für die Kanonrevision kamen aus der Wissenschaft. Aus ideologiekritischer und feministischer Perspektive wurde die systematische Ausgrenzung und Abwertung anderer Texte und Traditionen kritisiert. Der Poststrukturalismus negierte das grundsätzliche Konzept der Repräsentativität und plädierte für eine Abschaffung aller Kanones.²⁰² Diese Ansätze führten sowohl zur Aufstellung von weiteren Gegen-Kanones (z. B. von Schriftstellerinnen) und zur Einbeziehung vorheriger Teile des Negativkanons in den literarischen Kanon (meist über den Zwischenschritt des Gegenkanons, so z. B. beim Dadaismus oder bei Ernst Jandl) als auch zur Infragestellung und damit zur Auflösung des einen, weitgehend als verbindlich erachteten traditionellen Kanons. In den modernen, ausdifferenzierten Gesellschaften der Gegenwart stehen mehrere Kanones von verschiedenen Trägergruppen in einer Kanonpluralität neben- und gegeneinander.²⁰³

Innerhalb eines Kanons dienen die Bezeichnungen Kernkanon und Randkanon zur Differenzierung. Ersterer umfasst das mittelfristig unveränderliche Zentrum des Kanons. Mit Randkanon werden Autoren und Werke bezeichnet, die außerhalb der stabilen Kernzone eines literarischen Kanons ihm entweder aufgrund aktueller literarischer Moden („akuter Kanon“) oder mit einem schwachen Kanonisierungsgrad zugerechnet werden, also längerfristig ersetzbar sind. Kortes Beispiele illustrieren dies: „So haben Autoren wie Büchner, Kleist und Kafka ihre heutige – weithin unumstrittene – Kernkanonposition erst seit einigen Jahrzehnten erhalten. Umgekehrt finden sich manche Expressionisten, wie Georg Heym und Georg Trakl, keineswegs mehr wie noch in den sechziger Jahren im lyrischen Kernkanon.“²⁰⁴

²⁰² Ein weiterer, bislang wenig erforschter Faktor für die Auflösung des traditionellen Kanons dürfte in den soziokulturellen Veränderungen bei der ehemaligen Trägergruppe des Bildungsbürgertums bestehen (vgl. dazu den Vorschlag von Seibt, Gustav: Gegenwart und Zukunft der Bildungsbürgerlichkeit. In: Was vom Tage übrig blieb. S. 177-182).

Hatte Kanonwissen als kulturelles Kapital in der Vergangenheit Vorteile wie soziokulturelle Privilegien und Machtpositionen mit sich gebracht, löst sich dieser Zusammenhang mit der Ausdifferenzierung dieses Kollektivs in den vergangenen Jahrzehnten auf und stellt den praktischen, distinktiven und sozialen Nutzwert des Kanonwissens und damit die Tradierung des traditionellen Kanons in Frage. Es wird, zugespitzt gesagt, in bestimmten Kreisen immer wichtiger, über Florian Illies' „Generation Golf“ mitreden zu können, als über Homers „Ilias“.

²⁰³ Vgl. Winko, Simone: Literarischer Kanon. Den US-amerikanischen Literaturwissenschaftler Harald Bloom hat das zu der polemischen Bemerkung verleitet, er hoffe angesichts der „Zerrüttung ästhetischer und kognitiver Maßstäbe“ und des Primats von „Feminismus, Multikulturalismus und verwandter Ressentiments“ an US-amerikanischen Universitäten, den Deutschen möge die Lektüre von „Eskimo-lesbische[n] Studien“ erspart bleiben. Bloom, Harald: Was sollen die Deutschen im 21. Jahrtausend lesen? In: FAZ. 3.1.2000. S. 47.

²⁰⁴ Korte, Hermann: K wie Kanon und Kultur. Kleines Kanonglossar in 25 Stichwörtern. In: Literarische Kanonbildung. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Hermann Korte. München 2002. S. 25-38. Hier: S. 35f.

Der verringerte Konsens, „welche Bücher man lesen muss“, wirkt sich auf die Präsenz und Kenntnis von Lyrik aus: Wenn eine kulturell relevante Gruppe nicht mehr willens oder in der Lage ist, einen möglichst allgemein verbindlichen Kanon aufzustellen, was an literarischer Bildung z. B. bei einem Bildungsabschluss wie dem Abitur oder einem *Insider*-Gespräch vorausgesetzt werden kann, hat das unmittelbare Folgen für die literarischen Kenntnisse in dieser Gruppe und letztlich der gesamten Gesellschaft: Sie differenzieren sich aus und nehmen ohne die sozial-kulturelle Kanon-Verbindlichkeit insgesamt ab, was wiederum negative Auswirkungen für die Kenntnis von Prosa, Drama und Lyrik im Einzelnen bedeutet. Aus diesem Grund wirkt die weitgehende Auflösung eines literarischen Kanons negativ auf die Verbreitung und Kenntnis von Lyrik. Als mittelbare Folge daraus kann eine veränderte Schreibweise bei Dichtern wie Gernhardt beobachtet werden, die mit dem vergessenen Sprachmaterial nicht mehr selbstverständlich arbeiten können, wie Rühmkorf und Gernhardt unisono beklagen. Letzterer hat darauf in seinen parodistischen Gedichten unter anderem mit verstärkter Kommunikativität reagiert.²⁰⁵

Den vorherigen Außenseitern (wie z. B. Gernhardt und komischen Dichtern insgesamt) kam diese skizzierte Entwicklung grundsätzlich entgegen, weil sie damit erst die Chance erhielten, sich in der Öffentlichkeit außerhalb einer Subkultur und über die Zugehörigkeit zu einem Gegenkanon hinaus zu etablieren.

Es ist keine allzu gewagte Behauptung, dass Gernhardt keine Chance gehabt hätte, in den traditionellen Kanon einzuziehen – allein aufgrund der massiven (Vor-) Urteile gegen Komik, Popularität, Massentauglichkeit, Gegenwärtigkeit und eine entsprechende Poetik, die auch heute noch aus manchen Bewertungen sprechen.²⁰⁶

Neuere nationale und internationale Versuche, öffentlichkeitswirksam einen Kanon aufzustellen, wie die von Bloom, Schwanitz/Zschirnt oder Reich-Ranicki („The Western Canon“, „Bildung“/„Bücher“, „Bibliothek der besten Bücher“²⁰⁷) erfreuen sich zwar großer Beliebtheit und kommen dem offensichtlich vorhandenen Wunsch nach

²⁰⁵ Zur Kommunikativität, also zur Deutlichkeit der Markierung des Bezugstextes und zum Grad des Bewusstseins von Intertextualität bei Autor und Leser, vgl. Kap. I.3.b.

Kommunikativität bezeichnet die Deutlichkeit der Markierung

²⁰⁶ Vgl. z. B. Koneffke, Jan: Gelegenheit macht (keine) Dichter. In: Freitag. 16.5.1997, und Raddatz: Zweitwarenhändler.

²⁰⁷ Bloom, Harald: *The Western Canon. The Books and School of Ages*. New York 1994, Schwanitz, Dietrich: *Bildung. Alles, was man wissen muss*. Frankfurt a. M. 1999 bzw. Zschirnt, Christiane: *Bücher. Alles, was man alles lesen muss*. Mit einem Vorwort von Dietrich Schwanitz. Frankfurt a. M. 2002, Reich-Ranicki: *Spaß*. Vgl. zur Konjunktur der Ratgeber Korte, Hermann: „Das muss man gelesen haben!“ Der Kanon der Empfehlungen. In: Arnold: *Kanonbildung*. S. 308-323. Korte stellt im Übrigen fest, dass alle Kanones eines gemeinsam haben: „Abwehr der Gegenwart ist ein starkes kanonbildendes Motiv.“ (ebd. S. 317).

kultureller Orientierung entgegen, entfalten jedoch keinerlei bindende Wirkung (gleichwohl öffentliche!). Zu ausdifferenziert sind Gesellschaft und Kultur im Vergleich etwa zum 19. Jahrhundert, in dem eindeutig zwischen Hoch- und Trivilliteratur, Kanon und Unterhaltungsliteratur unterschieden wurde – notabene durch alle poetologischen Strömungen hinweg stets nach Kriterien, in denen Komik aufgrund ihrer pejorativen Bewertung keinerlei Rolle spielte, sodass sich der Kanon ausschließlich aus den Reihen der *ernsthaften* Schriftsteller rekrutierte.

Erst seit einigen Jahren sind in diesem Zusammenhang einige Veränderungen zu verzeichnen. Gernhardt ist einer der ersten komischen Dichter, dem eine partielle Kanonisierung zuteil wird, was – abgesehen von Gernhardts Werk, seiner Person und gesellschaftlich-medialen Umständen – sicherlich auch mit der beschriebenen positiveren Wahrnehmung des Komischen zusammenhängt.²⁰⁸

IV.3.b. Gernhardts Kanonisierung

Wie ist es nun um die Kanonisierung Gernhardts bestellt? In welcher Form und bis zu welchem Grad vollzog sie sich? Neben den Erkenntnissen aus den vorangegangenen Kapiteln geben vier Indikatoren Aufschluss darüber: 1. die Aufnahme seiner Texte in Anthologien und Kanones, 2. die wissenschaftliche Rezeption, 3. die Verleihung von Literaturpreisen und 4. die öffentliche Würdigung.²⁰⁹ Mit ihrer Beurteilung kann ein differenziertes Bild darüber erlangt werden, in welchen Bereichen Gernhardt bzw. Gernhardts Werke seit wann und mit welchem Grad kanonisiert sind. Dabei können weitere Differenzierungen innerhalb eines Kanons (Kern-, Randkanon), innerhalb des Werkes (Lyrik, Erzählungen etc.), in der Perspektive (deutsch, international) und in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen (Wissenschaft, Öffentlichkeit etc.) berücksichtigt werden.

²⁰⁸ Vgl. Kap. III.1.d., IV.1. und IV.2.

²⁰⁹ Zur Differenzierung der Kanonisierung vgl. Korte: Kanon.

Theoretisch könnte außerdem der „Eingang von Gernhardt in den Volksmund“ als Indikator in Frage kommen, wenn er nicht nahezu unmöglich zu ermitteln wäre. In den Arbeiten und Artikeln, in denen auf diesen Faktor rekurriert wird (vgl. etwa Schmitt: Kritiker. S. 145, Greiner, Ulrich: Das Lachen der Vernunft. In: Die Zeit. 6.7.2006), werden nur die von Gernhardt selbst angeführten Beispiele (Gernhardt-Spruch an der Wand der Frankfurter Universität, anonymisierte Übernahme eines Gernhardt-Vierzeilers im „Stern“, vgl. Gedichte: 935) wiederholt, was methodisch überaus problematisch ist. Die einschlägigen Zitate-Sammlungen wie der Büchmanns „Geflügelte Worte“ oder Johns „Reclams Zitaten-Lexikon“ helfen hier nicht weiter, wie auch Gernhardt anmerkt (vgl. Fragen 11), weil der „Büchmann“ trotz Neuauflage von 1998 auf dem Stand von 1980 stehengeblieben ist und Reclams Zitaten-Lexikon von 1992 nur ein paar aktuellere Zitate von deutschen Dichtern aufführt.

Warum diese Differenzierung sinnvoll ist, zeigt ein Blick beispielsweise auf Goethe, dessen Drama „Faust“ und Gedicht „Wanderers Nachtlied“ voll im Kernkanon stehen, dessen unbekanntere Werke wie „Der Bürgergeneral“ jedoch nicht kanonisiert sind. Von Goethe als einem „voll kanonisierten Autor“ zu sprechen, wäre folglich nicht falsch, aber eher unpräzise.

IV.3.c. Anthologien und Kanones

Ringmayr stellte 1994 fest: „Eine bei der Beschäftigung mit dem Werk Gernhardts sofort ins Auge fallende Tatsache ist das praktisch völlige Fehlen seines Namens in einschlägigen Lyrikanthologien, und auch in den Betrachtungen zur Poetik sucht man seine Texte vergeblich.“ Ringmayr sieht zu Recht im negativen Etikett „Unsinnspoesie“ und im vermeintlichen „Mangel an Seriosität“ die Gründe für diese anfängliche Ignoranz der Herausgeber.²¹⁰ Er liegt jedoch mit seiner Diagnose nicht ganz richtig. Denn schon vor 1994 begann die Aufnahme von Gernhardts Texten in Anthologien. Nach dem Rollenwechsel Gernhardts zum „Spaßmacher *und* Ernstmacher“ Ende der achtziger Jahre werden seine Texte ab Anfang der Neunziger nach und nach in Anthologien und Sammelbände aufgenommen.

Ausgewählte Gedichte Gernhardts sind – mit seinen eigenen Worten – mittlerweile in „jeder besseren Anthologie“²¹¹ vertreten. Um nur ein Beispiel und zwei der bekanntesten Unternehmungen zu erwähnen: Besonders beliebt ist das „Sonett aller Sonette“²¹² „Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs“, das Anfang der Neunziger in „Das große Gedichtbuch“ von Conrady (1991ff.), in „Deutsche Dichtung unseres Jahrhunderts“ von Reschke (1992), in „100 Jahre Lyrik!“ von Marquandt (1992) und in „Das bleibt“ von Drews (1995) Aufnahme fand.²¹³

Im bekanntesten und beliebtesten deutschen Gedichtbuch, dem „Conrady“, finden sich aktuell sechs Gedichte Gernhardts.²¹⁴ In Drews’ „Das bleibt. Gedichte 1945-1995“ (Leipzig 1995) ist Gernhardt mit sieben Gedichten vertreten. Gleich acht Gedichte nebst Interpretationen nahm Reich-Ranicki in seine Reihe „1400 Gedichte und ihre

²¹⁰ Vgl. Ringmayr: Humor. S. 182.

²¹¹ Leben im Labor: 41. Vgl. auch Gedichte: 947.

²¹² Drews: Nörgler. S. 93.

²¹³ Vgl. auch Gedichte: 947. 2006 erschien im Cornelsen-Verlag eine Sammlung mit Lehrermaterialien zu Leben und Werk Gernhardts, in der wie selbstverständlich auch dieses Gedicht aufgenommen wurde, vgl. Rund um.

²¹⁴ Conrady (2000): Gedichtbuch, S. 1053f. („Roma aeterna“, „Materialien zu einer Kritik...“, „Nachdem er durch Metzgingen gegangen war“, „Wortschwall“, „Beginn der Sommerzeit 96“ und „Knastbrüder“).

Interpretationen“ auf.²¹⁵ Im Sammelband „Lyrik der neunziger Jahre“ ist Gernhardt (ausgerechnet!) mit zwei komik-armen Gedichten vertreten.²¹⁶

Allerdings muss einschränkend bemerkt werden, dass kein einziger von Gernhardts Texten in internationalen Anthologien abgedruckt ist. Weder Enzensbergers „Wasserzeichen“ (1985) noch Hartungs „Luftfracht“ (1991) oder Sartorius’ „Atlas der neuen Poesie“ (1995) enthalten Gedichte von ihm.²¹⁷ Auch in den Prosa-Sammlungen der vergangenen Jahre ist Gernhardt nicht präsent.²¹⁸

Nach Jahren der Kanonrevision kamen mit der jüngsten Renaissance der Kanones und pünktlich zum Jahrtausendwechsel verstärkt Listen und Anthologien mit Kanon-Anspruch auf den Markt, die ebenfalls geeignet sind, Gernhardts Kanonisierungsgrad näher zu bestimmen.

Die früheste nachweisbare Aufnahme Gernhardts in eine Bestenliste datiert von Oktober 1983. Franz Josef Görtz nannte den Prosa-Band „Glück Glanz Ruhm“ in der „Südwestfunk-Bestenliste“.²¹⁹ In den folgenden Jahren setzte sich in Besten- und Kanonlisten vor allem Gernhardts Lyrik durch, wie einige Beispiele zeigen.

²¹⁵ Vgl. Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.): 1400 Gedichte und ihre Interpretationen. Bd. 11. Frankfurt a. M. 2002, vgl. auch Frankfurter Anthologie („Ach“, „Alte Künste“, Doppelte Begegnung am Strand von Sperlonga“, „Eine Ansichtskarte. Gruß aus dem Wildfreigehege Mölln“, „Herbstlicher Baum in der Neuhaubstraße“, „Noch einmal: Mein Körper“, „Schön und gut und klar und wahr“, „Siebenmal mein Körper“). In Steffen Jacobs’ Sammlung „Die komischen Deutschen: 878 gewitzte Gedichte aus 400 Jahren“ (Frankfurt a. M. 2004), einem Konkurrenzprojekt zur „Hell und Schnell-Anthologie“ von Zweitausendeins, ist nur deshalb kein Gernhardt-Gedicht enthalten, weil er und die anderen NFS-Mitglieder die Rechte nicht freigaben.

²¹⁶ Lyrik der Neunziger Jahre. Hrsg. von Theo Elm. Stuttgart 2000. S. 144f. („Als er einen Schädel schüttelte“, „Als am 4.4.96 der Winter zurückkehrte“).

²¹⁷ Vgl. auch Malpricht: Lyrik. S. 332. Dazu passt, dass es Gernhardt in einer Umfrage der Zeitschrift „Das Gedicht“ (10/1997) auch nicht unter die ersten hundert internationalen Dichter schaffte. In der deutschen „Hitliste der Jahrhundertlyriker“ belegte er Platz 36, vgl. ebd. S. 331. Einzelne nationale Anthologien wie die von Klaus Peter Dencker oder Ulla Hahn verzichteten allerdings weiterhin auf Gernhardt (vgl. Dencker: Unsinnspoesie, und Hahn, Ulla (Hrsg.): Stimmen im Kanon. Deutsche Gedichte. Stuttgart 2003).

Den Anfang für die Anerkennung für den Theoretiker Gernhardt macht Schuhmann mit seinem Poetik-Sammelband „Lyrik des 20. Jahrhunderts“, in dem er einen Auszug aus „Gedanken zum Gedicht“ abdruckt. Vgl. Schuhmann: Lyrik. S. 354-357. Vgl. Kap. I.1.c. Schuhmanns Band stammt aus dem Jahr 1995, „Gedanken zum Gedicht“ von 1990. In Reich-Ranickis Essay-Kanon von 2006 wurde Gernhardts „Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik“ aufgenommen, vgl. Reich-Ranicki, Marcel: Der Kanon. Die deutsche Literatur. Essays. Bd. 5: Max Frisch bis Durs Grünbein. Frankfurt a. M. 2006. S. 794ff., Was gibt’s: 454-482, und Kap. I.2.c.

Im Sammelband „Texte zur Theorie der Komik“ fehlt Gernhardt hingegen, vgl. Bachmaier, Helmut (Hrsg.): Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart 2005. Die weitere Entwicklung im theoretischen Bereich kann derzeit noch nicht abgesehen werden.

²¹⁸ Mit Ausnahme des „Hausbuchs der literarischen Hochkomik“ seines NFS-Kollegen Eilert (Eilert: Hausbuch), vgl. Kap. IV.1.

²¹⁹ Interessanterweise nur einen Monat nach der Verleihung des Deutschen Jugendliteraturpreises an Gernhardt. Im Oktober 1986 folgten „Kippfigur“ und im Oktober 1988 „Was gibt’s denn da zu lachen?“ als persönliche Empfehlung. Vgl. Schröder, Julia: Das Lesen in Zeiten des Überflusses. Gelindes Erstaunen beim Betreten des kritischen Betriebs. In: Die besten Bücher. 20 Jahre Empfehlungen der

In Reclams Jahresrückblick über die deutsche Literatur 1997 wird beispielsweise im Zusammenhang mit „Lichte Gedichte“ von „der endgültigen Promotion eines deutschen Poeten zur Kanonreife“ gesprochen.²²⁰ Im selben Jahr wird Gernhardt in einer großen Kanon-Debatte der „Zeit“ zum lyrischen Kanon des 20. Jahrhunderts gezählt.²²¹ Im Jahr 2000 fand Gernhardt mit seinen frühen Gedichtbänden („u. a. Besternte Ernte, Die Blusen des Böhmen, Wörtersee“) und mit seiner Prosa (Ich Ich Ich und Kippfigur) Aufnahme in den Siegener Kanon und die zugehörige Umfrage.²²² Im populärsten Kanon der Gegenwart ist Gernhardt ebenfalls stark vertreten: „Der Kanon“ von Reich-Ranicki aus dem Jahr 2001 sammelt in „fünf Buchkassetten“ „die wichtigsten Werke der deutschen Literatur“ (Spiegel). Gleich neun Gedichte von Gernhardt hat Reich-Ranicki in seinen lyrischen Kanon aufgenommen.²²³ Die Aufgabe eines bekannten Kritikers wie Reich-Ranicki hat Bolz treffend beschrieben: „Die kulturelle Funktion des Großkritikers besteht schlicht darin, gangbare Wege im Dschungel der Buchmessen, Frühjahrskataloge und Literaturbeilagen zu bahnen.“²²⁴ Im Sinne dieser Orientierungshilfe entfaltete der stark beworbene Kanon Reich-Ranickis breite öffentliche Wirkung (gleichwohl keine bindende!). Die Aufnahme Gernhardts hat daher durchaus Auswirkung auf seine öffentliche Wahrnehmung als bedeutender, kanonisierter deutscher Dichter.

Anhand der weit verbreiteten Aufnahme ausgewählter Gedichte Gernhardts in deutsche Anthologien und einschlägige Kanones kann eine starke Kanonisierung des Lyrikers Gernhardt in Deutschland festgestellt werden, die in internationaler Perspektive (noch) keine Entsprechung hat.

deutschsprachigen Literaturkritik. Die Bestenliste des Südwestfunks. Hrsg. von Jürgen Lodemann. Frankfurt a. M. 1995. S. 29-34. Hier: S. 31f.

²²⁰ o.A.: Deutsche Literatur 1997. Jahresüberblick. Stuttgart 1998. S. 6. [=RUB 8874.]

²²¹ In: Zeit 1997. Nr. 21/22.

²²² Schnell, Ralf: Der Kanon. In: Gendolla: Siegener Kanon. S. 33-44. Hier: S. 42, und Auszählung der Siegener Kanon-Umfrage. Ausgezählt von Caroline Weiß. Ebd. S. 45-50. Hier: S. 50.

Darüber hinaus wurden Gernhardts Gedichte in sehr viele Schulbücher aufgenommen, vor allem für die gymnasiale Oberstufe. Eigens für Gernhardts Texte gestaltete der Schulbuchverlag Cornelsen 2006 eine didaktische Aufbereitung zu Unterrichtszwecken, vgl. Rund um.

²²³ Reich-Ranicki: Kanon Gedichte Bd. 7, S. 174-180 („Siebenmal mein Körper“, „Doppelte Begegnung am Strand von Sperlonga“, „Nachdem er durch Metzgingen gegangen war“, „Wortschwall“, „Schön und gut und wahr und klar“, „Der letzte Gast“, „Ach“, „Klinik-Lied“ und „Als er einen Schädel schüttelte“). Vgl. Reich-Ranicki: Spaß.

²²⁴ Bolz: Kultmarketing. S. 199.

IV.3.d. Wissenschaftliche Rezeption

Als zweiter Indikator dient der Diskurs „Gernhardt und Wissenschaft“. Gernhardt selbst hat sich mehr als einmal darüber amüsiert, dass er sich nach lediglich „vier Semestern FU sogar Germanist“²²⁵ nennen dürfe und sich ironisch als „Schmalspur-Germanistik-Student“²²⁶ bezeichnet. Wie Segebrecht nachweist, zeugen seine Interpretationen fremder Gedichte in der „Frankfurter Anthologie“ dementsprechend nicht von methodischer Präzision.²²⁷

Umgekehrt hat sich die Germanistik nicht allzu früh und bisher auch nicht allzu stark um Gernhardt verdient gemacht hat. Erst mit einer Verzögerung, die für die Beschäftigung mit neuen Autoren nicht unüblich ist, befasste sich die Literaturwissenschaft mit ihm. Bei den frühesten wissenschaftlichen Arbeiten zu Gernhardt und seinem Umfeld handelt es sich um unveröffentlichte Magisterarbeiten ab Mitte der achtziger Jahre. Die beiden Arbeiten von Roland Freist und Frank Müller von 1985 und 1988 beschäftigen sich mit der Geschichte der „pardon“ im Besonderen und der der Satirezeitschriften in der BRD im Allgemeinen und streifen dabei mehr oder weniger Gernhardts Schaffen.²²⁸ Eine unveröffentlichte Magisterarbeit aus den Niederlanden stellt 1987 die erste monographische Auseinandersetzung mit Gernhardts Nonsens-Werk dar.²²⁹ Zwei Jahre darauf untersuchte Klaus Stieglitz in gleicher Form das komische Verfahren in den Gedichten Gernhardts.²³⁰ Es folgten 1994 und 1995 weitere Magister- und Seminararbeiten über die „Titanic“ und das „gespannte Verhältnis von Political Correctness und Satire“²³¹, die auch Gernhardt thematisieren.

²²⁵ Gernhardt zit. n. Schmitt: Kritiker. S. 153. „FU“ steht für „Freie Universität Berlin“.

²²⁶ Gernhardt, Robert: Lichtenberg – ein verhinderter Cartoonist? In: Lichtenberg-Jahrbuch 1995. Hrsg. im Auftrag der Lichtenberg-Gesellschaft von Wolfgang Promies und Ulrich Jost. Saarbrücken 1996. S. 31, und Dankesrede: 297.

²²⁷ Vgl. Segebrecht, Wulf: Sieben Wege zum Gedicht. Gernhardts Gedichtinterpretationen in der *Frankfurter Anthologie*. In: Hagedstedt: Alles. S. 263-269.

²²⁸ Freist, Roland: Satirezeitschriften in der Bundesrepublik Deutschland. München 1988. [Unveröffentl. Magister-Arbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München], und Müller, Frank: Die Entwicklung der satirischen Zeitschrift „Pardon“ unter besonderer Berücksichtigung ausgewählter (publizistischer) Konflikte. Mainz 1985. [Unveröffentl. Magister-Arbeit, Johannes Gutenberg-Universität Mainz].

²²⁹ Markhorst, Jochen: Hier stimmt doch was nicht! Der moderne komische Nonsens von Robert Gernhardt. Utrecht 1987. [Unveröffentl. Magister-Arbeit, Instituut ‚Frantzen‘ der R. U. Utrecht].

²³⁰ Stieglitz, Klaus: Das komische Verfahren in den Gedichten Robert Gernhardts. Frankfurt a. M. 1989. [Unveröffentl. Magister-Arbeit, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main]. Verkürzt abgedruckt in Hagedstedt: Alles. S. 66-81.

²³¹ Sonneborn, Martin: Das Satiremagazin TITANIC. Berlin 1994. [Unveröffentl. Magister-Arbeit], und Erdl, Marc Fabian: Das gespannte Verhältnis von Political Correctness und Satire. Überlegungen zur Veränderung der Satirerezeption seit den frühen Achtzigerjahren. o. O. 1995. [Unveröffentl. Seminar-Arbeit].

Den Erzähler Gernhardt untersuchte 1994 Jillian Reid in Melbourne anhand der „Kippfigur“.²³² Im gleichen Jahr legte Thomas Ringmayr in Washington seine Dissertation vor, in der er Humor und Komik in der deutschen Gegenwartsliteratur am Beispiel von Arno Schmidt, Eckhard Henscheid und Robert Gernhardt analysierte.²³³

Auffällig ist, dass wesentliche Anstöße zur ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Gernhardt von Germanisten aus dem Ausland kamen. Die deutschen Literaturwissenschaftler hielten sich zunächst bei Gernhardt merklich zurück. 1996 erschien dann die erste deutsche Dissertation von Daniel Arnet über Gernhardts Reimtechnik sowie ein „Text und Kritik“-Band über ihn.²³⁴ „Narrative Verfahren in ausgewählten Erzähltexten Robert Gernhardts“ untersuchte Karen Kubbutat in ihrer nicht publizierten Magisterarbeit, die 1997 an der Universität Kiel eingereicht wurde. Vier Jahre später schrieb Britta Malpricht ihre Examensarbeit über Gernhardts Lyrik in der zeitgenössischen Literaturkritik.²³⁵

Ebenfalls 2001 erschien Kerstin Hoffmann-Monderkamps Dissertation „Komik und Nonsens im lyrischen Werk“, ein Jahr darauf Klaus Cäsar Zehrer „Dialektik der Satire“ über Gernhardt und die NFS. Spätestens mit diesen beiden Dissertationen und dem Sammelband „Alles über den Künstler“ von 2002 ist die Gernhardt-Forschung voll im Gange.²³⁶ Die universitären Abschlussarbeiten folgen seitdem in immer kürzeren Abständen.²³⁷

Etwas früher und schneller als die wissenschaftliche Rezeption mit Monographien verlief die Aufnahme Gernhardts in die einschlägigen Lexika. Den Anfang machte das „Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts“, in das Gernhardt 1984 erstmalig aufgenommen wurde.²³⁸ Drei Jahre später findet sich sein Name erstmals in Arnolds „Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“.²³⁹ 1989

²³² Reid, Jillian Elisabeth: Kippfiguren bei Robert Gernhardt. Zur Konfiguration der Wirklichkeitserfahrung des Autors im Kontext des Schreibens „danach“. Lebourne 1994. [zugl. Dissertation University of Melbourne, 1994].

²³³ Ringmayr: Humor

²³⁴ Arnet: Anachronismus, und Arnold: Text und Kritik. H. 136.

²³⁵ Kubbutat, Karen: Kippfiguren. Narrative Verfahren in ausgewählten Erzähltexten Robert Gernhardts. Kiel 1997. [Unveröffentl. Magister-Arbeit, Universität Kiel], und Malpricht, Britta: Die Lyrik Robert Gernhardts im Kontext der zeitgenössischen Literaturkritik. Köln 2001. [Unveröffentlichte Examensarbeit, Universität Köln], gekürzte Fassung in Hagedstedt: Alles. S. 329-356.

²³⁶ Hoffmann-Monderkamp: Komik, Zehrer: Dialektik, und Hagedstedt: Alles.

²³⁷ Berndt, Ludwig: Kommunikationsstrategien der „Neuen Frankfurter Schule“ – jenseits der „guten Sitten“. Am Beispiel des Satiremagazins „Titanic“. Berlin 2004. [Unveröffentl. Diplom-Arbeit, Universität der Künste Berlin], und Bullin, Jürgen: Robert Gernhardt – Seine Poetik im lyrischen Werk. Regensburg 2005. [Unveröffentl. Magisterarbeit, Universität Regensburg].

²³⁸ Brauneck: Autorenlexikon. S. 198f. (Ausgabe 1984)/S. 229f. (Ausgabe 1991).

²³⁹ Hagedstedt, Lutz: Robert Gernhardt. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1987ff.

und 1990 wird Gernhardt in Killys „Literatur-Lexikon“ und im „Neuen Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945“ geführt.²⁴⁰ Drei Jahre danach erfolgte der Eintrag ins „Metzler-Autoren-Lexikon“, weitere drei Jahre später die *Adelung* Gernhardts durch den besagten Band „Text und Kritik“ von 1997.²⁴¹ Es folgen 1998 konsequenterweise die Aufnahmen in „Kindlers Neues Literaturlexikon“ (mit Lyrik und Prosa), 2000 in „Reclams Romanlexikon“ und 2001 in „Reclams Lexikon der deutschsprachigen Autoren“.²⁴² Auch das neueste, populärwissenschaftliche Überblickswerk, Weidermanns „Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur“²⁴³ von 2006, widmet Gernhardt einen Abschnitt voller Anerkennung.

Bei der wissenschaftlichen Rezeption Gernhardts spielten Magisterarbeiten und Lexika ab Mitte Achtziger die Vorreiterrolle. Erst ab Mitte Neunziger folgte die erste Dissertation. Einen deutlichen Schub erhielt die wissenschaftliche Gernhardt-Rezeption ab 2001. Angesichts des nunmehr abgeschlossenen Werks steht zu vermuten, dass sich diese Entwicklung in näherer Zukunft weiter verstärkt. Im Bereich der wissenschaftlichen Rezeption ist Gernhardts Lyrik auf bestem Wege, vollständig kanonisiert zu werden; in der Prosa ist dies dagegen nicht absehbar.

IV.3.e. Literaturpreise

Über den dritten Indikator für Gernhardts Kanonisierung, die Verleihung von Preisen, hat der Autor in seiner Erzählung „Wahrhaftiger Bericht über das Berühmtwerden“ von 1983 geschrieben. Der Protagonist „G“ zeigt sich darin ostentativ desinteressiert an Literaturpreisen und -auszeichnungen:

„Wenn etwas die Szene der komischen Zeichner und Schreiber bis heute auszeichnet, dann die Tatsache, daß es in diesem Metier zwar Geld, aber wenig Ruhm, Orden und Gepränge zu verdienen gibt. Je mehr Preise, Medaillen, Stipendien etcetera, desto mehr

²⁴⁰ Steuhl, Wolfgang: Robert Gernhardt. In: Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Hrsg. von Walther Killy. Gütersloh und München 1989. S. 189-193, Hagedstedt, Lutz: Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. Hrsg. von Dietz-Rüdiger Moser unter Mitwirkung von Petra Ernst, Thomas Kraft und Heidi Zimmer. München 1990/1997. S. 222f./S. 392-394.

²⁴¹ Kienzle, Michael: Robert Gernhardt. In: Metzler Autoren Lexikon. Hrsg. von Bernd Lutz. Stuttgart und Weimar 1994. S. 243-245, und Arnold: Text und Kritik. H. 136.

²⁴² Hagedstedt, Lutz: Das lyrische Werk, und Ich Ich Ich. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. Hrsg. von Walter Jens. Bd. 21: Supplement A-K. München 1998. S. 465-468, und 468f., Hagedstedt, Lutz: In: Reclams Romanlexikon. Bd. 5: 20. Jahrhundert III. Hrsg. von Frank Rainer Max und Christine Ruhrberg. Stuttgart 2000. S. 287-290, und Meid, Volker: Robert Gernhardt. In: Meid, Volker: Reclams Lexikon der deutschsprachigen Autoren. Stuttgart 2001. S. 263f.

²⁴³ Weidermann, Volker: Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute. Köln 2006.

Konkurrenz, Neid und Tücke. Alles nicht lustig – also Finger weg von allen Praktiken, die die komischen Künste auf das Niveau der Hochkunst hinunterziehen könnten.“²⁴⁴

Nun könnte man meinen, G und sein realer Autor seien sich darin einig, prinzipiell keinerlei Preise und Ehrungen anzunehmen. Dem ist nicht so, wie Zehrer amüsant kommentiert: „Von den immer dichter aufeinanderfolgenden Gelegenheiten, Preise abzulehnen, nutzte Gernhardt keine einzige.“²⁴⁵

Mit dem „Deutschen Jugendliteraturpreis“ 1983 für „Der Weg durch die Wand“, den er zusammen mit seiner ersten Frau Almut erhielt, beginnt eine beeindruckende Reihe von Ehrungen, Auszeichnungen und Preisen:²⁴⁶ 1987 Kritikerpreis der Berliner Akademie der Künste, 1988 Kulinarischer Literaturpreis der Stadt Schwäbisch Gmünd, 1991 Stadtschreiber von Bergen und Kasseler Literaturpreis für grotesken Humor, 1996 Richard-Schönfeld-Preis für literarische Satire, 1997 Preis der Literatur Nord, 1998 Bert-Brecht-Preis der Stadt Augsburg, 1999 Satirepreis der Stadt Göttingen („Göttinger Elch“) für das Lebenswerk und Erich-Kästner-Preis der Münchner Erich-Kästner-Gesellschaft, 2000 Sonderpreis Prix Pantheon des Bonner Kleinkunsttheaters Pantheon, 2001 Schubart-Preis der Stadt Aalen und Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Universität Fribourg/Schweiz, 2002 e. o. plauen-Preis der Stadt Plauen, Rheingau Literatur Preis und Friedrich-Stoltze-Preis, 2003 Deutscher Kleinkunstpreis in der Kategorie Kleinkunst, 2004 Heinrich-Heine-Preis der Stadt Düsseldorf und Joachim-Ringelnatz-Preis für Lyrik der Stadt Cuxhaven sowie 2006 Wilhelm-Busch-Preis (posthum).

Es fällt auf, dass die Zunahme der Preisverleihungen mit oben festgestellten, steigenden medialen Präsenz Gernhardts ab Ende der achtziger Jahre und mit der beginnenden

²⁴⁴ NFS: 567.

²⁴⁵ Zehrer: Dialektik. S. 255. Gernhardt hat diesen Umstand selbst dialektisch-listig im Tonfall von Brechts „Me-ti – Das Buch der Wandlungen“ zu Literatur verarbeitet. In „Über den Widerstand“ aus „O-Mei / Buch der Windungen“ diskutieren zwei Schriftsteller über Preisverweigerung und -annahme, wobei He-hei als Henscheid und Ge-ga als Gernhardt gelesen werden kann: „Der Schriftsteller He-hei hielt es für verwerflich, Literaturpreise anzunehmen, während sein Kollege Ge-ga nichts dabei fand. ‚Indem du dich mit dem Literaturbetrieb gemein machst, stärkst du ihn‘, sagte He-hei. ‚Indem ich ihm Geld entziehe, schwäche ich ihn‘, hielt Ge-ga entgegen. ‚Indem du einen Preis annimmst, gibst du zu verstehen, welches dein Preis ist‘, fügte He-hei hinzu. ‚Indem ich jedweden Preis annehme, ganz gleich, wie hoch er dotiert ist, signalisiere ich, wie gleichgültig mir der jeweilige Preis und das mit ihm verbundene Geld sind‘, erwiderte Ge-ga. ‚Indem du es zulässt, daß dein guter Name mit so etwas Fragwürdigem in Verbindung gebracht werden darf, wie es ein Preis ist, schwächst du bei jenen Jüngeren, die zu dir aufblicken, den Sinn für Richtig und Falsch und damit ihren Widerstand gegen den Literaturbetrieb‘, mahnte He-hei. ‚Indem ich ein schlechtes Beispiel gebe, schwäche ich lediglich ihre Bereitschaft, zu jemandem aufzublicken‘, versetzte Ge-ga. ‚Damit aber stärke ich ihren Eigensinn, die wichtigste Voraussetzung dafür, jedwedem Betrieb Widerstand entgegenzusetzen.“ Klappaltar: 33 bzw. Gedichte: 981f.

²⁴⁶ Bereits 1977 hatten Almut und Robert Gernhardt einen niederländischen Preis, den „Zilveren Griffel“, erhalten. Der „Silberne Griffel“ gehört als Kinderbuchpreis zum bedeutendsten niederländischen Jugendliteraturpreis „Gouden Griffel“.

wissenschaftlichen Rezeption einhergeht, was für einen sich selbst verstärkenden Effekt spricht, mit dem mehr mediale Aufmerksamkeit zu mehr Preisen und umgekehrt führt. Als Effekt ziehen immer öfter die gleichen Persönlichkeiten die Preise auf sich.²⁴⁷

Literaturpreise haben sehr unterschiedliche Bedeutung. Gernhardts Reihe an Preisen führte von den unbekannteren, eher unbedeutenden und symbolischen (der Kulinarische Literaturpreis bestand aus Essensgutscheinen) über die anerkannteren und lohnenden (Brecht-Preis, mit 15.000 Euro dotiert) zu den bedeutenden und lukrativen (Heine-Preis, 25.000 Euro).²⁴⁸ Dieser Weg durch die Literaturpreise ist charakteristisch für einen Schriftsteller ohne überragenden Debüterfolg und kann an diversen anderen Karrieren gleichfalls abgelesen werden. Erst am Ende seiner Karriere erhielt Gernhardt seine persönlich höchste Auszeichnung, den angesehenen Heinrich-Heine-Preis. Der bedeutendste deutsche Literaturpreis, der Georg-Büchner-Preis, und internationale Preise blieben ihm allerdings versagt.²⁴⁹

Die Verleihungen literarischer Preise an Gernhardt seit Ende der neunziger Jahre zeigen ihn national als preisgeehrten und stark kanonisierten Autor, der allerdings die *allerhöchsten* Weihen nicht erreichte.

IV.3.f. Öffentliche Würdigung

Der vierte und letzte Indikator zur Beurteilung der Kanonisierung Gernhardts, die öffentliche Würdigung, ist auf das Engste mit der medialen Präsenz und den drei vorangegangenen Indikatoren verbunden. Weil sich dieser wichtige Indikator nur schwer genauer bestimmen lässt, sollen mehrere symptomatische Ereignisse aus verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen einen Eindruck davon vermitteln, wie es um

²⁴⁷ Walter Kempowski, selbst nur selten Preisträger, hat dieses Phänomen etwas bitter kommentiert. Auf die Frage, wie es um die Praxis der Preisvergaben bestellt sei, antwortete er: „Na klar, es gibt ein Kartell der Preisverleiher. Das sieht man daran, dass immer dieselben ausgezeichnet werden.“ Kempowski in: Böger, Helmut: „Ich kann niemanden wählen, der zum vierten Mal verheiratet ist.“ Interview mit Walter Kempowski. In: Bild am Sonntag. 25.4.2004.

²⁴⁸ Anhand der Preisgelder wird nochmals – wie schon an den Lesungen – deutlich, was Gernhardt mit den Lyrikbänden als „recht breitbrüstige[n] Zugpferden“ meinte, die „so einiges nach sich ziehen konnten“ (vgl. Ruhm: 92f.).

²⁴⁹ Gleiches gilt auch für den Kleist-Preis. Über die Gründe kann nur gemutmaßt werden. Wahrscheinlich liegt Hage nicht ganz falsch: „Ein Lyriker gar, der es mit Witzen und parodistischen Einlagen hält, hat bei Würdenträgern der Kritik und gar bei Akademien wenig zu lachen. Büchner-Preis für Gernhardt? Scheinbar absurd.“ Hage, Volker: Da sprach der Knecht zum Herrn. In: Spiegel. 4.8.1997. Hage weist indirekt auf den Umstand hin, dass sich Veränderungen (wie die Neubewertung des Komischen) erst mit einiger Verzögerung in den Besetzungen und Entscheidungen von Gremien aller Art niederschlagen.

die öffentliche Kanonisierung Gernhardts bestellt ist. Folgende Ereignisse aus den vergangenen sieben Jahren besitzen einen gewissen Symbolwert:

- Von Oktober 1999 bis Juli 2000 war Gernhardt Fellow des Wissenschaftskollegs Berlin.
- Auf der Expo 2000 in Hannover trat Gernhardt mit Rühmkorf „In gemeinsamer Sache“ im Deutschen Pavillon unter dem Motto „Dichter im Gespräch“ auf.
- Im November 2001 verlieh ihm die Philosophische Fakultät der Universität Fribourg in der Schweiz die Ehrendoktorwürde.
- 2001 hielt er die Poetik-Vorlesung in Frankfurt a. M., im Frühjahr 2002 lud ihn die Universität Essen als „Poet in residence“ ein.
- 2002 pflanzte man ihm zu Ehren die „Gernhardt-Eschen“ an der Wörthspitze in Frankfurt a. M., ein Jahr darauf die „Robert-Gernhardt-Linde“ in Lichtenau im Spessart.
- Im August 2002 wurde er als „Dichter zu Gast“ zu den Salzburger Festspielen eingeladen.
- 2003 ernannte ihn der Art Directors Club zum Ehrenmitglied.
- Gernhardt trat mehrfach als Mottogeber für Belletristik, Politik und Wissenschaft in Erscheinung.²⁵⁰
- Gemeinsam mit Reich-Ranicki eröffnete er im März 2006 „Lit.cologne“²⁵¹.
- 2006 erhielt er mit „Hell und Schnell“ bei Fischer seine eigene Gedicht-Reihe.
- Anlässlich seines Todes am 30. Juni 2006 überschlugen sich die Elogen, und die Feuilletonisten trauerten um den „Volksdichter“²⁵², einen „unverzichtbaren zeitgenössischen Klassiker“²⁵³ und „einen der besten Dichter, die wir je hatten“²⁵⁴.

Viele weitere Hinweise ähnlicher Art ließen sich noch anführen. Obwohl sie aus so unterschiedlichen Bereichen wie Akademien, Events, Universitäten, Kultur, Werbung,

²⁵⁰ Frank Goosen betitelte seinen Bestseller „Liegen lernen“ (2000) nach einem Gernhardt-Vers („Katzengedichte I“, Gedichte: 274f.). Bei einer Matinée beim Bundespräsidenten anlässlich der Wiedereröffnung des Schloss Bellevue im März 2006 war Gernhardt mit seinem Gedicht „Kunst und Leben“ Mottogeber (Gedichte: 493). Und Elisabeth Stuck wählt das Gernhardt-Zitat über den „Logophoros“, den Überlieferer von Literatur über den Strom der Zeit (vgl. Was bleibt: 48), als Motto für ihre Arbeit über „Kanon und Literaturstudium“ (Stuck: Kanon. S. 9).

²⁵¹ Vgl. Rossmann, Andreas: Links bündig, rechts flatternd. Kanonfutter: Marcel Reich-Ranicki und Robert Gernhardt eröffnen die lit.cologne. In: FAZ. 13.3.2006.

²⁵² Greiner, Ulrich: Das Lachen der Vernunft. In: Die Zeit. 6.7.2006.

²⁵³ Kosler, Hans Christian: Ein diebisches Vergnügen. In: Neue Zürcher Zeitung. 3.12.1996, und Kosler: Freundlichkeit. S. 10.

²⁵⁴ Weidermann, Volker: Seine letzten Gedichte. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. 2.7.2006. S. 25.

Wie inflationär solche Einschätzungen derzeit im aktuellen *Rausch der Rankings* gebraucht werden, zeigt ein Blick ins Feuilleton. So hatte beispielsweise Iris Radisch exakt fünf Monate zuvor an derselben Stelle Günter Eich anlässlich seines 100. Geburtstages als den „bedeutendsten Dichter der deutschen Nachkriegsliteratur“ bezeichnet, vgl. Radisch, Iris: Absicht des Anarchischen. In: Die Zeit. 1.2.2007.

Volksmund und Politik stammen, sprechen sie doch zusammen genommen für einen sehr hohen Grad an öffentlicher und gesellschaftlicher Kanonisierung von Gernhardt.

IV.3.g. Gernhardts Leserschaft

Bisher wurde Kanonisierung von Seiten des Autors, der Herausgeber, der Gremien und der Öffentlichkeit betrachtet. Doch wie steht es um den einzelnen Leser?

Zum Abschluss seien deshalb einige Überlegungen zu Gernhardts Lesern erlaubt, die mangels entsprechender Erhebungen ein weitgehend unbekannter Faktor in den geschilderten Prozessen sind. Dies geschieht im vollen Bewusstsein der Tatsache, dass die folgenden groben Vereinfachungen und die abgeleiteten Schlüsse spekulativ sind und bleiben müssen. Dennoch lohnt sich der Versuch, etwas über Gernhardts Leser zu mutmaßen, weil er möglicherweise einen weiteren, bislang ungenannten Grund für den unvergleichlichen Erfolg Gernhardts aufdeckt.

Betrachtet man die Befunde aus den Kapiteln I bis IV über Gernhardts Gedichte und seine immanente Poetik, über den Erfolg als pardon-, Titanic-, Buch- und Hörbuch-Autor, über Lyrik als Event und über seine Kanonisierung, lassen sich einige Vermutungen über Gernhardts Leserschaft anstellen.

Ein *typischer* Gernhardt-Leser dürfte 1. die Verständlichkeit und Prägnanz, die Lebensnähe und die Welthaltigkeit, die geistreiche Unterhaltung und die Komik an Gedichten schätzen und mit metasprachlicher, geheimnis- und weihevoller Lyrik wenig anfangen können, 2. eine starke Affinität zur (Selbst-)Ironie und zur Pointierung besitzen, 3. sich an den großen Themen Liebe, Tod, Natur und Kunst im Gedicht erfreuen, 4. literarisch und kulturell relativ gebildet und politisch tendenziell eher dem linken Spektrum zuzurechnen sein, ohne einer festen Ideologie anzuhängen, und 5. kulturellen Events wie Dichter-Lesungen und Literaturfestivals sowie neueren Lyrik-Verbreitungsformen wie Hör-CDs gegenüber aufgeschlossen sein.

Dieser konstruierte, *typische* Gernhardt-Leser entspricht in mehreren Punkten nicht dem konstruierten Bild des *typischen* „einsamen Lyrik-Lesers am heimischen Kamin“, von denen es bekanntlich in Deutschland laut Enzensbergers ironischer Bemerkung exakt 1354 gibt.²⁵⁵ Die oben nachgewiesenen, sehr hohen Verkaufszahlen von Gernhardts Gedichtbänden waren ein Hinweis darauf, dass seine Lyrik viel mehr Menschen als die

²⁵⁵ Enzensberger zit. n. Vergnügen. S. 138. Vgl. Kap. III.1.

klassisch-traditionellen Lyrik-Rezipienten ansprechen muss.²⁵⁶ Mit den Überlegungen zu Gernhardts Leserschaft drängt sich ein weiterer Grund für seinen Erfolg und seine Popularität auf: Gernhardts Gedichte erreichen aufgrund ihrer speziellen Beschaffenheit tatsächlich Leser und Zuhörer, die ansonsten nie oder nur selten Lyrik konsumieren. Sie haben anscheinend in Gernhardt einen Dichter gefunden, der ihre Lektüre-Bedürfnisse befriedigt.

Gernhardt und seine NFS-Mitstreiter waren lange Jahre die einzigen Vertreter der komischen Dichtkunst in Deutschland. Dieses *Monopol* führte dazu, dass sich eine eigenständige, große Leserschaft um Gernhardt gebildet hat, die ihn über Jahre hinweg begleitete. Gernhardts Wirkung auf seine Fans hat Auffermann pointiert: „Gernhardt ist einfach, Gernhardt ist Kult, Gernhardt ist Pop.“²⁵⁷

²⁵⁶ Hagedstedt hatte – ohne den Bezug zu Auflagenhöhe etc. – auch schon in dieser Richtung gemutmaß: „Und es steht die These im Raum, dies wäre Lyrik für Leute, die sonst keine Gedichte lesen würden. Eine Lyrik, die gern mit dem Verdikt der ‚Spaßgesellschaft‘ belegt wird.“ Hagedstedt: Lyrik..

²⁵⁷ Auffermann, Verena: Gar nichts weiter. In: Süddeutsche Zeitung. 13./14.2.1999.

IV.4. Zusammenfassung - Ein Klassiker komischer Dichtung

NATÜRLICH BIN ICH BEDEUTENDER
ALS REINHARD LETTAU,
BEDEUTEND BEDEUTENDER,
ABER WAS BEDEUTET DAS SCHON? ²⁵⁸

Vielfältige Gründe führten in ihrem Zusammenwirken zu Gernhardts beispiellosem Erfolg. Ein wichtiger Grund und ein Kontinuum in Gernhardts gesamter Entwicklung ist seine Innovationskraft. Schon an seiner Lyrik fiel die Lust am Experiment und an der Innovation auf (vgl. II und III.2.). Die Komik-Formen von *pardon* und *WimS*, *Arnold Hau*, *Otto* und *Titanic* waren progressive Neuerungen und erfreuten sich großer Beliebtheit, weil sie offensichtlich einen Nerv der Zeit trafen. Gerade im Vergleich mit dem heiter-harmlosen Komik-Mainstream der BRD zeigt sich ihre komikgeschichtliche Innovation überdeutlich.

Auch dem poetologischen Zeitgeist hat sich Gernhardt nicht angepasst. Er hielt den Reim und die Regel hoch, als diese bei den meisten Dichtern gerade „out“ waren, pflegte die vermeintlich „obsolete“ Tradition mit Parodie und Pastiche, mischte Text und Bild zu neuen originellen Formen, erfand die Meta-Komik mit, erweiterte den Nonsens um komische Varianten, wagte den politisch-unkorrekten Witz und brachte – last but not least – die Komik zurück ins Gedicht, während man sich andernorts in larmoyanter „Neuer Subjektivität“ erging. ²⁵⁹

Aus diesem *Komik-Monopol* Gernhardts und der NFS sowie dem Zeitgeist der Achtundsechziger entwickelte sich eine treue Lesergemeinde, die ihm von der *pardon* durch die *Otto-Zeit* bis zu den Gedichtbänden folgte. Viele der heutigen

²⁵⁸ „Welt der Literatur. Anmaßender Dichter“, V.1-4, in *Gedichte*: 383. Reinhard Lettau, 1929-1996, deutsch-amerikanischer Schriftsteller.

²⁵⁹ Wie dargestellt, erlebten Form und Reim dann in den vergangenen zwei Jahrzehnten eine Renaissance. So wirkte es, als seien Gernhardt und die komischen Dichter mit ihrer Formhaltigkeit die „Avantgarde“ (Maintz: Nachwort. S. 157), obwohl sie doch nur konstant an der Formverwendung, die der Erzeugung von Komik förderlich ist, festgehalten hatte, während die *ernste* Lyrik nach jahrelanger Formverweigerung wieder zu ihr zurückkehrte.

Greiner hat über die Rück-Wirkung von Gernhardts Formbewusstsein zu Recht bemerkt: „Der Sinn für die Kraft der Tradition hat zugenommen, also auch für die Bedeutung der Form, und es ist wahrscheinlich, dass der große Formkünstler und Lyrik-Erzieher Robert Gernhardt einiges dazu beigetragen hat.“ Greiner, Ulrich: *Alles Lyrik! Weshalb die ZEIT-Literatur sechs Seiten dem Gedicht widmet*. In: *Die Zeit*. 24.5.2007. S. 53.

Kulturschaffenden und -rezensenten sind gewissermaßen mit Gernhardt groß geworden.²⁶⁰

Voraussetzung für die Akzeptanz des Feuilletons war die Erweiterung seiner Tonfälle um die ernstesten Zwischenlagen; Voraussetzung für seine zunehmende mediale Präsenz die Öffnung der Feuilletons für komische, Pop- und U-Literatur. Unter diesen günstigen medialen Rahmenbedingungen gelang es Gernhardt, nach bzw. neben seinen zahlreichen Veröffentlichungen in *pardon* und *Titanic* auch häufiger in *FAZ*, *Zeit* etc. zu publizieren. In Kombination mit der nützlichen und fruchtbaren Verbindung mit dem NFS-Kollegium, der Text-Verbreitung durch Otto Waalkes und der frühen „Marken“-Bildung konnte er sich eine außerordentliche Popularität als Dichter, Spaßmacher und Ernstmacher erarbeiten. Die späte, zusätzliche Rolle als *Poeta doctus* erarbeitete er sich öffentlich vor allem mit den Poetik-Vorlesungen. Dabei konnte Gernhardt auf seine Gedicht- und Komiktheorie zurückgreifen, die über viele Jahre hinweg aus vielen Einzelveröffentlichungen in „Gedanken zum Gedicht“ und „Was gibt’s denn da zu lachen?“ zu einem konsistenten Ganzen zusammen gewachsen war.

Seine außergewöhnliche Mehrfachbegabung in mehreren künstlerischen Feldern, seine Virtuosität bei Auftritten und Vorträgen in Funk, Fernsehen und auf Festivals und im Umgang mit den Medien begünstigten seine Popularität und Kanonisierung immens. Ein ausgeprägtes Gespür für den literarischen Markt wird *pars pro toto* an der *Titanic*-Gründung und den Hör-CD-Erfolgen ersichtlich.

Bei der Verlagswahl hatte Gernhardt mehrfach Glück. Der Verlag Bärmeier und Nickel bot ihm ein Experimentierfeld für erste komische Publikationen. Der Zweitausendeins-Verlag bediente eine Subkultur, in der er seine Bücher erfolgreich platzieren konnte. Der literarisch ambitionierte Haffmans-Verlag war für ihn ein konsequenter Entwicklungsschritt zum regulären Buchmarkt und zum breiteren Publikum. Mit Fischer steht am Ende der Karriere ein großer Verlag, der mit seinen Wirkungsmöglichkeiten zur Popularisierung und Kanonisierung Gernhardts beigetragen hat. Mit dem Namen und der „Marke“ Gernhardt werden positive Begriffe wie komische Dichtkunst, intelligente Unterhaltung und niveauvolle Gelehrsamkeit verbunden. Außerdem wird Gernhardt seit Mitte der neunziger Jahre immer häufiger als Klassiker gepriesen.

²⁶⁰ Vgl. Greiner: *Alles Lyrik!*

Eine Beurteilung der Kanonisierung Gernhardts anhand verschiedener Indikatoren zeigte ein differenziertes Bild. Gernhardts Kanonisierung begann im Rahmen des Gegenkanons der Subkultur der 68er-Bewegung. Pardon und NFS einschließlich Gernhardt inszenierten sich seinerzeit bewusst als Gegenentwurf zur Hochkultur. Zu einer Zeit, als das Hochliteratur-Feuilleton sein Schaffen und das der NFS-Kollegen mit Nichtbeachtung strafte, war Gernhardt bereits ein Erfolgs- und Kultautor für seine Kreise, wie an seinen Verkaufszahlen abzulesen ist. Mit dem berühmten „Gang“ seiner 68-geprägten Leser „durch die Institutionen“ nahm Gernhardts Präsenz in Medien, Anthologien und Lexika und seine Anerkennung in Form von Literaturpreisen rasant zu. Die inhaltliche Öffnung des Feuilletons ermöglichte und beschleunigte diese Entwicklung.

Innerhalb von Gernhardts Werk kann der Kanonisierungsgrad nach Gattungen unterschieden werden. In seinem Schaffen nimmt die Lyrik bei der Kanonisierung die unangefochtene Spitzenposition ein. Er hat ein knappes Dutzend herausragender, sehr bekannter Gedichte in die Welt gesetzt, die ihren Weg in Anthologien, Kanonlisten und Schulbücher fanden. (Das entspricht in etwa Benns lakonischer Bemerkung, „keiner auch der großen Lyriker unserer Zeit“ habe „mehr als sechs bis acht vollendete Gedichte hinterlassen“²⁶¹.) Deutlich seltener werden seine Erzählungen kanonisiert, kaum seine theoretischen Texte und niemals sein einziges Theaterstück. Der recht geringe Kanonisierungsgrad von Gernhardts Erzählungen und seiner Theorie lässt noch reichlich Spielraum für positive Entwicklungen, die zurzeit nicht voraussehbar sind.

Wenn wir von Goethes „Faust“ und „Wanderers Nachtlied“ als Maßstab für den festen Bestandteil des aktuellen Kernkanons ausgehen, muss Gernhardt mit einigen seiner Gedichte als fester Bestandteil des lyrischen Randkanons der Gegenwart begriffen werden. In dieser Zone werden bekanntermaßen Werke verortet, die zwar dem Kanon als Ganzes aufgrund aktueller literarischer Moden oder mit einem schwächeren Kanonisierungsgrad angehören, aber (noch) nicht zum stabilen Kern des literarischen Kanons zuzurechnen sind. Diese Werke können ihren Weg in den Kernkanon finden oder aber schon mittelfristig wieder ersetzt werden. Bei Gernhardts Gedichten sieht es derzeit angesichts ihrer vielfachen Würdigung und Verbreitung eher nach der ersten Möglichkeit aus.

Gegen Gernhardts Zugehörigkeit zum Kernkanon sprechen (noch) seine mangelnde internationale Anerkennung, die starke Zeitgebundenheit seiner Gedichte, die

²⁶¹ Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. Wiesbaden 1951. S. 18.

Ablehnung des „Spaßmachers“ in bestimmten, an *traditioneller* Lyrik orientierten Kreisen und – damit verbunden – die Verweigerung der allerhöchsten literarischen Weihen.²⁶²

Ähnliche Vorbehalte dürften seine wissenschaftliche Rezeption verzögert haben. In den vergangenen sieben Jahren stieg der Kanonisierungsgrad im Bereich Wissenschaft stark an. Steinfeld plant gar einen „Kanonisierungsband“ für Gernhardt, der sich mit diesem Thema auseinandersetzt.²⁶³ Daher scheint eine hochgradige Kanonisierung Gernhardts mit Blick auf die jüngsten und geplanten Publikationen auch in diesem Bereich nur noch eine Frage der Zeit.

Sehr erfolgreich verlief Gernhardts Kanonisierung in Gesellschaft, Medien und Öffentlichkeit. Seine vermeintlich *schädliche* Herkunft aus der pardon- und Zweitausendeins-Subkultur hat seinen Aufstieg in die höchsten Ränge der medialen und öffentlichen Aufmerksamkeit zu „Glück, Glanz und Ruhm“ nur verzögern können. Gen Ende seiner Karriere erreichte Gernhardt einen so hohen öffentlichen und gesellschaftlichen Kanonisierungsgrad wie kein anderer NFS-Autor²⁶⁴ und nur wenige andere deutsche Schriftsteller: „Kaum einem Schriftsteller deutscher Sprache wird gegenwärtig so ausgiebig und einhellig Lob und Preis gezollt wie Robert Gernhardt.“²⁶⁵

Mit diesen formidablen Ausgangsbedingungen und fortgesetzter Förderung des „Klassikers Gernhardt“ durch den Fischer-Verlag sollte es gelingen, Gernhardt auf absehbare Zeit im lyrischen Kernkanon der Gegenwart zu etablieren und aus ihm den

²⁶² Zu den Vorbehalten vgl. Malpricht: Lyrik. S. 347f., zur Zeitgebundenheit vgl. unter anderem Koneffke, der in Gernhardts Gedichten ihre feste Verbindung zur Gegenwart betont und keinen „Anspruch auf Ewigkeit oder zumindest Zeitlosigkeit“ ausmachen kann. Vgl. Koneffke: Gelegenheit.

²⁶³ Thomas Steinfeld, Feuilleton-Chef der Süddeutschen Zeitung, in einem Brief an den Verfasser vom 21.1.2007.

²⁶⁴ Gernhardt weist damit einen Grad an Kanonisierung auf, den kein anderer NFS-Autor erreicht hat. Am fortgeschrittensten ist noch die Kanonisierung von Eckhard Henscheid (vgl. Kruckis: Kanonisierung. S. 832f.). Auch ihm war anfangs keinerlei mediale Resonanz beschieden. Er hat deshalb, weil diese Leistung kein Kritiker erbringen konnte oder wollte, einen Kommentar zu seiner Romantrilogie veröffentlicht und auf die komplexe Struktur und den Anspielungsreichtum seiner Texte hingewiesen (vgl. Henscheid, Eckhard und Herbert Lichti: Erläuterungen und kleiner Kommentar zu Eckhard Henscheids Roman-Trilogie „Die Vollidioten“, „Geht in Ordnung - sowieso -- genau ---“ und „Die Mätresse des Bischofs“. Frankfurt a. M. 1986). Erst mit seinem relativ komik-armen Roman „Maria Schnee“ von 1988 und nach einigen euphorischen Äußerungen von Schriftstellerkollegen (nicht nur der NFS) begann eine rückblickende und wertschätzende öffentliche Wahrnehmung von Henscheids Werk, die allerdings in den vergangenen Jahren abgeebbt scheint. Das Henscheid-Heft „Text und Kritik“ (Arnold: Text und Kritik 107. 1991) war der Beginn und zugleich auch das Ende der bisherigen philologischen Auseinandersetzung mit dem Autor (vgl. auch Kruckis: Kanonisierung. S. 835).

²⁶⁵ Kosler: Freundlichkeit. S. 10.

bedeutendsten komischen Dichter-Klassiker und Poeta doctus des ausgehenden 20. Jahrhunderts zu machen.

V. Schlussbemerkung

„GLAUBT ES NICHT“, RUFT DORLAMM, „ODER GLAUBT ES –
MIR EGAL!“ UND GEHT ERHOBENEN HAUPTES.¹

Am Anfang dieser Untersuchung standen zwei schlichte Fragen: Was macht Gernhardt als Theoretiker und Lyriker aus? Und: Warum war Robert Gernhardt so beliebt und erfolgreich?

„Die Frage scheint recht / schlicht zu sein, / doch ihre Schlichtheit / ist nur Schein“², könnte darauf in Gernhardts Worten entgegnet werden, denn zur Beantwortung dieser Fragen mussten verschiedene literatur- und medienwissenschaftliche Untersuchungsansätze angewandt werden. Auf diese Weise konnten zahlreiche poetologische, komiktheoretische, literarische, gesellschaftliche und mediale Hintergründe von Gernhardts Schaffen aufgezeigt werden.

Durch die Darstellung und Analyse seiner Poetik, seiner Komiktheorie, der literarischen Formen des Komischen sowie der jeweiligen historischen und zeitgenössischen Kontexte in Kapitel I konnten die besonderen Merkmale von Gernhardts Theorien bestimmt werden.

Begriffe wie Suggestivität, Plausibilität, Originalität, Prägnanz und Attraktivität bilden den Kern von Gernhardts Poetik, Begriffe wie Lachlust, Konzision, Inkongruenz, Leichtigkeit, Helligkeit und Schnelligkeit den Kern von Gernhardts Komiktheorie. In beiden Bereichen sind Formen und Regeln (wie der Reim) für Gernhardt essentiell. Dies lässt ihn auch die Qualität der vermeintlich reim- und formlosen zeitgenössischen Lyrik als schlecht einschätzen und darin einen Hauptgrund für den Niedergang der Gattung vermuten.

Das Bild vom Dichten als Handwerk prägt Gernhardts Poetik und stellt sie in eine technizistische Poetik-Tradition. Von Vorgängern wie Horaz, Poe, Busch und Rühmkorf wurden wesentliche Teile von Gernhardts expliziter Poetik bereits vorformuliert, sodass die Originalität seiner Theorie vor allem in ihrer Präsentation besteht: Gernhardt verfasste eine poetische Poetik, wie er auch eine komische Komiktheorie schrieb. Sein Verfahren, den Gegenstand zur Methode zu machen, wirkt sich in einem hohen Maß an

¹ „Was ist Elektrizität?“, V. 17f., in Gedichte: 121.

² „Noch einmal: Mein Körper“, V. 17-20, in Gedichte: 223f.

Unterhaltungswert aus. Mit Unterhaltung und Nutzen (Horaz) sind denn auch die beiden zentralen Merkmale eines aus Gernhardts Sicht guten Gedichts benannt. Damit einher geht das *stete*, für das späte 20. Jahrhundert typische Bekenntnis zur Subjektivität und zum „*pro domo*“ seiner Ansichten.³

Die Betonung des Faktors Lust, der subjektiven Erwartung und des situativen Moments am Lachen sowie des Könnens des Komik-Handwerks auf Seiten des Produzenten wurden als Schwerpunkte von Gernhardts Komiktheorie hervorgehoben. Aus der Freud'schen Erkenntnis heraus, dass Lachen dem Menschen Lust bereitet, spickt Gernhardt seine Komiktheorie mit vielen komischen Elementen. Der Blick des Komikers richtet sich auf die Regel, die oft als funktionaler Teil das System aufbaut, welches in der Pointe komisch gebrochen werden soll. Gernhardt verstärkt das subjektive Moment der Komik im Vergleich zu älteren Komiktheorien, sodass darin sogar eine bestimmte Form der Weltanschauung zu erkennen ist.⁴ Zeitgenössische Theoretiker nehmen die gleiche Schwerpunktsetzung vor und beweisen dabei jedoch – wie Horn – ein höheres Maß an begrifflicher Präzision und Ordnung (jedoch ein deutlich geringeres Maß an Unterhaltsamkeit).

Bei den literarischen Formen des Komischen fällt neben einer grundlegenden Übereinstimmung zwischen Gernhardt und der Literaturwissenschaft besonders deutlich ins Auge, wie stark subjektiv Gernhardt im Sinne seiner eigenen praktischen Verwendung definiert, also z. B. die Parodie primär als affirmativer Pastiche und die Satire als komikhaltig – obwohl doch die Typologien der Gattungen breiter sind und die Literaturwissenschaft präzisere Definitionen bereithält.

Insgesamt bewegt sich Gernhardt mit seiner Theorie weit mehr im zeitgenössischen *Mainstream*, als bislang von Literaturkritik und -wissenschaft angenommen. Zu Rühmkorfs Poetik und Horns Komiktheorie wurden starke Parallelen nachgewiesen. En passant konnte Gernhardt zudem eine große Nachlässigkeit in punkto Beweisführung und Zitatbenutzung belegt werden.

Wie verschwindend gering die poetisch-poetologische Differenz (Volk) zwischen Gernhardts Theorie und Praxis ist, zeigte die Untersuchung der Gedichte im Kapitel II

³ Vgl. Kap. I.1.b., I.1.d., III.1.a. und III.1.e.

⁴ Vgl. Kap. I.2.c., I.2.d. und III.1.d. Vgl. auch Zehrer: Dialektik. S. 158f.

der Arbeit, in dem sich bei den Gedichten seine Vorliebe für Form und Regel, Komik und Pointierung sowie Aktualität und Attraktivität von Themen nachweisen ließ.

Am Anfang dieser Arbeit stand die Hypothese, dass Gernhardts Gedichte mit dem zentralen Begriff Komik zu interpretieren seien. In der Tat konnte damit in Kapitel II der weit überwiegende Teil seiner Gedichte erfasst werden.⁵

In der systematischen Reihenfolge Komik, Parodie, Satire und Nonsens wurden die Gedichte analysiert: Anhand eines prominenten Themenkomplexes konnte in den komischen Gedichten ein besonderer Zugang Gernhardts zu der Thematik Körper, Krankheit, Altern und Tod gezeigt werden, die ihn von Anfang an und zunehmend beschäftigte.

Es wurde beispielsweise deutlich, wie sich Gernhardt bestimmter Perspektiven bedient, um ungewöhnliche und komische Ausdruckseffekte zu erzielen, und wie das Persönliche und Intime durch Form und Komik sagbar wird. Auch konnten im Rückgang des Nonsens und in der Veränderung der Pointe Anhaltspunkte für einen Wandel des Komischen bei Gernhardt im Laufe der Jahre festgestellt werden. Auffällig war, dass in vielen Gedichten die Grenzen zwischen Komik und Ernst gemäß Gernhardts Theorie übergangslos sind: „Das Tiefe und das Flache sind keine Gegensätze, sondern fließende Übergänge. Die Tiefe hängt auch sehr von der Statur dessen ab, der da im Wasser steht.“⁶

Der Parodist Gernhardt stellt sich mit seinen Gedichten bewusst in die Tradition. Gernhardt gilt zu Recht als „Recycler klassischen Erbes“⁷. Er verfügt über eine sehr große Palette an Tonfällen und Sujets. Die untersuchten Gedichte reichten von affirmativen Pastiches bis zu parodistischen Centos und Kontrafakturen. Sie werden unterschiedlich häufig verwendet: Viele Parodien beziehen sich auf Einzeltexte; bei Referenzen auf Textsorten handelt es sich gemäß der Definition meist um Pastiches. Diese traten gehäuft mit parodistischer, nicht-satirischer Intention im Sinne einer Fortschreibung und Weiterdichtung auf. Von den drei Centos haben zwei parodistische Funktion (gegen den Lyrik-*Mainstream* der Achtziger und Neunziger). Reine Travestien begegnen einem in Gernhardts Werk kaum.

⁵ Einige der wenigen absolut komik-freien Gedichte wurden in Kap. III.2.d. untersucht.

⁶ Gernhardt in: Sattler / Schmidt: Mit fremden Zungen. S. 138.

⁷ Kosler: Denker. S. 229.

Wie aus seinen theoretischen Äußerungen zur Satire zu vermuten war, schrieb Gernhardt nur wenige satirische Gedichte. Diese Beobachtung entspricht auch dem allgemeinen Rückgang satirischer Lyrik im 20. Jahrhundert. Die vorliegenden Angriffe richten sich gegen geistige Dumpfheit, gegen mangelnde Ästhetik in Architektur und Literatur sowie gegen Einzelpersonen und ihr politisches Denken und Handeln. Sehr ähnliche Ziele verfolgte Gernhardt im Übrigen auch schon in seiner frühen satirischen Prosa. Obwohl man ihn seinerzeit einmal zum „bedeutendsten deutschen Satiriker“⁸ erklärte, zog er sich Ende der achtziger Jahre aus der Gattung bis auf wenige Ausnahmen („Krieg als Shwindle“) zurück.

Der Anteil an Nonsens-Gedichten insbesondere an Gernhardts frühem Schaffen ist sehr hoch. Dies deckt sich mit der Beobachtung der Nonsensstheorie, dass dem Gedicht bei der Renaissance der Gattung eine entscheidende Rolle zukommt. Zahlreiche Gedichte konnten den Spielarten und Techniken des Nonsens zugeordnet werden. Neben den Vorlieben Gernhardts wurden neue Methoden zum Sinnentzug nach Erwartungsaufbau ermittelt. Gernhardt versteht es in seinen Nonsenspoemen virtuos, durch Verweis auf einen Diskurs, etwa durch einen Namen oder Intertextualität, Sinn anzutäuschen. Er überschreitet damit die herkömmliche Trennung zwischen Nonsens und Sinn, weshalb er auch treffend ein „höchst ernsthafter Spaßmacher“⁹ genannt wird.

Die Mischung von Nonsens und „Megasens“ (Detering) sowie von Innovation und Komik ist ein charakteristischer Zug der frühen Gedichte in dieser Gattung; der hohe Anteil an technizistischen, regelkonformen und komik-armen Nonsens-Gedichten ein Charakteristikum der späten.

Die zeitliche Zuordnung der untersuchten Gedichte ergab für die Entwicklung des Lyrikers Gernhardt eine Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Wandel. So konnten unter anderem die Gegensatzpaare Nonsens und Tiefsinn für die frühe Lyrik sowie Komik und Ernst für die mittlere und späte Lyrik herauskristallisiert werden. Anhand solcher Veränderungen wurden drei Phasen in Gernhardts Lyrik bestimmt: Das frühe lyrische Werk (1966-1981), das mittlere lyrische Werk (1986-1998) und das späte lyrische Werk (2001-2006).

⁸ o.A.: Einführung. In: Robert Gernhardt: Denk Dir ein Trüffelschwein. Leseheft des Meranier-Gymnasiums zur Dichterlesung 6. Lichtenfels 1991. S. 4.

⁹ Ross: Ach. S. 216.

Diese Phasen überspannend konnten mehrere Konstanten und Charakteristika an Gernhardts Lyrik bestimmt werden, die sich zu seiner eigenen „Stimme“ verdichten (die man ihm vereinzelt abgesprochen hat). Mehrere Konstanten in Kombination mit einigen variablen Elementen machen den unverwechselbaren „Gernhardt-Sound“ (Haas) aus, darunter unter anderem ein hohes Maß an Komik, Prägnanz, Pointierung, Kreativität, Formbewusstsein, Intertextualität, Realitätsnähe und Ich-Haltigkeit.

Viele seiner Gedichte sind – mit einem Prosatitel Gernhardts – „Kippfiguren“, d. h., sie sind auf zweierlei Arten lesbar: Komisch-heiter *und* ernsthaft-traurig, einfach-witzig *und* anspielungsreich-komisch usw. Diese Vielschichtigkeit und sein formales Können sind zwei der Gründe, warum er für seine Lyrik die meiste Anerkennung erhielt und ihn sein Dichter-Kollege Enzensberger „eine[n] unserer größten Virtuosen“¹⁰ nannte.

Im Kapitel III dieser Arbeit wurden die bisherigen Ergebnisse in einer Synthese zusammengefasst. Darin konnten auch bis dato unbearbeitete Themenkomplexe näher betrachtet werden, etwa im Bereich Theorie das mögliche Comeback der Lyrik, die Bedeutung der Berichte aus der Dichterwerkstatt, der Wandel in der Wahrnehmung des Komischen, die Affinität von Komik und Form sowie der Gedanke von der Komik als Weltanschauung.

Im Bereich Lyrik wurden weitere Themen ausgeführt, darunter der besondere Umgang Gernhardts mit Gefühlen und privaten Umständen, die große Bedeutung des Reims und anderer bekannter, aber auch neuer und versteckter Ordnungsformen, die Kapitel-Einteilung seiner Gedichtbände und die jeweiligen Anteile an Komik, Parodie, Satire und Nonsens sowie ernststen Poemen, seine (wenigen) misslungenen Gedichte, die auffällige Veränderung der Pointe sowie seine eigene Dichterstimme, der „Gernhardt-Sound“.

Vom „pardon“-Redakteur über den „Otto“-Texter zum Heine-Preisträger war es für Gernhardt ein langer Weg. Das Kapitel IV bestimmte die maßgeblichen Faktoren von Gernhardts Erfolgsgeschichte, darunter in einem historischen Überblick die komischen Rahmenbedingungen, unter denen Gernhardt mit großer Innovationskraft publizierte, und die Bedeutung der Satirezeitschriften „pardon“ und „Titanic“ sowie seiner

¹⁰ Thalmayr, Andreas [d. i. Hans Magnus Enzensberger]: Lyrik nervt! S. 42.

wichtigen Weggefährten der „Neuen Frankfurter Schule“ und seinem *Sprachrohr* Otto Waalkes. Es zeigte die Bedeutung der verschiedenen Verlage vom ersten Startup-Unternehmen Bärmeier & Nickel bis zum renommierten Großverlag Fischer sowie der „Marke Gernhardt“ für den Buchmarkt auf und analysierte die Selbst- und Fremddarstellung Gernhardts als komischer Dichter und poeta doctus. Diese „Marke Gernhardt“, seine Innovationskraft und die fruchtbare Verbindung der NFS, sein eigenes Engagement „pro domo“ (u. a. in Form von perfekten Auftritten und zeitgemäßen Hörbüchern) sowie massive Veränderungen in den Medien waren Voraussetzungen für die gesteigerte Beachtung des Autors im Feuilleton und seine in den neunziger Jahren stark steigende Medienpräsenz.

Damit konnten zugleich mehrere Gründe ausgemacht werden, weshalb die Erfolgsgeschichte Gernhardts erst verspätet begann und ihn dann beinahe bis zu den höchsten Dichter-Weihen führte, wie auch Marcel Reich-Ranicki feststellte.¹¹

Wie der bisherige, komplexe Prozess der Kanonisierung Gernhardt funktionierte, konnte anhand mehrerer Indikatoren – Anthologien und Kanones, Wissenschaftliche Rezeption, Literaturpreise sowie öffentliche Würdigung – nachgezeichnet werden. Gernhardt kann zurzeit (nur) mit einem knappen Dutzend seiner Gedichte fest im lyrischen Randkanon der Gegenwart verortet werden. Besonders eingängig, bekannt und haltbar scheinen einige von seinen komischen Gedichten, insbesondere Parodien und frühe Nonsens-Gedichte, sowie seine pointierten Zwei- und Vierzeiler und Sentenzen.

„Jeder Generation des 19. und 20. Jahrhunderts erwuchs hierzulande ein Dichter, dessen komische Kraft ihn dazu drängte, die sich ständig erneuernden Anlässe zum Belachen und Verlachen aus neuen Blickwinkeln zu erfassen und mit neuen Redeweisen festzuhalten“¹², behauptete Gernhardt, ohne dies offensichtlich auf sich selbst zu beziehen, in seinen „Zehn Thesen zum komischen Gedicht“.

Einiges spricht dafür, dass sich Gernhardt als *der* Dichter der Achtundsechziger-Generation etabliert hat. Und die Chancen stehen angesichts der Bekanntheit der „Marke Gernhardt“, seiner großen Popularität, öffentlicher Würdigungen, medialer Präsenz, seines bisherigen Kanonisierungsgrades und des Engagements des Fischer-Verlages¹³

¹¹ Vgl. Reich-Ranicki, Marcel: Fragen Sie Reich-Ranicki. In: FAS. 23.9.2007. S. 31, vgl. auch die Einleitung dieser Arbeit.

¹² Zehn Thesen: 14. Vgl. Kap. I.1.c.

¹³ Vgl. Kap. IV.2. und IV.3.

nicht schlecht, dass Gernhardt zu *dem* komischen Dichter des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert kanonisiert werden wird.

Gernhardt selbst hat gleichwohl in einem anderen Zusammenhang skeptisch prognostiziert, dass „99,9 Prozent des Produzierten“ „das Jahrhundert nicht überleben“¹⁴ werde. Ob seine Gedichte tatsächlich dazu zählen und „überleben“, bleibt letztendlich schlichtweg abzuwarten.

Aus heutiger Sicht scheint einzig sicher, dass Gernhardts Nachlass in den kommenden Jahren erhöhte Aufmerksamkeit zuteil werden wird. Dieser wurde aufgeteilt.

Mehr als 1.000 Zeichnungen wurden dem geplanten Museum für komische Kunst in Frankfurt übergeben. Die Stadt Frankfurt hatte bereits im Mai 2006 rund 1.200 Originalzeichnungen Gernhardts gekauft, die er für Zeitschriften und Bücher geschaffen hatte. Insgesamt kaufte das Museum 7.000 Originalarbeiten der „Neuen Frankfurter Schule“ sowie weitere 4.000 Zeichnungen von F. K. Waechter.

Der schriftliche Nachlass wurde dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach übergeben, darunter Manuskripte, Notate, Korrespondenzen und 675 „Brunnen-Hefte“, Schreib- und Zeichenhefte mit Skizzen, Gedichtentwürfen und (satirischen) Kommentaren zur (westdeutschen) Kulturgeschichte in den vergangenen 30 Jahren.¹⁵ Was aus diesen Heften zu erwarten ist, hat Gernhardt in einem Interview beschrieben:

„Das Interessanteste für mich und für die Nachwelt wird sicherlich sein Hefte eins bis drei. Ich hab irgendwann mal '79, '78 angefangen relativ regelmäßig Hefte zu führen. Am Anfang waren's noch wechselnde Hefte, bis ich mich dann [...] mit den Brunnen-Heften befreundete und des blieben dann Brunnen-Hefte. Hier sind so die ersten Brunnen-Hefte: Montaiio zehn steht da drauf, [...] 12.8.84 bis 20.8.84, also innerhalb von acht Tagen hab ich das vollgeschrieben. [...] Ich schreib' noch nicht allzu viel in diese Hefte, ich bin noch mehr Zeichner und Maler zu der Zeit. Ich kann [...] mal [...] zu dem neuesten Heft greifen. Das ist dieses hier, wie wir sehen ist es wieder ein Brunnen-Heft, denn ich hab einmal 500 solcher Hefte gekauft, in den unterschiedlichen

¹⁴ Hoffmann-Monderkamp, S. 220.

¹⁵ Vgl. auch die Ausstellung im Literaturmuseum der Moderne in Marbach vom 10.11.2007 bis 24.2.2008, in der rund 200 Hefte mit jeweils einer Doppelseite präsentiert werden. Einige in dieser Arbeit geschilderten Sachverhalte mögen sich bei Öffnung des Nachlasses in Frankfurt a. M. und Marbach anders darstellen als zum gegenwärtigen Zeitpunkt.

Farben [...] blau, grün, gelb und rot, die haben sie beibehalten bis auf den heutigen Tag.“¹⁶

Allein diese Brunnen-Hefte mit Ideen, Skizzen usw. werden die Editionsphilologie geraume Zeit beschäftigen. Dass ihr diese Aufgabe bevorsteht, steht angesichts der Popularität und der fortgeschrittenen Kanonisierung von Gernhardt kaum mehr in Frage. So plant der Fischer-Verlag dem Vernehmen nach bereits eine Edition von Nachlassbänden.¹⁷

Gernhardts Gesamtwerk ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht in Gänze überschaubar. Gernhardt war als „Alleskönner“ (Kosler) jahrzehntelang in mehreren Künsten und ihren Genres tätig. Auf die Herausgeber einer seriösen Edition seines gesamten schriftstellerischen Werkes kommt gewaltige Arbeit zu, weil die ganzen Jahrgänge aus Satire- und sonstigen Zeitschriften auch sowie abseitigen Publikationsorganen, unter Berücksichtigung der (Sammel-)Pseudonyme durchgesehen und bei den zahllosen Gemeinschaftsarbeiten u. a. mit Waechter und Bernstein zugeordnet werden müssen – was in vielen Fällen gar nicht mehr zweifelsfrei möglich sein wird. Mehrfachpublikationen von Texten, oft mit leichten Veränderungen, gilt es zu ordnen. Aus den ungezählten Interviews in Zeitschriften von „Spiegel“ bis „Karriere“ müssen jene ausgewählt werden, die tatsächliche Neuerungen enthalten.¹⁸ Die Gernhardt-Forschung steht gegenwärtig erst am Anfang.

Weitere Untersuchungen über Gernhardt könnten an mehreren Punkten ansetzen. Die zahlreichen Text-Bild-Formen stellen gewiss ein reizvolles Forschungsgebiet dar; gleiches gilt für die Hörfunk- und TV-Arbeiten Gernhardts. Bei seiner Prosa und seinen Kinderbücher wären weitere Forschungen angebracht. Sogar anderen Disziplinen bietet sich reichlich Raum für Arbeiten über Gernhardt. Um nur zwei Beispiele zu nennen: Für die Kunstgeschichte dürften Gernhardts Kunstkritik, seine Zeichnungen, Cartoons, Illustrationen und Gemälde, außerdem für die Medienwissenschaft seine Publizistik und

¹⁶ Ars Poetica – Robert Gernhardt – Der Reim ist eine komische Fessel. Produktion: Universität Regensburg in Kooperation mit dem Bayerischen Rundfunk. Erstaussstrahlung am 22.8.2003. Zit. n. Bullin: Gernhardt. S. 130. [Sic!]

¹⁷ Vgl. Platthaus: Kontakt, und Gespräch der für Gernhardt zuständigen Fischer-Lektorin, Constanze Neumann, mit dem Verfasser am 18.6.2007.

¹⁸ Nicht zu reden zum Beispiel vom Maler Robert Gernhardt, dessen Gemälde bislang nicht katalogisiert und kaum ediert ist. Einige gemalte und gezeichnete Werke, die verkauft oder im Freundeskreis verschenkt wurden, gelten schon jetzt als verschollen.

sein Wirken im komplexen Gefüge der „Neuen Frankfurter Schule“ ein reiches Betätigungsfeld hergeben. Schließlich könnten sich nachfolgende Germanisten daran machen, die Wirkung von Gernhardt auf seine Dichterkollegen und -nachfolger zu untersuchen.

In jedem Fall sind noch viele Bereiche der „medienpräsenten Mehrfachbegabung“ unerforscht. Hier für Theorie und Lyrik sowie die gesellschaftlichen und medialen Kontexte des Erfolges von Robert Gernhardt erste Grundlagen geschaffen zu haben, war Anliegen dieser Arbeit.

Das letzte Wort gehört nun dem Dichter – oder dem Leser:

...WOMIT ICH NUR SAGEN WILL
– ACH! ICH SOLL HIER NICHTS MEHR SAGEN?
GEHT IN ORDNUNG! BIN SCHON ¹⁹

¹⁹ „Ach“, V. 21-24, in Gedichte: 579f.

VI. Literatur- und Siglenverzeichnis

DER DICHTER, DER SICH HINSETZT UND EINE DICHTUNG DICHTET, IST EINER LAWINE VERGLEICHBAR. WENN ER EIN WIRKLICH SCHÖNES UND WERTVOLLES WERK GESCHAFFEN HAT, WERDEN BALD KLUGE KÖPFE IHRE FEDERN SPITZEN UND BÜCHER ÜBER DES DICHTERS BUCH SCHREIBEN. [...] JE GRÖßER EIN DICHTER IST, UND JE MEHR ER GESCHRIEBEN HAT, DESTO MEHR WIRD AUCH ÜBER IHN GESCHRIEBEN.¹

VI.1. Siglenverzeichnis

Gernhardts Primärliteratur wird in den folgenden Siglen abgekürzt. Die Zahlen nach den Abkürzungen im Text verweisen auf die Seite im entsprechenden Aufsatz oder Werk. Bei den CDs bezieht sich die Zahl auf das Stück (Track).

Achterbahn Gernhardt, Robert: Achterbahn. Ein Lesebuch. Mit Bildern von Almut Gernhardt. Frankfurt/ M. 1990.

Alles Gernhardt, Robert: Über Alles. Ein Lese- und Bilderbuch. Hrsg. von Ingrid Heinrich-Jost. Zürich 1994.

Amerika Gernhardt, Robert: Die Reise nach Amerika. Illustrationen von Philip Waechter. München 2000.

Anders-CD Alles wird anders. Thomas Rabenschlag vertont singt spielt Robert Gernhardt. CD. Frankfurt a. M. und Basel 2002.

Anmerkungen Gernhardt, Robert: Anmerkungen des Autors. In: ders.: Gedichte 1954-1997. Vermehrte Neuauflage. Frankfurt a. M. 2000. S. 660-698

Aufgeladenes Gernhardt, Robert: Aufgeladenes Rauschen. Fragen zum Gedicht. In: Literaturkritik 7/99. Zit. nach http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=316&ausgabe=199907 am 26.1.2009.

Ausschalten Gernhardt, Robert: Ausschalten vs. Abschalten. In: Süddeutsche Zeitung. 30.12.2000.

Bedeutung Gernhardt, Robert: Bedeutung? Gepfiffen! In: F.W. Bernstein: Luscht und Geischt. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Robert Gernhardt. Frankfurt a. M. 2007. S. 103-108. [= Hell und schnell. Die Sammlung komischer Gedichte. Hrsg. von Robert Gernhardt und Klaus Cäsar Zehrer. 5.]

Bella Gernhardt, Robert: Die Geschichte von Bella. Magazin der Süddeutschen Zeitung. 31.7.1998.

Berliner Zehner Gernhardt, Robert: Berliner Zehner. Hauptstadtgedichte. Zürich 2001.

Biber Gernhardt, Robert und Sarah Robin-Zimmermann: Bertolt Biber. Wuppertal 1998.

Blanke Gernhardt, Robert: Die blanke Wahrheit. (Zum Gedicht „Rote Sommer“ von Peter Hacks.) In: Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie. Bd. 29. S. 211-214.

¹ Gernhardt, Robert: Goethe und die Folgen. In: Letzte Ölung. S. 21-25. Hier: S. 21. Original als Lützel Jeman in pardon 12/1932, S. 44f.

- Blanket Creek-CD** Gernhardt, Robert: Blanket Creek oder verwilderte Wünsche. Autorenlesung. Audiobuch Verlag. 2 CDs. Freiburg i. Br. 2004.
- Blusen** Gernhardt, Robert: Die Blusen des Böhmen. Geschichten, Bilder, Geschichten in Bildern und Bilder aus der Geschichte. Frankfurt am Main 1977. Neuausgabe 1997.
- Brief an den Verfasser** Brief von Robert Gernhardt an Tobias Glodek, 26.4. 2004. Privatbesitz.
- Briefe** Gernhardt, Robert: Briefe an Peter Köhler vom 3.3.1982, 1.4.1982, 16.6.1982, 4.9.1982, 2.10.1982, 3.11.1983, 1.11.1985, 16.2.1987. In: Köhler: Nonsens. S. 149-157.
- Buch Ewald-CD** Gernhardt, Robert: Das Buch Ewald. Autorenlesung. CD. Freiburg i. Br. 2005.
- Busch** Busch, Wilhelm: Da grunzte das Schwein, die Englein sangen. Ausgewählt und mit einem Essay von Robert Gernhardt. Frankfurt am Main 2000. [=Die andere Bibliothek. 185.]
- Busch-CD** Ein Dreifach-Tusch für Wilhelm Busch. Gelesen von Robert Gernhardt. Auf dem Cello begleitet von Frank Wolff. 2 CDs. Frankfurt a. M. 2000.
- Crime und Reim** Gernhardt, Robert: Crime und Reim. In: Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie. Bd. 12. S. 157-160
- Dankesrede** Gernhardt, Robert: Was einer ist, was einer war, beim Scheiden wird es offenbar. Dankesrede, gehalten in der Universität Fribourg bei der Entgegennahme der Ehrendoktorwürde am 15.11.2001. In: Vogt: Dichten mit Robert Gernhardt. S. 43-52, auch in Hagestedt: Alles. S. 287-299.
- Darf man** Gernhardt, Robert: Darf man Dichter verbessern? Ein Versuch, den Arbeitern im Steinbruch der Sprache etwas auf die Finger zu klopfen. In: Die Zeit 37. 7.9.1990.
- Das nehm' wir!** Gernhardt, Robert: Das nehm' wir! In: Nehm: Verspektiven. S. 103-111.
- Denken wir uns** Gernhardt, Robert: Denken wir uns. Erzählungen. Frankfurt a. M. 2007.
- Denken wir uns-CD** Gernhardt, Robert: Denken wir uns. Gelesen von Harry Rowohlt, Bernd Eilert, Pit Knorr und Oliver Maria Schmitt. 2 CDs. München 2007.
- Der Weg** Gernhardt, Robert und Almut Gernhardt: Der Weg durch die Wand. 13 abenteuerliche Geschichten von Robert Gernhardt zu Bildern von Almut Gernhardt. Frankfurt a. M. 1982.
- Dichter am Ball-CD** Dichter am Ball. 50 neue Fußballgedichte. Frankfurt a. M. 2006.
- Dichter und Richter.** Gernhardt, Robert: Dichter und Richter. (Zum Gedicht „Wachtel Weltmacht“ von F. W. Bernstein.) In: Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie. Bd. 23. Frankfurt a. M. und Leipzig 2000. S. 230-232.
- Die schärfsten Kritiker-CD** Gernhardt, Robert, Bernd Eilert und Peter Knorr: Die schärfsten Kritiker der Elche. Autorenlesung. CD. Frankfurt a. M. 2002.
- Drei Frisöre-CD** Gernhardt, Robert, F. W. Bernstein und F. K. Waechter: Die 3 Frisöre. Eine haarige Lesung. Live-Mitschnitt vom 15. Februar 1999. CD. Raben-Records im Heyne-Hörbuch. Zürich 1999.

Er-CD Gernhardt, Robert und Uli Führe: Er und Sie. Jazzige Madrigale für vier gemischte Stimmen a capella. Texte von Robert Gernhardt. Musik von Uli Führe. CD. Boppard 1997.

Erna Gernhardt, Robert, Bernd Eilert und Peter Knorr: Erna, der Baum nadeln. Ein botanisches Drama am Heiligen Abend. Zürich 1998.

Erna-CD Erna, der Baum nadeln. Und 15 weitere weihnachtliche Katastrophen. Gelesen von Robert Gernhardt, Bernd Eilert und Peter Knorr. Aufgenommen am 3.10.1999 im Café der Muffat-Halle in München. Raben-Records im Heyne Hörbuch. CD bzw. MC. Zürich und München 1999.

Ernte Gernhardt, Robert und F.W. Bernstein: Besternte Ernte. Gedichte aus fünfzehn Jahren. Frankfurt am Main 1976.

Erzählungen Gernhardt, Robert: Gernhardts Erzählungen. 120 Bildergeschichten von Robert Gernhardt. Zürich 1983.

Es geht Gernhardt, Robert: Es geht nicht. Es geht nicht. Warum es einem Elch die Sprache verschlagen hat. In: Die Zeit 8. 17.2.1989.

Falle Gernhardt, Robert: Die Falle. Eine Weihnachtsgeschichte. Zürich 1993.

Falle-CD Gernhardt, Robert: Die Falle. Eine Weihnachtsgeschichte. Gelesen vom Autor. CD. München 2001.

Fasse Gernhardt, Robert: Fasse Dich kurz. (Zum Gedicht „Kindergeburtstag“ von Peter Maiwald.) In: Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie. Bd. 26. Frankfurt a. M. und Leipzig 2003. S. 201-204.

Feder Franz Gernhardt, Robert und Almut Gernhardt: Feder Franz sucht Feder Frieda. Eine Geschichte von Robert Gernhardt zu Bildern von Almut Gernhardt. Frankfurt a. M. 1985.

Feder Franz-CD Gernhardt, Robert und Almut Gernhardt: Feder Franz sucht Feder Frieda. Gelesen von Matthias Ponnier. CD. Stuttgart 1995.

Festrede Gernhardt, Robert: Festrede. In: Verleihung des Heine-Preises 2004 der Landeshauptstadt Düsseldorf an Robert Gernhardt. Hrsg. vom Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf. Düsseldorf o. J. [2004]. S. 13-33.

Fragen 1 Gernhardt, Robert: Langt es? Langt es nicht? Fragen zum Gedicht (1). In: Die Zeit 8. 18.2.1999.

Fragen 10 Gernhardt, Robert: Was gibt's denn da zu lachen? Über komische Lyrik. Fragen zum Gedicht (10). In: Die Zeit 18. 26.4.2001.

Fragen 11 Gernhardt, Robert: Stiften sie noch was, die Dichter? Fragen zum Gedicht (11). In: Die Zeit 7. 7.2.2002.

Fragen 2 Gernhardt, Robert: Wie arbeitet der Lyrikwart? Fragen zum Gedicht (2). In: Die Zeit 14. 31.3.1999.

Fragen 3 Gernhardt, Robert: Aufgeladen? Aufgeblasen? Fragen zum Gedicht (3). In: Die Zeit 20. 12.5.1999.

Fragen 4 Gernhardt, Robert: Wie schlecht war Goethe wirklich? Fragen zum Gedicht (4). In: Die Zeit 25. 17.6.1999.

Fragen 5 Gernhardt, Robert: Warum gerade das Sonett? Fragen zum Gedicht (5). In: Die Zeit 31. 29.7.1999.

Fragen 6 Gernhardt, Robert: Dürfen die das? Fragen zum Gedicht (6). In: Die Zeit 7. 10.2.2000.

Fragen 7 Gernhardt, Robert: Was wird hier gespielt? Fragen zum Gedicht (7). In: Die Zeit 14. 30.3.2000.

Fragen 8 Gernhardt, Robert: Kein Beifall für den Mauerfall. Fragen zum Gedicht (8). In: Die Zeit 40. 28.9.2000.

Fragen 9 Gernhardt, Robert: Simon who? Fragen zum Gedicht (9). In: Die Zeit 50. 7.12.2000.

Fragen Gernhardt, Robert: Fragen an das Gedicht. In: SWR2 RadioART: Literatur: „Fragen an das Gedicht“. Von Robert Gernhardt. Redaktion: Stephan Krass. Sendung vom 22.4.2004 von 21.03 bis 22.00 Uhr.

Gedanken Gernhardt, Robert: Gedanken zum Gedicht. Zürich 1990. [=Haffmans Taschenbuch. 100.]

Gedichte Gernhardt, Robert: Gesammelte Gedichte 1954-2004. Frankfurt a. M. 2005.

Geld Gernhardt, Robert: Geld reimt sich auf Welt. Doch worauf reimt sich Geist? In: Kanalpost. Magazin des Nordkollegs Rendsburg 25. 2001.

Geldpreis Gernhardt, Robert: Geldpreis und Dichterwort. Antrittsrede am 30.8.1991. In: Zeltreden. Reden zur Verleihung des Literaturpreises „Stadtschreiber von Bergen“ 1974-1998. Hrsg. von Wolfgang Mistereck und Adrienne Schneider. Göttingen 1998. S. 254-260.

Gespräch I *Gespräch mit Robert Gernhardt am 27.1.2004 in Berlin in Kap. VII dieser Arbeit*

Gespräch II *Gespräch mit Robert Gernhardt am 25.4.2004 in Frankfurt am Main in Kap. VII dieser Arbeit*

Gespräch über Poesie Gespräch über Poesie beim Kasseler Komik-Kolloquium mit Robert Gernhardt und Michael Lentz am 24.2.2006, Moderation F. W. Block. Kassel 2006.

Glück Gernhardt, Robert: Glück Glanz Ruhm. Erzählung Betrachtung Bericht. Zürich 1983.

Göttingen Gernhardt, Robert: Gernhardts Göttingen. Hrsg. von Thomas Schaefer. Göttingen 1997.

Grenze „Satire hat nur eine einzige Grenze“. Interview mit „Titanic“-Gründer Gernhardt. <http://www.tagesschau.de/inland/meldung134344.html> (am 9.2. 2006).

Halbritter Halbritter, Kurt und Robert Gernhardt: Halbritters Buch der Entdeckungen. Die Wahrheit über Unbekanntes und Bekanntes. Ein Nachschlagewerk für jedermann. Mit Texten von Robert Gernhardt. München 1980.

Hand aufs Herz Hand aufs Herz. Ungefähr zwölf Fragen an die Herren der Neuen Frankfurter Schule. In: Die Neue Frankfurter Schule. 25 Jahre Scherz, Satire und schiefer Bedeutung aus Frankfurt am Main. Von F. W. Bernstein, Bernd Eilert, Robert Gernhardt, Eckhard Henscheid, Peter Knorr, Chlodwig Poth, Hans Traxler, Friedrich Karl Waechter. Hrsg. von W. P. Fahrenberg und Armin Klein. Göttingen 1987. S. 566-569.

Has Gernhardt, Robert, Bernd Eilert und Peter Knorr: Es ist ein Has' entsprungen. Und andere Geschichten zum Fest. Zürich 1999.

- Hat die Literatur** Gernhardt, Robert: Hat die Literatur Folgen? In: Glück. S. 9-29.
- Hau** Gernhardt, Robert, F. W. Bernstein und F. K. Waechter: Die Wahrheit über Arnold Hau. Frankfurt am Main 1966. Neuausgabe Frankfurt am Main 1974.
- Heine** Robert Gernhardt entdeckt Heinrich Heine. Hamburg 2001.
- Hell und Schnell** Hell und schnell. 555 komische Gedichte aus 5 Jahrhunderten. Hrsg. von Robert Gernhardt und Klaus Cäsar Zehrer. Frankfurt a. M. 2004.
- Hell und Schnell-CD** Gernhardt, Robert und Klaus Cäsar Zehrer: Hell und Schnell. Komische Gedichte von Heine bis heute. Mitschnitt der Live-Lesung mit Robert Gernhardt und Klaus Cäsar Zehrer am 27.4.2004 in der Marburger Philipps-Universität. CD. München 2004.
- Herz** Gernhardt, Robert: Herz in Not. Tagebuch eines Eingriffs in einhundert Eintragungen. Zürich 1998.
- Herz-CD** Gernhardt, Robert: Herz in Not. Gelesen von Robert Gernhardt. Live-Mitschnitt vom 9.11.1997. CD. Zürich 1998.
- Hier spricht** Gernhardt, Robert: Hier spricht der Dichter. 120 Bildgedichte. Zürich 1985.
- Hiphop** Folckers, Nils und Klaus Schneider: HipHop und Lyrik – Pelham und Goethe. Interview mit Robert Gernhardt. In: Literaturkritik.de Nr. 5. Mai 1999. S. 33-66. Internetausgabe: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4269 vom 13.1.2001.
- Hoch** Gernhardt, Robert: Ein Hoch dem fuffzehnten Julei. (Zum Gedicht „Auf Sommers Grill“ von Peter Rühmkorf.) In: Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie. Bd. 27. Frankfurt a. M. und Leipzig 2004. S. 207-210.
- Hoffmann-Monderkamp** Hoffmann-Monderkamp, Kerstin: Interview mit Robert Gernhardt zu dessen 60. Geburtstag. In: dies.: Komik und Nonsens im lyrischen Werk Robert Gernhardts. Annäherungen an eine Theorie der literarischen Hochkomik. Tönisvorst 2001. [zugl. Düsseldorf, Univ., Diss. 2001] S. 217-229.
- Hört** Gernhardt, Robert und F. W. Bernstein: Hört, Hört! Das WimS-Vorlesebuch. Zürich 1989. Neuausgabe Frankfurt am Main 1998.
- Hört-CD** Gernhardt, Robert und F. W. Bernstein: Hört, hört! Das Beste aus WimS. Autorenlesung. CD. Freiburg i. Br. 2004.
- Humoristen** Gernhardt, Robert: Die deutschen Humoristen und der Humor der Deutschen. In: Folckers, Solms (Hrsg.): Risiken und Nebenwirkungen. Komik in Deutschland. Berlin 1996. S. 11-28.
- Ich** Gernhardt, Robert: Ich Ich Ich. Roman. Zürich 1982. (Taschenbuchausgabe Zürich 1988).
- Ich höre** Gernhardt, Robert und Almut Gernhardt: Ich höre was, was du nicht siehst. Bilder von Almut Gernhardt. Mit Geschichten von Robert Gernhardt. Frankfurt a. M. 1975.
- Ich litt nicht** Gernhardt, Robert: Ich litt nicht am Krebs, nur unter der Therapie. In: Die Welt. 2.7.2006.
- Ich-CD** Robert Gernhardt liest Ich Ich Ich. Eingerichtet von Robert Gernhardt. 2 CDs. München 2005.

- Im Glück** Gernhardt, Robert: Im Glück und anderswo. Gedichte. Frankfurt a. M. 2002.
- Im Glück-CD** Gernhardt, Robert: Im Glück und anderswo. Gedichte. Live-Mitschnitt einer Lesung vom 22. Januar 2003 in der Autorenbuchhandlung Marx & Co in Frankfurt a. M. CD. München 2003.
- In eigener Sache** Gernhardt, Robert: In eigener Sache. In: In Zungen reden. S. 217-232.
- In gemeinsamer Sache** Gernhardt, Robert und Peter Rühmkorf: In gemeinsamer Sache. Gedichte über Liebe und Tod, Natur und Kunst. Zürich 2000.
- In gemeinsamer Sache-CD** Gernhardt, Robert und Peter Rühmkorf: In gemeinsamer Sache. Gedichte über Liebe und Tod, Natur und Kunst. Live-Mitschnitt vom 5.8.2000. CD bzw. MC. München 2000.
- In voller Blüte** Gernhardt, Robert: In voller Blüte. Offener Brief an Harry Rowohlt aus gegebenem Anlaß. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 27.3.2005.
- In Zungen reden** Gernhardt, Robert: In Zungen reden. Stimmenimitationen von Gott bis Jandl. Frankfurt a. M. 2000.
- In Zungen reden-CD** Gernhardt, Robert: In Zungen reden. Stimmenimitationen von Gott bis Jandl. 2 CDs bzw. 1 MC. München 2001.
- Innen und außen** Gernhardt, Robert: Innen und außen. Bilder, Zeichnungen, Über Malerei. Ein Werk der Kunstbetrachtung. Zürich 1988.
- Kalauer** Gernhardt, Robert: Der Kalauer und seine Wirkung auf die deutsche Geistesgeschichte. In: NFS. S. 79.
- Katze** Gernhardt, Robert: Was deine Katze wirklich denkt. 13 Lektionen in Catical Correctness. Zürich 1996.
- Katze-CD** Gernhardt, Robert: Was deine Katze wirklich denkt. 13 Lektionen in Catical Correctness. Gelesen vom Autor. CD bzw. MC. München 2001.
- Katzenpost** Gernhardt, Robert und Almut Gernhardt: Katzenpost. Kartengrüße von Missu und Pumpi. Reingemaltes von Almut Gernhardt. Draufgedichtetes von Robert Gernhardt. Zürich 1983.
- Kerschbaumer** Ein Reim auf Leben und Tod. Robert Gernhardt im Gespräch mit Sandra Kerschbaumer über Form, Tradition und Skepsis sowie des Dichters Platz am Nebentisch. In: Neue Rundschau 109. 1998. Heft 1. S. 113-123.
- K-Gedichte** Gernhardt, Robert: Die K-Gedichte. Frankfurt a. M. 2004.
- Klappaltar** Gernhardt, Robert: Klappaltar. Drei Hommagen. Zürich 1998.
- Kleine Hau** Der Kleine Hau. Eine Jubiläumsschrift mit Beiträgen von F. W. Bernstein, Bernd Eilert, Robert Gernhardt und F. K. Waechter. Frankfurt a. M. 1991.
- Knochenarbeit** „Knochenarbeit in den Scherzbergwerken oder von nichts kommt nichts.“ Gespräch mit Robert Gernhardt. In: Paschek, Carl (Hrsg.): Gnadenlos und ansteckend zurücklachen. Robert Gernhardt. Dichter, Maler und Zeichner. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main vom 9. Mai bis 15. Juni 2001. Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Frankfurt am Main 2001. S. 26-30.
- Körper** Gernhardt, Robert: Körper in Cafés. Gedichte. Zürich 1987.
- Kreuzinger** Kreuzinger, Bernd, Daniel Lenz und Eric Pütz: Gespräch mit Robert Gernhardt. In: Sinn und Form 50. 1998. S. 806-815.

Krokodile Lichtenberg, Georg Christoph von: Krokodile im Stadtgraben. Sudelsprüche und Schmierbuchnotizen. Ausgewählt und mit Zeichnungen versehen von Robert Gernhardt. Frankfurt a. M. 1998.

Kunst als Küchenmeister Gernhardt, Robert: Kunst als Küchenmeister. In: ders.: K-Gedichte. Frankfurt a. M. 2004. S. 85-96.

Lamentationen Gernhardt, Robert: Vier Lamentationen. In: Merkur. Nr. 600. März/April 1999. S. 226-230.

Leben Gernhardt, Robert: Es gibt kein richtiges Leben im valschen. Humoresken aus unseren Kreisen. Zürich 1987.

Leben im Labor Gernhardt, Robert: Leben im Labor. Über einige Erfahrungen beim Verfassen von Gedichten. Essay. In: Das Plateau. Die Zeitschrift im Radius-Verlag. Nr. 74 vom 1. Dezember 2002. S. 4-24 und 41-43.

Leben-CD Gernhardt, Robert: Es gibt kein richtiges Leben im valschen. Humoresken, Gelesen von Robert Gernhardt. Raben-Records im Heyne Hörbuch. CD. München 2000.

Lethe Gernhardt, Robert: Peter Rühmkorf und wir. In: Rühmkorf, Peter: Lethe mit Schuß. Gedichte. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Robert Gernhardt. Frankfurt am Main 1998. S. 127-139.

Letzte Ölung Gernhardt, Robert: Letzte Ölung. Ausgesuchte Satiren. 1962-1984. Zürich 1984.

Letzte Zeichner Gernhardt, Robert: Der letzte Zeichner. Aufsätze zu Kunst und Karikatur. Zürich 1999.

Lichte Gedichte Gernhardt, Robert: Lichte Gedichte. Zürich 1997.

Lichtenberg für Zeitgenossen Lichtenberg für Zeitgenossen. Herausgegeben und mit Zeichnungen versehen von Robert Gernhardt. München und Wien 2003.

Lichtenberg Gernhardt, Robert: Lichtenberg – ein verhinderter Cartoonist? Nachwort. In: Unsere Erde. S. 205-215. Auch in: Lichtenberg-Jahrbuch 1995. Hrsg. im Auftrag der Lichtenberg-Gesellschaft von Wolfgang Promies und Ulrich Jost. Saarbrücken 1996. S. 30-45

Liebe Gernhardt, Robert: Liebe contra Wahrheit. (Zum Gedicht „Auslassungen eines Märtyrers“ von Bertolt Brecht.) In: Reich-Ranicki.: Frankfurter Anthologie. Frankfurt am Main und Leipzig 1996. S. 177-181.

Lobrede Gernhardt, Robert: Lobrede auf den poetischen Satz. In: Duden, Anne, Robert Gernhardt und Peter Waterhouse: Lobreden auf den poetischen Satz. Göttingen 1998. S. 5-16. [=Göttinger Sudelblätter]

Lokal-Termin Gernhardt, Robert: Lokal-Termin. In: Glück. S. 31-77.

Lokal-Termin-CD Gernhardt, Robert: Lokal-Termin. Autorenlesung. CD. Freiburg i. Br. 2003.

Lug Gernhardt, Robert: Lug und Trug. Drei exemplarische Erzählungen. Zürich 1991.

Magadaskar-Reise Gernhardt, Robert: Die Magadaskar-Reise. Ein Reisebericht in Zeichnungen. Frankfurt a. M. 1980.

Mann unter Strom Gernhardt, Robert: Mann unter Strom – Zu Kurt Halbritter. In: Letzte Zeichner: 207-218.

Meer Gernhardt, Robert: Meer von Gernhardt. Hamburg 2002.

Mensch Mensch, lass locker. Der Frankfurter Dichter Robert Gernhardt und die Tübinger Hirnforscherin Barbara Wild über Komik, Karneval und den Sinn des Lebens. In: Der Spiegel. 9/2006. S. 144-148

Mit dir Gernhardt, Robert und Almut Gernhardt: Mit dir sind wir vier. Bilder von Almut Gernhardt mit Geschichten von Robert Gernhardt. Frankfurt a. M. 1976.

Montaieser Bestiarium Gernhardt, Robert: Montaieser Bestiarium. Rolandseck 2004.

Müßig Gernhardt, Robert: Ich gehe müßig. Der Dichter Robert Gernhardt über das Recht auf Faulheit. In: Süddeutsche Zeitung. 10.4.2001.

Nachklapp Gernhardt, Robert: Was das alles ist, was das alles soll, wo das alles hinwill, wo das alles herkommt. Ein Nachklapp. In: ders.: Vom Schönen, Guten, Baren. Bildergeschichten und Bildgedichte. Zürich 1997. Neuausgabe München 2001. S. 613-682

Nachlese Gernhardt, Robert: Nachlese. In: ders.: Prosamen. Mit einem Nachwort des Autors. Stuttgart 1997. [=Reclams Universalbibliothek. 9385.] S. 121-127

Nachwort Gernhardt, Robert: Nachwort. Herr Gernhardt, warum schreiben Sie Gedichte? Das ist eine lange Geschichte. In: ders.: Reim und Zeit. Gedichte. Mit einem Nachwort des Autors. Stuttgart 1996. S. 109-116

Neuer Frankfurter Abend-CD Neuer Frankfurter Abend. Mit Anne Bärenz und Frank Wolff, Robert Gernhardt, Pit Knorr, Ali Neander und Cornelia Niemann. Live-Mitschnitt vom 2.10.1999. CD. Frankfurt a. M. 2000.

NFS Die Neue Frankfurter Schule. 25 Jahre Scherz, Satire und schiefere Bedeutung aus Frankfurt am Main. Von F. W. Bernstein, Bernd Eilert, Robert Gernhardt, Eckhard Henscheid, Peter Knorr, Chlodwig Poth, Hans Traxler, Friedrich Karl Waechter. Hrsg. von W. P. Fahrenberg und Armin Klein. Göttingen 1987.

Ostergeschichte Gernhardt, Robert: Ostergeschichte. Zürich 1995.

Ostergeschichte-CD Gernhardt, Robert: Ostergeschichte. Gelesen vom Autor. CD. München 2004.

Otto Film Eilert, Bernd, Robert Gernhardt, Peter Knorr und Otto Waalkes: Otto - Der Film. Zürich 1990.

Otto Heimatfilm Eilert, Bernd, Robert Gernhardt, Peter Knorr und Otto Waalkes: Otto - Der Heimatfilm. Zürich 1990.

Otto neue Film Eilert, Bernd, Robert Gernhardt, Peter Knorr und Otto Waalkes: Otto - Der neue Film. Zürich 1990.

Pein Gernhardt, Robert: Pein und Lust. (Zum Gedicht „Wonne der Wehmut“ von Johann Wolfgang von Goethe.) In: Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie. Bd. 12. Frankfurt a. M. 1989. S. 32f.

Pisa-CD Gernhardt, Robert und Pit Knorr: PISA und die Volgen. 2 CDs. Freiburg i. Br. 2008.

Poetik-Vorlesung I-V Gernhardt, Robert: Poetik-Vorlesung in fünf Teilen. Unveröffentlichtes Manuskript der Poetik-Vorlesungen Gernhardts in Frankfurt a. M. und Essen, Mai 2001 und Februar 2002.

Prosamen Gernhardt, Robert: Prosamen. Mit einem Nachwort des Autors. Stuttgart 1997. [=Reclams Universalbibliothek. 9385.]

Radiocomics-CD Radiocomics. Gernhardt, Robert, Bernd Eilert und Peter Knorr. 2 CDs. Frankfurt a. M. 2002.

Randfigurenkabinett Hoffmeister, Barbara und Robert Gernhardt: Das Randfigurenkabinett des Doktor Thomas Mann. Frankfurt a.M. 2005

Reim und Zeit Gernhardt, Robert: Reim und Zeit. Gedichte. Mit einem Nachwort des Autors. Erweiterte Ausgabe. Stuttgart 1990. [=Reclams Universalbibliothek. 8652.]

Reim und Zeit-CD Gernhardt, Robert: Reim und Zeit. Die Lesung. Live-Mitschnitt einer Lesung im Kulturzentrum Tollhaus Karlsruhe. 2 CDs bzw. 2 MCs. München 2002.

Ruhm Gernhardt, Robert: Ruhm. Wahrhaftiger Bericht über das Berühmtwerden. In: Glück. S. 79-144.

Rund um Rund um Robert Gernhardt. Kopiervorlagen für den Deutschunterricht. Hrsg. von Ute Fenske. Berlin 2006.

Runde Gernhardt, Robert: Letzte Runde. (Zum Gedicht „Hör zu“ von Gottfried Benn.) In: Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie. Bd. 28. Frankfurt a. M. und Leipzig 2005. S. 105-109.

Satirekritik Gernhardt, Robert: Satirekritik. In: ders.: Letzte Ölung. S. 341-343

Sau rauslassen Gernhardt, Robert: Die Sau rauslassen. Bemerkungen zu Busch. In: Busch, Wilhelm: Da grunzte das Schwein, die Englein sangen. Ausgewählt und mit einem Essay von Robert Gernhardt. Frankfurt am Main 2000. [=Die andere Bibliothek. 185.] S. 365-379

Schiller-Gedichte-CD Robert Gernhardt präsentiert Die Freude, Die Glocke, Der Ring und Der Taucher. Schiller-Gedichte. Lesung. Ungekürzte Hörbuchfassung der 60minütigen Radiosendung „Die Freude, Die Glocke, Der Ring und Der Taucher. Neulektüre eines Schulbuchklassikers“ von und mit Robert Gernhardt. CD mit Booklet. Freiburg i. Br. 2005.

Schlaglöcher Gernhardt, Robert: Wie steht's mit den Schlaglöchern? Eine kleine Umfrage unter Dichtern zur deutschen Einheit, nach zehn Jahren wiederholt. In: Die Zeit 40. 28.9.2000.

Schnuffi Gernhardt, Robert: Schnuffis sämtliche Abenteuer. 136 Bildergeschichten mit einem Rückblick als Nachwort. Zürich 1986.

Schön Gernhardt, Robert: Schön und gut. (Zum Gedicht „Juni“ von Marie Luise Kaschnitz.) In: Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie. Band 16. Frankfurt am Main und Leipzig 1993. S. 143-146.

Schöne Töne-CD Gernhardt, Robert: Schöne Töne. Vertonungen von Elisabeth Bengtson-Opitz und Ferdinand von Seebach. CD. Frankfurt am Main 2001.

Schwein Gernhardt, Robert und Almut Gernhardt: Ein gutes Schwein bleibt nicht allein. 7 Geschichten von Robert Gernhardt und 66 Bilder von Almut Gernhardt. Frankfurt a. M. 1980.

Sechser Gernhardt, Robert: Mein Sechser im Lotto war Otto. Interview mit Robert Gernhardt. In: Karriere 02/2006. S. 15.

Septemberbuch Gernhardt, Robert: Septemberbuch. Zwanzig Zeichnungen zu zehn Gedichten. Zürich 1997.

Spagat Gernhardt, Robert: Später Spagat. Gedichte. Frankfurt a. M. 2006.

Spaßmacher-CD Gernhardt, Robert: Spaßmacher – Ernstmacher. Eine Live-Lesung von Robert Gernhardt. Aufzeichnung einer Lesung am 6.4.2006 in Weilheim. CD. München 2006.

Stellenwert Gernhardt, Robert, Lutz Hagestedt und Stefan Krimm: Vom Stellenwert der Parodie und Satire – Podiumsgespräch mit dem Autor und seinen Interpreten. In: Krimm, Stefan und Dieter Zerlin (Hrsg.): „Ich fahr, ich weiss nit wohin...“. Motiv des Reisens in der europäischen Geschichte und Gegenwart. München 1993. S. 94-106.

Toscana Gernhardt, Robert: Die Toscana-Therapie. Schauspiel in 19 Bildern. Zürich 1986.

Toscana-CD Gernhardt, Robert: Die Toscana-Therapie. CD. München 2005. [Produktion RIAS Berlin 1989]

Toscana-Mallorca-CD Gernhardt, Robert und Peter Knorr: Toscana: Mallorca. Das Lese-Duell. Live-Aufnahme vom 14.4.2001 im Haus Waldfrieden, Alf/ Mosel. 2 CDs. Zürich 2002.

Traumparty Gernhardt, Robert: Die Traumparty auf der Trauminsel. In: ders.: Das Buch der Bücher. Zürich 1997. S. 393.

Trost Gernhardt, Robert: Trost bei Lichtenberg. In: Lichtenberg, Georg Christoph: Krokodile im Stadtgraben. Sudelbücher und Schmierbuchnotizen. Ausgewählt und mit Zeichnungen versehen von Robert Gernhardt. Frankfurt am Main 1998. S. 303-321.

Über alles Gernhardt, Robert: Über alles. Ein Lese- und Bilderbuch mit Satiren, Humoresken, Fabeln, Märchen, Erzählungen, Texten, Gedichte, Bildgedichten, Bildgeschichten, Bildergeschichten, Bildern und Zeichnungen zu Kunst und Leben, Mensch und Tier, Mann und Frau, Wort und Bild, Zeit und Raum, Gott und die Welt, Spaßmacher und Ernstmacher. Herausgegeben von Ingrid Heinrich-Jost. Zürich 1994.

Ungeheuer Robert Gernhardt, Bernd Eilert und Peter Knorr: Das Ungeheuer von Well Ness. Die 7 Säulen des Wohlseins. Frankfurt/ M. 2005.

Ungeheuer-CD Robert Gernhardt, Bernd Eilert und Peter Knorr: Das Ungeheuer von Well Ness. Mit Robert Gernhardt und Peter Knorr. CD. München 2005.

Unsere Erde Gernhardt, Robert: Unsere Erde ist vielleicht ein Weibchen. 99 Sudelblätter von Robert Gernhardt zu 99 Sudelsprüchen von Georg Christoph Lichtenberg. Zürich 1999.

Vergnügen Vom schwierigen Vergnügen der Poesie. Gedichte und Essays nebst einem Gespräch über Poetik von und mit Jürgen Becker, Robert Gernhardt, Joachim Sartorius und Raoul Schrott. Hrsg. von Sabine Kückler und Denis Scheck. Straelen 1997.

Vergnügen-CD Vom schwierigen Vergnügen der Poesie. Gedichte und Essays nebst einem Gespräch über Poetik von und mit Jürgen Becker, Robert Gernhardt, Joachim Sartorius und Raoul Schrott. Hrsg. von Sabine Kückler und Denis Scheck. Aufnahme aus der „Langen Nacht der Lyrik“ vom 20./21.12.1996; CD 2: Gespräch vom 17.12.1996 im Kölner Deutschlandfunk. Straelen 1997.

Verletzer Gernhardt, Robert: Verletzte Verletzer. In: Konkret 5. 1993. S. 58.

Verse Gernhardt, Robert: Unfamiliäre Verse. (Zum Gedicht „Familiäre Stanzen“ von Erich Kästner.) In: Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie. Bd. 24. Frankfurt a. M. und Leipzig 2001. S. 131-135.

Versuch Gernhardt, Robert: Versuch über den Kalauer. In: Bilden Sie mal einen Satz mit... 555 Ergebnisse eines Dichterwettstreits. Mit einem Nachwort von Robert

Gernhardt. Hrsg. von Robert Gernhardt und Klaus Cäsar Zehrer. Frankfurt a. M. 2007. S. 107-117. [= Hell und Schnell. Die Sammlung komischer Gedichte. Hrsg. von Robert Gernhardt und Klaus Cäsar Zehrer. 4.]

Versucht Gernhardt, Robert: Versucht vor Florida. In: Meer. S. 62-72.

Vogel-Kobold Gernhardt, Robert: Ein kleiner, hüpfender Vogel-Kobold. Bericht von der Reise ans Ende des Ich: Alphonse Daudets Aufzeichnungen aus dem Land der Schmerzen. In: Süddeutsche Zeitung. 24.10.2003.

Vom Schönen Gernhardt, Robert: Vom Schönen, Guten, Baren. Bildergeschichten und Bildgedichte. Zürich 1997.

Von nichts Gernhardt, Robert: Von nichts kommt nichts. Der Humor, die Komik und die Deutschen – Allerlei Mutmaßungen anhand markanter Meister. In: FAZ. 6.4.1996.

Wahrhaftiger Bericht Gernhardt, Robert: Wahrhaftiger Bericht über das Berühmtwerden. In: Glück. S. 80-144.

Wahrheit Die Wahrheit über die Kunst. Eine längst fällige Entlarvung. Hrsg. von Lützel Jeman [d.i. Robert Gernhardt]. Frankfurt a. M. o. J. (1965).

Warten auf den Bumerang Ringelnatz, Joachim: Warten auf den Bumerang. Gedichte. Ausgewählt und illustriert von Robert Gernhardt. Frankfurt a. M. 2005.

Warten auf den Bumerang-CD Ringelnatz, Joachim: Warten auf den Bumerang. Gedichte. Ausgewählt und gesprochen von Robert Gernhardt. CD. Hamburg 2005.

Was bleibt Gernhardt, Robert: Was bleibt. Gedanken zur deutschsprachigen Literatur unserer Zeit. Zürich 1990. [=Haffmans' Aufklärungs-Buch. 5.] [=Neuausgabe von Haffmans' Freies Flugblatt 4. Zürich 1985.]

Was das alles Gernhardt, Robert: Was das alles ist, was das alles soll, wo das alles hinwill, wo das alles herkommt. Ein Nachklapp. In: Vom Schönen. S. 613-682.

Was für Gernhardt, Robert und Almut Gernhardt: Was für ein Tag. Eine Geschichte von Robert Gernhardt mit Bildern von Almut Gernhardt. Frankfurt a. M. 1978.

Was gibt's Gernhardt, Robert: Was gibt es denn da zu lachen? Die drei Kritiken. Kritik der Komiker, Kritik der Kritiker, Kritik der Komik. Zürich 1988.

Was gibt's-CD Was gibt's denn da zu lachen? Das Robert Gernhardt-Liveprogramm mit Juliane Kosarev und Uli Schmid. 1 CD. Live aus dem Kaneppee, Hannover. Mitschnitte der Aufführungen vom 10. und 12.5.2004. Schwäbisch Hall 2004

Was kann ich Gernhardt, Robert: Was kann ich, was Goethe nicht konnte? Vortrag an der TU Braunschweig am 18. Januar 2001 im Rahmen des Hauptseminars „Lyrik und Linguistik“ von Prof. Dr. Helmut Henne, am Seminar für deutsche Sprache und Literatur. Hrsg. vom Präsident der TU Braunschweig. Braunschweig 2001. [= Braunschweiger Universitätsreden 25.]

Was will uns Gernhardt, Robert: Was will uns der Mitherausgeber des Jahrbuchs der Lyrik sagen? In: Buchwald, Christoph und Robert Gernhardt. Im Übergangsmantel zu singen. Jahrbuch der Lyrik 9. München 1993. S. 123-128.

Wasserleichen Gernhardt, Robert: Die Wasserleichen der Poesie. In: Der Zorn altert, die Ironie ist unsterblich. Über Hans Magnus Enzensberger. Hrsg. Rainer Wieland. Frankfurt a. M. 1999. S. 210-233.

Weg Gernhardt, Robert: Der Weg ist das Ziel. (Zum Gedicht „Der Gaul“ von Christian Morgenstern.) In: Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie. Bd. 30. Frankfurt a. M. und Leipzig 2007. S. 89-93.

Wege Gernhardt, Robert: Wege zum Ruhm. 13 Hilfestellungen für junge Künstler und 1 Warnung. Zürich 1995.

Weiche Ziele Gernhardt, Robert: Weiche Ziele. Gedichte 1984-1994. Zürich 1994.

Weihnacht Gernhardt, Robert: Weiße Weihnacht an der Côte d'Azur. Hrsg. von Johannes Möller. Frankfurt a. M. 2007.

WimS Welt im Spiegel. WimS 1964-1976. Hrsg. von Robert Gernhardt, Friedrich Karl Waechter, Fritz Weigle u. a. Frankfurt am Main 1979.

WimS wieso In: WimS. S. 313-336.

Winner Gernhardt, Robert: And the Winner is: Peter Rühmkorf. Vorschläge für eine ratlose Akademie: Vier Schriftsteller küren ihren Nobelpreisträger für Literatur. In: FAZ. 5.10.2000.

Wirthshaus Gernhardt, Robert und Gerhard C. Krischker: Wirthshaus im Spessart. Auf den Spuren Kurt Tucholskys. Bamberg 1996. [=Kleine fränkische Bibliothek. 3.]

Wörtersee Gernhardt, Robert: Wörtersee. Frankfurt am Main 1981.

Wörtersee-CD Gernhardt, Robert: Der Ton im Wörtersee. Gelesen von Robert Gernhardt. Musik von Anne Bärenz und Frank Wolff. Aufgenommen am 8. und 9.5.1996 im Kulturzentrum Alte Mühle in Bad Vilbel. CD. Zürich 1996.

Wunderland-CD Im Wunderland der Triebe. Ein tönender Sexreport von Robert Gernhardt, F.K. Waechter und F.W. Bernstein. CD. München 2006. [= Im Wunderland der Triebe. Von Lutz Jeman, F. K. Waechter, F. W. Bernstein. Mit Joachim Böse, Hans Timerding, Karl Friedrich u. a. Regie: Volker Kühn. Frankfurt a. M. 1967 (Pardon-Platte Nr. 2, B & N-S3A-3733)]

Würstchen-CD Gernhardt, Robert: Würstchen im Schlafrock oder September mit Goethe. Gelesen von Robert Gernhardt. Mit Anne Bärenz (Klavier) und Frank Wolff (Cello). Live aufgenommen am 14. November 1998 im Gasteig, München. CD. Zürich 1999.

Zehn Thesen Gernhardt, Robert: Zehn Thesen zum komischen Gedicht. In: Hell und schnell. 555 komische Gedicht aus 5 Jahrhunderten. Hrsg. von Robert Gernhardt und Klaus Cäsar Zehrer. Frankfurt a. M. 2004. S. 11-14.

Zeichner Gernhardt, Robert: Hier spricht der Zeichner. Bildwitze, Cartoons, Comics, Bildergeschichten, Bildgedichte, Photogedichte. Mit einem Nachwort des Autors. Stuttgart 1996. [=Reclams Universalbibliothek. 9500.]

Zeichner hat das Nachwort Gernhardt, Robert: Der Zeichner hat das Nachwort. In: ders.: Hier spricht der Zeichner. S. 127-136

Zwei Gesellenstücke Gernhardt, Robert und Matthias Politycki: Zwei Gesellenstücke. Der Weiterschreiber – ein Beruf mit Zukunft? Geselliges Dichten – Ein Erfahrungsbericht. In: Jahrbuch der Lyrik 1997/98. Gewitter über der Akademie. Hrsg. von Christoph Buchwald und Ror Wolf. München 1997. S. 135-141.

Zweite Buch Otto Gernhardt, Robert, Bernd Eilert und Peter Knorr (Hrsg.): Das zweite Buch Otto. Von und mit Otto Waalkes. Hamburg 1984.

Zwischenspiel Gernhardt, Robert: *Zwischenspiel: Was darf die Satire?* In: ders.: *Letzte Ölung*. S. 404-415.

VI.2. Literaturverzeichnis

o.A.: **Gänsehaut**. 36 Schwarze Geschichten für sensible Leser. Illustriert von F. K. Waechter. Frankfurt/M. 1964.

o.A.: Deutsche **Literatur 1997**. Jahresüberblick. Stuttgart 1998. [=RUB 8874.]

o.A.: **Einführung**. In: Robert Gernhardt: *Denk Dir ein Trüffelschwein*. Leseheft des Meranier-Gymnasiums zur Dichterlesung 6. Lichtenfels 1991.

o.A.: Sein prominentester „**Kunde**“ heißt Otto Waalkes. In: *Siegener Zeitung*. 30.1.1984. Zit. n. Arntz: *Rabe* 50. S. 47.

o.A.: **Knüppel** auf den Hasen. Der Schriftsteller Robert Gernhardt über Lachverbote, obszöne Witze und Toskana-Deutsche. In: *Der Spiegel* 30/1994. S. 160-163.

o.A.: In **Kürze**. in: *Wiener Zeitung*. 13.4.2001.

o.A.: Literatur. Allerletzte **Gedichte**. In: *Der Spiegel* 32.2006. S. 134.

o.A.: Ein Herr mit **Hintersinn**. Lorient im Gespräch mit Robert Gernhardt. In: *Stern* 45/1993. S. 50-60.

o.A.: Wie TITANIC einmal die **Fußball-WM** 2006 nach Deutschland holte. In: *Titanic*. 8/2000. S. 12-19.

Adorno, Theodor W.: **Gesammelte Schriften**. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Band 4 und 10. Frankfurt am Main 1997.

Adorno, Theodor W.: **Minima moralia**. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Berlin und Frankfurt a. M. 1951.

Alleman, Beda (Hrsg.): **Ars poetica**. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik. Darmstadt 1966.

Anz, Thomas: **Körper** und Komik. In: Reich-Ranicki: *Frankfurter Anthologie* 25. Frankfurt am Main und Leipzig 2002. S. 219-223. (über „*Noch einmal: Mein Körper*“)

Apollinaire, Guillaume [d. i. Guillaume de Kostrowsky]: **Poetische Werke**. Œuvres poétiques. Ausgewählt und hrsg. von Gerd Henniger. Deutsch von Gerd Henniger, Johannes Hübner, Lothar Klünner. Neuwied und Berlin 1969.

Aristoteles: **Poetik**. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1993

Arndt, Erwin: Deutsche **Verslehre**. Ein Abriß. Hrsg. vom Kollektiv *Literaturgeschichte im volkseigenen Verlag Volk und Wissen*. Berlin 1968.

Arnet, Daniel: Der **Anachronismus** anarchischer Komik. Reime im Werk von Robert Gernhardt. Bern u.a. 1996. [=Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. 1587.]

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Literarische **Kanonbildung**. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Hermann Korte. München 2002.

- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text und Kritik.* Zeitschrift für Literatur. Band **107**. Eckhard Henscheid. München 1990.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text und Kritik.* Zeitschrift für Literatur. Band **136**. Robert Gernhardt. München 1997.
- Arntz, Heiko und Gerd Haffmans (Hrsg.): Rabe 50.* Magazin für jede Art von Literatur. Der Robert Gernhardt-Rabe. Zürich 1997.
- Arntzen, Helmut: Satire* in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie. Band 1: Vom 12. bis zum 17. Jahrhundert. Darmstadt 1989.
- Arntzen, Helmut: Satirischer Stil.* Zur Satire in Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften“. Bonn 1970. [=Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 9.]
- Auffermann, Verena: Gar nichts weiter.* Robert Gernhardt als Frankfurter Poetik-Dozent. In: Süddeutsche Zeitung. 1.6.2001.
- Baacke, Dieter: Statt eines Nachworts. Spiele jenseits der Grenze. Zur Phänomenologie und Theorie des Nonsense.* In: Deutsche Unsinnspoesie. S. 355-378.
- Bachmaier, Helmut (Hrsg.): Texte zur Theorie* der Komik. Stuttgart 2005.
- Bachmann, Ingeborg: Werke.* Band 1: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München 1978.
- Baginski, Rainer: Das drittletzte Kind.* Kein Roman. Frankfurt a. M. 2001.
- Bantel, Otto und Irmgard Schweikle: Naturalismus.* In: Metzler Literatur Lexikon. S. 320-322.
- Barner, Winfried: Poeta doctus.* Über die Renaissance eines Dichterideals in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Jürgen Brummack u. a. (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann. Tübingen 1981. S. 725-752.
- Baudelaire, Charles: Correspondances.* In: ders.: Œuvres complètes. Préface de Claude Roy. Notice et notes de Michel Jamet. Collection dirigée par Guy Scholler. Paris 1980.
- Baudelaire, Charles: Curiosités esthétiques. IX. Salon de 1859. Le Gouvernement de l'Imagination.* In: ders.: Œuvres complètes. Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec. Biliotheque de la Pleiade. Paris 1954. S. 776-780.
- Baudelaire, Charles: L'art romantique. XX. Théophile Gautier.* In: ders.: Œuvres complètes. Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec. Biliotheque de la Pleiade. Paris 1954. S. 1021-1045.
- Baudelaire, Charles: Salon 1859. IV. Die Herrschaft der Einbildungskraft.* In: ders.: Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden. Hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860. S. 127-212.
- Baudelaire, Charles: Théophile Gautier.* In: ders.: Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden. Hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860. S. 83-112.
- Baumgart, Reinhard: Letzter Schimmer.* In: Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie 23. 2000. S. 225-228.

- Becher, Johannes R.:** Gesammelte **Werke**. Bd. 5 und 6: Gedichte. Berlin und Weimar 1963 und 1967.
- Becker, Herbert:** **Dichter!** – in die Gegenwart. In: Becker, Sabina: Neue Sachlichkeit 2. S. 114-116.
- Becker, Sabina (Hrsg.):** **Neue Sachlichkeit**. Bd. 2: Quellen und Dokumente. Köln u.a. 2000.
- Behm, Holger, Gabriele Hardt, Hermann Schulz und Jochen Wörner:** **Büchermacher** der Zukunft. Marketing und Management im Verlag. Darmstadt 1999.
- Bender, Hans (Hrsg.):** Mein Gedicht ist mein **Messer**. Lyriker zu ihren Gedichten. München 1961.
- Bender, Hans (Hrsg.):** Was sind das für **Zeiten**. Deutschsprachige Gedichte der achtziger Jahre. München und Wien 1988.
- Bender, Hans und Michael Krüger (Hrsg.):** Was hat alles **Platz** in einem Gedicht? München 1977.
- Benn, Gottfried:** **Gedichte** in der Fassung der Erstdrucke. Hrsg. von Bruno Hillebrand. Frankfurt am Main 1982.
- Benn, Gottfried:** **Probleme der Lyrik**. In: ders.: Sämtliche Werke. Band IV: Prosa 4. Stuttgart 2001. S. 9-44.
- Benn, Gottfried:** **Sämtliche Werke**. Stuttgarter Ausgabe in Verbindung mit Ilse Benn † Hrsg. von Gerhard Schuster und Holger Hof. Stuttgart 2003.
- Berenberg, Heinrich von und Antje Kunstmann (Hrsg.):** **Längst fällig**. 37 notwendige Verbote. München 1996.
- Berg, Wolfgang:** Uneigentliches **Sprechen**. Zur Pragmatik und Semantik von Metapher, Metonymie, Ironie, Litotes unrhetorischer Frage. Tübingen 1978.
- Bergius, Hanne und Karl Riha:** DADA in Berlin. In: Riha: Dada. S. 37-64.
- Bergson, Henri:** Das **Lachen**. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Übers. von Roswitha Plancherel-Walter. Zürich 1972.
- Berndl, Ludwig:** **Kommunikationsstrategien** der „Neuen Frankfurter Schule“ – jenseits der „guten Sitten“. Am Beispiel des Satiremagazins „Titanic“. Berlin 2004. [Unveröffentl. Diplom-Arbeit, Universität der Künste Berlin]
- Bernstein, F.W.:** Die **Gedichte**. München 2003.
- Bernstein, F.W.:** **Lockruf** der Liebe. Zürich 1988.
- Bernstein, F.W.:** **Schnuffi**. Anatomie einer komischen Figur. In: ders.: Bernsteins Buch der Zeichnerie. Zürich 1989. S.252-257.
- Betz, Thomas:** „Die Dichter und Maler sind **Künstler**.“ Der Autor als Buchgestalter. In: Hagedstedt: Alles. S. 153-193.
- Die Bibel.** Revidierte Elberfelder Übersetzung. Haan 2000.
- Biermann, Wolf:** **Verdrehte Welt** – das seh ich gerne. Köln 1982.
- Blass, Ernst:** **Vor-Worte**. In: Pörtner: Literaturrevolution 1910-1925.
- Bloom, Harald:** The Western **Canon**. The Books and School of Ages. New York 1994

- Bloom, Harald:** Was sollen die Deutschen im 21. Jahrtausend lesen? In: FAZ. 3.1.2000. S. 47.
- Böger, Helmut:** „Ich kann niemanden wählen, der zum vierten Mal verheiratet ist.“ Interview mit Walter **Kempowski**. In: Bild am Sonntag. 25.4.2004.
- Böhler, Michael:** Die verborgene **Tendenz** des Witzes. Zur Soziodynamik des Komischen. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 55 Jg. Heft 3. S. 351-378.
- Bohn, Volker:** Die **Furie** des Verschwindens. Zu Hans Magnus Enzensbergers Poetik. In: Schlosser: Poetik. S. 55-66.
- Bohne, Friedrich:** **Nachwort** des Herausgebers. In: Busch: Was mich betrifft (1886). S. 567-592.
- Bolz, Norbert:** Literarisches **Kultmarketing**. In: Markt literarisch. Hrsg. von Thomas Wegmann. Bern u. a. 2005. S. 197-207.
- Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Hrsg.): Belletristikmarkt 2004.** Studie. Frankfurt/ M. 2004.
- Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Hrsg.): Buch und Buchhandel in Zahlen 2006.** Frankfurt/ M. 2006.
- Böttcher, Brigitte (Hrsg.): Bestandsaufnahme 2.** Debütanten 1976-1980. Halle und Leipzig 1981.
- Braun, Michael und Hans Thill (Hrsg.): Das verlorene Alphabet.** Deutschsprachige Lyrik der 90er Jahre. Heidelberg 1998.
- Braun, Michael:** Der **Erdenwunder** schönstes war die Mauer. In: Freitag. 24.3.2000. Zit. n. www.freitag.de/2000/131/00132701.htm am 20.6.2007.
- Brauneck, Manfred (Hrsg.): Autorenlexikon** deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Manfred Brauneck unter Mitarbeit von Wolfgang Beck. Reinbek bei Hamburg 1984/1991/ 1995.
- Brecht, Bertolt:** An die **Nachgeborenen**. In: ders.: Werke. Bd 12. S. 85f.
- Brecht, Bertolt:** Buch der **Wendungen**. In: ders.: Werke. Bd. 18. S. 45-194.
- Brecht, Bertolt:** Fünf **Schwierigkeiten** beim Schreiben der Wahrheit. In: ders.: Werke. Bd. 22. S. 75-89.
- Brecht, Bertolt:** **Hauspostille**. In: ders.: Werke. Bd. 11: Gedichte I. Sammlungen 1918-1938.
- Brecht, Bertolt:** **Journal Finnland** 1940/1941. 22.8.1940. In: ders.: Werke. Bd 26. S. 416f.
- Brecht, Bertolt:** Kurzer **Bericht** über 400 (vierhundert) junge Lyriker. In: ders.: Werke. Bd. 21: Schriften I. S. 191-193.
- Brecht, Bertolt:** Legende von der Entstehung des Buches **Taoteking** auf dem Weg des Laotse in die Emigration. In: ders.: Werke. Bd 12. S. 32-34.
- Brecht, Bertolt:** **Liturgie** vom Hauch. In: Werke. Bd. 11. S. 49-53.
- Brecht, Bertolt:** **Schlechte Zeiten** für Lyrik. In: Werke. Bd 14. S. 432.
- Brecht, Bertolt:** Über die **deutsche Literatur**. In: ders.: Werke. Bd. 21. S. 53f.
- Brecht, Bertolt:** Über **Lyrik**. Frankfurt a. M. 1964. S. 15-20

- Brecht, Bertolt*: **Weder** nützlich noch schön. In: ders.: Werke. Bd. 21. S. 191-193.
- Brecht, Bertolt*: **Weite** und Vielfalt der realistischen Schreibweise. In: ders.: Werke. Bd. 22. S. 424-433.
- Brecht, Bertolt*: **Werke**. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Wener Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main u. a. 1988ff.
- Brentano, Clemens von*: **Gedichte und Erzählungen**. Eingeleitet und herausgegeben von Hans-Georg Werner. Darmstadt 1986.
- Brinkmann, Rolf Dieter*: **Rolltreppen** im August. Hrsg. v. Chris Hirte. Berlin 1986.
- Brockhaus*. Die **Enzyklopädie**. In 24 Bänden. Zwanzigste, überarbeitete und aktualisierte Auflage. Leipzig und Mannheim 1997.
- Der Brockhaus. Literatur*. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. Hrsg. von der Lexikonredaktion des Verlags F.A. Brockhaus. Mannheim und Leipzig 2004. S. 640f.
- Bruckner, Helmut*: Der **Reimer** des Ungereimten. Die Verleihung des Augsburger Bert-Brecht-Preises an Robert Gernhardt. In: Charivari. Bayrische Zeitung für Kunst, Kultur und Lebensart 9. 1998.
- Brummack, Jürgen*: Zu Begriff und Theorie der **Satire**. In: DVjs 45. Sonderheft. 1971. S. 275-377.
- Brummer, Arnd*: Der **Zwang** zum Reim sucht mich oft heim. In: Chrismon. Juni 2004. S. 21.
- Büchmann, Georg*: **Geflügelte Worte**. Der Citatenschatz des deutschen Volkes gesammelt und erläutert von Georg Büchmann. Fortgesetzt von Walter Robert-Tornow. Berlin 1998.
- Buchwald, Christoph und Ludwig Harig (Hrsg.)*: **Jahrbuch der Lyrik 2001**. München 2000.
- Buchwald, Christoph und Robert Gernhardt*: Im Übergangsmantel zu singen. **Jahrbuch der Lyrik 9**. München 1993.
- Buchwald, Christoph und Ror Wolf (Hrsg.)*: **Jahrbuch der Lyrik 1997/1998**. München 1997.
- Bullin, Jürgen*: Robert Gernhardt – Seine **Poetik** im lyrischen Werk. Regensburg 2005. [Unveröffentl. Magisterarbeit, Universität Regensburg].
- Burdorf, Dieter*: **Einführung** in die Gedichtanalyse. Stuttgart und Weimar 1997. [=Sammlung Metzler. 284.]
- Burdorf, Dieter*: **Poetik** der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte. Stuttgart und Weimar 2001. [Zugl.: Jena, Univ., Habil.-Schr., 2000.]
- Burkhardt, Werner*: Ein **Punk-Sonett** im Wörtersee. In: Süddeutsche Zeitung. 24./25.10.1981.
- Busch, Wilhelm*: Die schönsten **Bildergeschichten** für die Jugend. Sammlung von 69 Geschichten mit farbigen Illustrationen. Hrsg. von Gustav-Wolter von Klot. München 1989.
- Busch, Wilhelm*: Historisch-kritische **Gesamtausgabe** in vier Bänden. Hrsg. von Friedrich Bohne. Wiesbaden und Berlin 1968.
- Busch, Wilhelm*: **Kritik des Herzens**. In: ders.: Gesamtausgabe. Band 2. S. 493-528.

- Busch, Wilhelm*: **Max und Moritz**. In: ders.: Gesamtausgabe. Band 1. S. 341-389.
- Busch, Wilhelm*: **Was mich betrifft** (1886). In: ders.: Gesamtausgabe. Band 4. S. 147-157.
- Carossa, Hans*: **Gedichte**. Mit einer Nachbemerkung von Eva Kampmann-Carossa und einem Nachwort von Rüdiger Görner. Frankfurt a. M. 2002. [= in sel taschenbuch. 2423.]
- Celan, Paul*: **Werke**. Historisch-kritische Ausgabe. I. Abteilung: Lyrik und Prosa. Begründet von Beda Allemann, besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe, Rolf Bücher und Axel Gellhaus. Band 10,1: Text. Hrsg. von Rolf Bücher unter Mitarbeit von Axel Gellhaus und Andreas Lohr-Jasperneite. Frankfurt a. M. 1994.
- Cervantes Saavedra, Miguel de*: **Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote** von la Mancha. Aus dem Spanischen von Ludwig Tieck. Mit einem Essay von Heinrich Heine und Illustrationen von Gustave Doré. Zürich 1987.
- Cicero, Marcus Tullius*: Vom **Redner**. De oratore. Übers. von Raphael Kühner. München 1962.
- Conrady, Karl Otto*: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Reinbek bei Hamburg 1966.
- Conrady, Karl-Otto (Hrsg.)*: Der neue Conrady. Das große deutsche **Gedichtbuch**. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Düsseldorf und Zürich 2000 (ältere Ausgabe: Kronberg/ Ts. 1977).
- Crüwell, Konstanze*: Ein **Hündchen** wird gesucht. Was kann das Gedicht: Alles. Robert Gernhardts Poetik-Vorlesung. In: FAZ. 10.5.2001
- Delbrück, Hansgerd*: **Farce**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 151.
- Delbrück, Hansgerd*: **Kontrafaktur**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 250.
- Dencker, Klaus Peter (Hrsg.)*: Deutsche **Unsinnspoesie**. Stuttgart 1995. [=RUB. 9890.]
- Detering, Heinrich*: Der viele weiße Raum. In: FAZ. 15.12.1990.
- Detering, Heinrich*: Ein **Gespräch** im Hause Schmidt über die Poesie des abwesenden Herrn Gernhardt. In: Arnold: Text und Kritik. 136. S. 22-40.
- Dierks, Manfred*: **OH!** Über Schnuffi. In: Arnold: Text und Kritik. 136. S. 102-108.
- Dierks, Manfred*: Stille **Brisanz**. In: Arntz: Rabe 50. S. 126.
- Dietschreit, Frank und Barbara Heinze-Dietschreit*: Hans Magnus **Enzensberger**. Stuttgart 1986. [= Sammlung Metzler. 223.]
- Diez, Georg*: Die **Romantik** war ihr Schicksal. Blumfeld, Tocotronic, Herbert Grönemeyer, Jan Delay: Warum versteigt sich die die deutsche Songlyrik so oft im trübsinnigen Nichts? In: Die Zeit. Nr. 22. 24.5.2007. S. 54.
- Döblin, Alfred*: **Brief an Herwarth Walden** vom November 1909. In: ders.: Briefe. Hrsg. von Heinz Graber. Olten und Freiburg i. Br. 1970. S. 49f.
- Döhl, Reinhard*: **Dadaismus**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 91f.
- Döhl, Reinhard*: **Expressionismus**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 145-147.
- Döhl, Reinhard*: **Unsinnspoesie**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 481.
- Drawert, Kurt*: **Fraktur**. Lyrik, Prosa, Essay. Leipzig 1994.

- Dresen, Dieter:* „Verdrehter **Kopf**“ von Robert Gernhardt. Handelnder Umgang mit einem Liebesgedicht. In: Schulmagazin 5 bis 10. 1997. Heft 5. S. 27-30.
- Drews, Jörg (Hrsg.):* **Das bleibt**. Deutsche Gedichte 1945-1995. Leipzig 1995.
- Drews, Jörg:* Das **Singen** wird es bringen. In: Basler Zeitung. 3.3.1995
- Drews, Jörg:* Der **Nörgler** als Elegiker. Meine sechs Lieblingspiècen unter den Gedichten von Robert Gernhardt. In: Arntz: Rabe 50. S. 93-104.
- Drews, Jörg:* **Nur nicht** zu lyrisch werden. In: Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie 16. 1993. S. 209-212.
- Drews, Jörg:* **Pro poesia!** In: Süddeutsche Zeitung. 2.6.2001
- Drews, Jörg:* Stehender **Sturmlauf**. Ein mäandrierender Monolog beim Rückblick auf die Bestenliste der letzten Jahre. Lodemann: Bestenliste. S. 71-79.
- Droste, Wiglaf:* Das große **Ich Ich Ich**. Robert Gernhardts letzte Gedichte „Später Spagat“ zeigen den Dichter noch einmal auf der Höhe seiner Kunst. In: Literaturen. 09/2006. S. 74f.
- dtv-Lexikon* in 20 Bänden. Mannheim und München 1992.
- Duden*. Band 1: Die deutsche Rechtschreibung. Hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim u. a. 2006.
- Dyck, Joachim:* Das lyrische Werk von Gottfried **Benn**. In: Kindlers Neues Literaturlexikon (KNL). Hrsg. von Walter Jens. München 1998. Bd. 2. S. 506-511.
- Eco, Umberto:* **Nachschrift** zum Namen der Rose. München 1986.
- Edschmid, Kasimir:* **Expressionismus** in der Dichtung. 1918. Rede, gehalten am 13. Dezember 1917 vor dem Bund Deutscher Gelehrter und Künstler und der Deutschen Gesellschaft 1914. In: Raabe: Expressionismus. S. 90-108.
- Eich, Günter:* Abgelegene **Gehöfte**. Frankfurt a. M. 1948.
- Eich, Günter:* **Ende** des Sommers. In: ders.: Botschaften des Regens. Frankfurt a. M. 1961. [= bibliothek suhrkamp. 3306.] S. 7
- Eich, Günter:* Gesammelte **Werke** in vier Bänden. Revidierte Ausgabe. Band I: Die Gedichte, Die Maulwürfe. Hrsg. von Axel Vieregge. Frankfurt a. M. 1991.
- Eichendorff, Joseph von:* Sämtliche **Werke**. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Hermann Kunisch (†) und Helmut Koopmann. Band 1: Gedichte. Hrsg. von Harry Fröhlich und Ursula Regener. Stuttgart 1993.
- Eilert, Bernd (Hrsg.):* Das **Hausbuch** der literarischen Hochkomik. Illustriert von F. K. Waechter. Zürich 1987.
- Eilert, Bernd:* Die 701 peinlichsten **Persönlichkeiten**. Beiträge zur Sozialhygiene. Zürich 1990.
- Einsporn, Petra-Maria:* Juvenals **Irrtum**. Über die Antinomie der Satire und des politischen Kabarett. Frankfurt am Main u.a. 1985. [=Europäische Hochschulschriften. Theater-, Film- und Fernschwissenschaften. 17.]
- Ekman, Bjørn (Hrsg.):* Die **Schwierigkeit**, Satire (noch) zu schreiben. Das Kopenhagener Kolloquium am 3. und 4. März 1995. Kopenhagen und München 1996. [=Kopenhagener Kolloquien zur deutschen Literatur. 16.] [=Text & Kontext Sonderreihe. 37.]

- Ekman, Bjørn*: Von der Schwierigkeit des Schreibens von Satire heute und über die Grenzen des satirischen Schreibens. In: ders.: Schwierigkeit. S. 11-13.
- EKZ-Informationdienst 8/91*. Zit. nach Arntz: Rabe 50. S. 123.
- Eliot, T. S.*: Der **Vers**. Vier Essays. Übersetzt von G. Hensel. Frankfurt a. M. 1952
- Elm, Theo (Hrsg.)*: **Lyrik** der Neunziger Jahre. Stuttgart 2000.
- Endler, Adolf*: Der Pudding der Apokalypse. Gedichte 1963-1998. Frankfurt a. M. 1999.
- Enzensberger, Hans Magnus*: Die **Entstehung** eines Gedichts. In: ders.: Erinnerung an die Zukunft. Poesie und Poetik. Hrsg. von Dorothea Dornhof. Leipzig 1988. S. 243-261.
- Enzensberger, Hans Magnus*: **Einzelheiten I**. Frankfurt a. M. 1964.
- Enzensberger, Hans Magnus*: **Erinnerung** an die Zukunft. Poesie und Poetik. Hrsg. von Dorothea Dornhof. Leipzig 1988.
- Enzensberger, Hans Magnus*: **Gedichte**. 1950-1995. Frankfurt a. M. 1996.
- Enzensberger, Hans Magnus*: **Literatur** als Institution oder Der Alka-Seltzer-Effekt. In: ders.: Mittelmaß und Wahn. Frankfurt am Main 1988. S. 42-52.
- Enzensberger, Hans Magnus*: **Mittelmaß** und Wahn. Frankfurt am Main 1988.
- Enzensberger, Hans Magnus*: **Museum** der modernen Poesie. Eingerichtet von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt a. M. 1960 und 2002.
- Enzensberger, Hans Magnus*: **Peter Rühmkorfs „Kunststücke“**. In: Lamping, Dieter und Stephan Speicher (Hrsg.): Peter Rühmkorf. Seine Lyrik im Urteil der Kritik. Bonn 1987. S. 59-62. [= Sammlung Profile. 30] Erstveröffentlichung in „Der Spiegel“, 9.1.1963.
- Enzensberger, Hans Magnus*: **Satire** als Wechselbalg. In: ders.: Einzelheiten. Frankfurt am Main 1962. S. 215-220.
- Enzensberger, Hans Magnus*: **Scherenschleifer** und Poeten. In: ders.: Erinnerung an die Zukunft. Poesie und Poetik. Hrsg. von Dorothea Dornhof. Leipzig 1988. S. 212-217.
- Enzensberger, Hans Magnus*: **Vorzeichen**. Fünf neue deutsche Autoren. Eingeführt von H. M. Enzensberger. Frankfurt a. M. 1962.
- Enzensberger, Hans Magnus*: **Wie entsteht ein Gedicht?** In: Ars poetica. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik. Hrsg. von Beda Allemann. Darmstadt 1966. S. 5-9.
- Enzensberger, Hans Magnus*: **Zu: Gottfried Benn**: Autobiographische und vermischte Schriften. In: Der Spiegel. H. 23. 1962
- Erdl, Marc Fabian*: Das gespannte **Verhältnis** von Political Correctness und Satire. Überlegungen zur Veränderung der Satirerezeption seit den frühen Achtzigerjahren. o. O. 1995. [Unveröffentl. Seminar-Arbeit]
- Ewers, Hans-Heino, Maria Lypp und Ulrich Nassen (Hrsg.)*: **Kinderliteratur** und Moderne. Ästhetische Herausforderungen der Kinderliteratur im 20. Jahrhundert. Weinheim und München 1990.
- Fischer, Kuno*: Über den **Witz**. Ein philosophischer Essay. Tübingen 1989.
- Flasch, Kurt*: Das Schnabeltier. In: Arnold: Text und Kritik. 136. S. 16-21.

Folckers, Nils und Wilhelm Solms (Hrsg.): Risiken und Nebenwirkungen. Komik in Deutschland. Mit Zeichnungen von F. W. Bernstein, Eugen Egner, Steffen Haas, Ernst Kahl, OL, Rattelschneck, @Tom. Berlin 1996.

Folckers, Nils und Wilhelm Solms (Hrsg.): Was kostet der Spaß? Wie Staat und Bürger die Satire bekämpfen. Marburg 1997.

Fontane, Theodor: Werke und Schriften. Hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. Bd. 28: Aufsätze und Aufzeichnungen. Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Jürgen Kolbe. Frankfurt a. M. u. a. 1979.

Frank, Horst J.: Handbuch der deutschen **Strophenformen**. Tübingen und Basel 1993.

Freist, Roland: Satirezeitschriften in der Bundesrepublik Deutschland. München 1988. [Unveröffentl. Magister-Arbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München]

Frenkel, Rainer: Geier überm Raben. In: Die Zeit. 14.12.2001.

Frenz, Achim: Das **Hinterland** ist kleiner geworden. In: Pflasterstrand. Nr. 270. 5.9.1987. S. 37f.

Freud, Sigmund: Der **Humor**. Leipzig und Wien 1927.

Freud, Sigmund: Der **Witz** und seine Beziehung zum Unbewußten. Frankfurt a. M. 1905/1992.

Freund, Winfried: Die literarische **Parodie**. Stuttgart 1981.

Fricke, Harald u.a. (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin und New York 2000.

Fricke, Harald: Poetik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar herausgegeben von Jan-Dirk Müller. Bd. 3: P-Z. Berlin und New York 2003.

Fried, Erich: Gesammelte **Werke**. Gedichte 2. Hrsg. von Volker Kaukoreit und Klaus Wagenbach. Berlin 1993.

Fried, Erich: Als ich mich nach dir verzehrte. Zweiundsiebzig Gedichte von der Liebe. Berlin 1990.

Fried, Erich: Anfechtungen. Fünfzig Gedichte. Berlin 1967. S. 60.

Friedrich, Hugo: Die **Struktur** der modernen Lyrik. Stuttgart 1956.

Fritz, Walter Helmut: Gesammelte **Gedichte**. Hamburg 1979.

Fritz, Walter Helmut: Schwierige **Überfahrt**. Gedichte. Hamburg 1976.

Fuhrmann, Manfred: Die **Dichtungstheorie** der Antike. Aristoteles, Horaz, „Longin“. Eine Einführung. Düsseldorf und Zürich 2003.

Gabrish, Anne (Hrsg.): Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten. Mit feinen Holzschnitten. Neue, verbesserte und vermehrte Auflage. Berlin o.J. (Nachdruck von 1849)

Gätke, Ralph: Robert Gernhardt. Glück, Glanz, Ruhm. In: ders.: **Schöne** Helden. Literarische Porträts. Oldenburg 1986. S. 31-56.

Gätke, Ralph: Vorteil **Becker**. Robert Gernhardts Humoreskensammlung „Es gibt kein richtiges Leben im valschen“ In: ders.: Komisch wie Franz Kafka. Animiertexte. Oldenburg 1991. S. 35-62.

Gebhard, Walter: Oskar **Loerkes** Poetologie. München 1968.

Gehebe, Almut (Hrsg.): Der **Rabe 41**. Magazin für jede Art von Literatur. Der Architektur-Rabe. Zürich 1994.

Geier, Manfred: Worüber **kluge Menschen** lachen. Kleine Philosophie des Humors. Reinbek bei Hamburg 2006

Geist, Peter (Hrsg.): Ein **Molotow-Cocktail** aus fremder Bettkante. Lyrik der siebziger/achtziger Jahre von Dichtern aus der DDR. Leipzig 1991.

Gelfert, Hans-Dieter: **Max und Monty**. Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors. München 1998.

Genazino, Wilhelm: Das **Bild** des Autors ist der Roman des Lesers. Münster 1994.

Gendolla, Peter und Carsten Zelle (Hrsg.): Der **Siegener Kanon**. Beiträge zu einer „ewigen“ Debatte. [= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. 70.] Frankfurt a. M. 2000.

Genette, Gérard: **Palimpseste**. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 1993. [= es. 1683.]

Genette, Gérard: **Paratexte**. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 2001. [= stw. 1510.]

George, Stefan: Sämtliche **Werke** in 18 Bänden. Band 13/14: Baudelaire. Blumen des Bösen. Umdichtungen. Stuttgart 1983.

Glaser, Hermann: Deutsche **Kultur**. Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart. Bonn 1997.

Glodek, Tobias, Christian Haberecht und Christoph v. Ungern-Sternberg (Hrsg.): Politisches **Kabarett** und Satire. Mit Beiträgen von Volker Kühn, Henning Venske, Peter Ensikat, Eckart v. Hirschhausen u. a. Berlin 2007.

Glötz, Peter und Wolfgang Langenbacher: Der mißachtete **Leser**. Zur Kritik der deutschen Presse. München 1993.

Glück, Helmut: **Gernhardt** als Glottomane. Über die nächsten Aufgaben der Gernhardtphilologie. In: Hagedstedt: Alles. S. 270-286.

Gnüg, Hiltrud: **Entstehung** und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. Stuttgart 1983. [=Germanistische Abhandlungen. 54.]

Goertz, Wolfram: Im **Olymp** lacht man selten. Manfred Geier erforscht die Philosophie des Humors. In: Die Zeit 36. 31.8.2006.

Goethe, Johann Wolfgang: Die **Gedichte** nach der Ausgabe letzter Hand. Textredation und Editionsbericht: Franziska Mayer. München 1999.

Goethe, Johann Wolfgang: **Sämtliche Werke**. Vierzig Bände. Hrsg. v. Hendrik Birus u.a. Frankfurt a.M. 1988.

Goethe, Johann Wolfgang: **Werke**. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. München 1996.

- Goll, Iwan:** Der **Expressionismus** stirbt. In: Zenit. Jg. 1. 1921. Nr. 8. S. 8f.
- Görner, Lutz:** Spaßmacher und Ernstmacher. Robert Gernhardt. Textbuch und Kompaktkassette. Zusammengestellt und gesprochen von Lutz Görner. Musik: Stefan Schleiner. MC. Köln 1992. [**Spaßmacher-Kassette**]
- Gottsched, Johann Christoph:** **Versuch** einer critischen Dichtkunst. In: Rötzer, Hans Gerd (Hrsg.): Texte zur Geschichte der deutschen Poetik in Deutschland. Von M. Opitz bis A. W. Schlegel. Darmstadt 1982. S. 174-217.
- Grass, Günter:** **Novemberland**. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Michael Krüger. Begründet von Walter Höllerer und Hans Bender. 41. Jahrgang. München 1994. S. 44.
- Greiner, Ulrich:** **Alles Lyrik!** Weshalb die ZEIT-Literatur sechs Seiten dem Gedicht widmet. In: Die Zeit. 24.5.2007.
- Greiner, Ulrich:** Das Lachen der **Vernunft**. In: Die Zeit. 6.7.2006.
- Grimm, Gunter:** **Pasquill**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 344.
- Grimm, Jacob und Wilhelm:** Deutsches **Wörterbuch**. Bearbeitet von Moriz Heyne. Bd. 15: Schiefeln-Seele. München 1984.
- Groll, Gunter (Hrsg.):** **De profundis**. München 1946.
- Grünbein, Durs:** **Falten** und Fallen. Gedichte. Frankfurt a. M. 1994.
- Gsella, Thomas:** **Kille** Kuckuck Dideldei. Gedichte mit Säugling. Illustriert von Jutta Bauer. München 2001.
- Gsella, Thomas:** **Materialien** zur Kritik Leonardo DiCaprios und andere Gedichte. Frankfurt a. M. 1999.
- Guillemain, Bernhard:** Das Tagebuch, Nr. 46. 11. November 1932. Zit. nach: Guillemain, Bernhard: Die **Zukunft** der Lyrik. In: Schuhmann: Lyrik. S. 152-155.
- Haas, Christoph:** Der **Schlafrock**, das Licht und die Wünsche. Über Robert Gernhardt. In: Merkur 3 / 4. 1999. S. 374-384.
- Haas, Willy:** An unsere **Leser** und Freunde! In: Becker: Neue Sachlichkeit 2. S. 106f.
- Hacks, Peter:** Die **Maßgaben** der Kunst I, II und III. In: ders.: Werke. Bd. 13, 14 und 15. Berlin 2003.
- Hacks, Peter:** **Urpoesie**, oder: Das scheinotote Kind. In: ders.: Werke. Bd. 14: Die Maßgaben der Kunst II. Bestimmungen, Schöne Wirtschaft, Ascher gegen Jahn, Ödipus Königsmörder. Berlin 2003. S. 150-192.
- Hacks, Peter:** **Werke**. Berlin 2003.
- Hage, Volker:** Da sprach der **Knecht** zum Herrn. In: Der Spiegel. 4.8.1997. S. 163-165.
- Hage, Volker:** **Gernhardt** klassisch. In: Die Zeit 41. 5.10.1991.
- Hagedstedt, Lutz (Hrsg.):** **Alles** über den Künstler. Zum Werk von Robert Gernhardt. Frankfurt a. M. 2002.
- Hagedstedt, Lutz:** **Auswahlbibliographie** zu Robert Gernhardt. In: Text und Kritik. 136. S. 109-118; siehe auch Hagedstedts „große Robert Gernhardt-Bibliographie 1971-1997“ unter www.litfasz.de/gernhardt/biblio_main.html (am 8.3. 2009).
- Hagedstedt, Lutz:** **Böse** trifft ein jeder Scherz. Busch in Gernhardts Auswahl. In: Süddeutsche Zeitung. 17.6.2000.

- Hagededt, Lutz:* Der **Schriftsteller** und sein Werk - Robert Gernhardt. In: Krimm: Ich fahr. S. 73-93
- Hagededt, Lutz:* Die **Drei** Kritiken. Robert Gernhardt nachkantische Komik-Kritik. Literaturkritik 11. 2000. Zit. nach Website http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=1611 am 30.6.2008.
- Hagededt, Lutz:* Die **Welt** des Unsinnns ist sinnlich. In: Moennighoff, Burkhard (Hrsg.): Die Sprache des Witzes. Heinrich Heine und Robert Gernhardt. Iserlohn 2006. S. 73-84
- Hagededt, Lutz:* Gernhardts **Interpretationskunst**. Zit. nach Website <http://www.hagededt.de/gernhardt/3EssaySonderband.htm> am 30. 6. 2008. Gekürzt auch in: Text und Kritik. 136. S. 48-58.
- Hagededt, Lutz:* **Ich Ich Ich**. In: Reclams Romanlexikon. Bd. 5: 20. Jahrhundert III. Hrsg. von Frank Rainer Max und Christine Ruhrberg. Stuttgart 2000. S. 287-290
- Hagededt, Lutz:* **In allen** Künsten unterwegs und zu Hause. Die jüngsten Produktionen von Robert Gernhardt und Friends. In: Süddeutsche Zeitung. 9.6.2001.
- Hagededt, Lutz:* Ist die **Lyrik** noch poetisch? Zur „aktuell notorischen Baisse“ der Gattung. www.hagededt.de/essay/a6UeberLyrik.html (am 22.4.2002).
- Hagededt, Lutz:* **Komik** und Emotionalität. Die Literatur der neunziger Jahre. Zit. nach Website www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=348 am 6.4. 2007.
- Hagededt, Lutz:* Robert Gernhardt. Das **lyrische Werk**. In: Kindlers Neues Literaturlexikon (KNL). Hrsg. von Walter Jens. München 1998. Bd. 6. S. 465-468.
- Hagededt, Lutz:* Robert Gernhardt. **Ich Ich Ich**. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. Hrsg. von Walter Jens. München 1998. Bd. 6. S. 468 f. Vgl. Website <http://www.hagededt.de/gernhardt/2bleixkaICH.htm> am 30.6.2008.
- Hagededt, Lutz:* Robert **Gernhardt**. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (**KLG**). Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Band 4. Göttingen 1978ff. [67. Nachlieferung März 2001]
- Hagededt, Lutz:* Robert **Gernhardt**. In: Neues Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur seit 1945 (**NHG**). Begründet von Hermann Kunisch. Hrsg. von Dietz-Rüdiger Moser u. a. München 1993. S. 391f.
- Hahn, Ulla (Hrsg.):* **Stimmen** im Kanon. Deutsche Gedichte. Stuttgart 2003.
- Halbritter, Kurt:* **Disziplin** ist alles. Frankfurt a. M. 1955
- Hamburger, Käthe:* Die **Logik** der Dichtung. Stuttgart 1977.
- Hartung, Harald:* Der **Türke** im Automaten oder Die verborgene Regel. Jedem Anfang wohnt ein Zauber inne und jedem Schluß ein Provisorium: Über einige Erfahrungen beim Schreiben von Lyrik. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 12.3.2002. S. 53.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:* Die lyrische **Poesie**. In: ders.: Vorlesungen über die Aesthetik. Herausgegeben von H. G. Hotho. Dritter Band. Berlin 1838.
- Heilmann, Markus:* Bastelei, Satire und Diskurskritik. Ein **Formprinzip** bei Gérard Genette, Umberto Eco und Thomas Bernhard. In: Ekman: Schwierigkeit. S. 55-75.
- Hein, Rainer:* **Künstler** und Radikaldemokrat. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 9.8.2001. S. 63.
- Heine, Heinrich:* Historisch-kritische **Gesamtausgabe** der Werke. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1975.

- Heine, Heinrich:* **Sämtliche Gedichte** in zeitlicher Folge. Hrsg. v. Klaus Briegleb. Frankfurt am Main und Leipzig 1993.
- Heißenbüttel, Helmut:* **Gelegenheitsgedichte** und Klappentexte. Darmstadt und Neuwied 1973.
- Heißenbüttel, Helmut:* **Über Literatur**. Freiburg im Breisgau 1966.
- Heißenbüttel, Helmut:* Was ist das **Konkrete** an einem Gedicht? Zwei Ansätze. Itzehoe 1969. [= Vorspann. Schriftenreihe zur Einführung in die Dichtung der Gegenwart. 3/4.]
- Helmers, Hermann:* Lyrischer **Humor**. Strukturanalyse und Didaktik der komischen Versliteratur. Stuttgart 1971.
- Hempfer, Klaus W.:* **Gattungstheorie**. Information und Synthese. München 1973. [=Information und Synthese. 1.]
- Henscheid, Eckhard und Herbert Lichti:* Erläuterungen und kleiner **Kommentar** zu Eckhard Henscheids Roman-Trilogie „Die Vollidioten“, „Geht in Ordnung - sowieso -- genau ---“ und „Die Mätresse des Bischofs“. Frankfurt a. M. 1986
- Henscheid, Eckhard:* Hell und schnell gegen die **Dumpfmeier**. Ein Bericht über die Neue Frankfurter Schule. In: Lui. Männermagazin. 4/1984. S. 68-74.
- Henscheid, Eckhard:* **Hymne** auf Bum Kun Cha. In: ders.: Ein scharmanter Bauer. Erzählungen und Bagatellen. Frankfurt a.M. 1980. S. 350-354.
- Henschel, Gerhard:* **Raddatzong**, Raddatzong. In: Die Tageszeitung. 16.12.2006.
- Hesse, Hermann:* Die **Gedichte**. 1892-1962. Erster Band. Frankfurt a. M. 1977.
- Hesse, Hermann:* Gesammelte **Werke** in zwölf Bänden. Erster Band: Stufen, Die späten Gedichte, Frühe Prosa, Peter Camenzind. Frankfurt a. M. 1987.
- Heydebrand, Renate von (Hrsg.):* **Kanon** Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. Stuttgart und Weimar 1998. [= Germanistische Symposien-Berichtsbände. 19.]
- Hildebrand, Olaf:* Poetologische **Lyrik**. Köln u.a. 2003.
- Hillebrand, Bruno (Hrsg.):* Wo steht die **Dichtung heute?** Vorträge und Statements. Zwanzig Jahre Poetik-Dozentur der Akademie der Wissenschaften und der Literatur an der Universität Mainz. [Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Klasse der Literatur. 95.] Mainz 2002.
- Hiller, Kurt:* **Gegen „Lyrik“**. In: Pörtner: Literaturrevolution 1910-1925. S. 218-220.
- Hinck, Walter:* Närrische **Vernunft**. Zu Robert Gernhardts Gedicht „Der Zähe“. In: Gedichte und Interpretationen. Band 7: Gegenwart II. Hrsg. von Walter Hinck. Stuttgart 1997. S. 187-194.
- Hinderer, Walter:* „**Komm! ins Offne, Freund!**“: Tendenzen der westdeutschen Lyrik nach 1965. In: Deutsche Literatur der Bundesrepublik seit 1965. Untersuchungen und Berichte. Hrsg. von Paul Michael Lützeler und E. Schwarz. Königstein/Ts. 1980. S. 13-29.
- Hirschhausen, Eckart von:* Die **Kunst der Pointe**. Wie man einen Witz repariert. In: Glodek: Kabarett. S. 168-176.
- Hobbes, Thomas:* **Lehre** vom Menschen. Leipzig 1949.
- Hoddis, Jakob van:* **Weltende**. Die zu Lebzeiten veröffentlichten Gedichte. Hrsg. v. Paul Raabe. Zürich, Hamburg 2001.

Hoffmann-Monderkamp, Kerstin: **Komik** und Nonsens im lyrischen Werk Robert Gernhardts. Annäherungen an eine Theorie der literarischen Hochkomik. Tönisvorst 2001 [zugl. Dissertation, Universität Düsseldorf, 2001].

Hofmannsthal, Hugo von: **Sämtliche Werke** I. Hrsg. von Eugene Weber. Frankfurt a. M. 1984.

Höhne, Andrea und Stephan Russ-Mohl: Der „**Homo oeconomicus**“ im Feuilleton. Zur Ökonomik der Kulturberichterstattung. In: Markt literarisch. Hrsg. von Thomas Wegmann. Bern u.a. 2005. S. 229-248.

Højbjerg, Lennard: **Ironie**, Parodie und Satire im Film. In: Ekman: Schwierigkeit. S. 158-169.

Hölderlin, Friedrich: **Sämtliche Gedichte**. Herausgegeben von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main 2005.

Höllerer, Walter (Hrsg.): **Theorie** der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I. Reinbek bei Hamburg 1965.

Höllerer, Walter: **Thesen** zum langen Gedicht. In: Bender: Platz. S. 7-9.

Hölter, Achim: Der **Dichterkatalog** als Kanontext. In: Wiesinger: Zeitenwende. S. 65-70.

Holz, Arno: Die **Kunst** – Ihr Wesen und ihre Gesetze. In: ders.: Werke. Band 5: Das Buch der Zeit, Dafnis, Kunsttheoretische Schriften. Hrsg. von Wilhelm Emrich und Anita Holz. Stuttgart 1962. S. 3-46.

Holz, Arno: Die **Revolution** der Lyrik. Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl von Alfred Döblin. Mit 2 Tafeln. Wiesbaden 1951.

Holz, Arno: **Evolution** der Lyrik. In: ders.: Werke. Band 5: Das Buch der Zeit, Dafnis, Kunsttheoretische Schriften. Hrsg. von Wilhelm Emrich und Anita Holz. Stuttgart 1962. S. 62-137.

Holz, Arno: **Werke**. Bd. 1, 2 und 3: Phantasmus. Hrsg. von Wilhelm Emrich und Anita Holz. Neuwied am Rhein und Berlin 1961 und 1962.

Horaz: **Sämtliche Werke**. Lateinisch und deutsch. Teil I: Carmina; Oden und Epoden. Nach Kayser, Nordenflycht und Burger herausgegeben von Hans Färber. München 1985.

Hörhammer, Dieter: Die **Formation** des literarischen Humors. Ein psychoanalytischer Beitrag zur bürgerlichen Subjektivität. München 1984.

Hörisch, Jochen: **Worüber** darf man (nicht) lachen? Groteske Kommunikation nach dem 11. September 2001. In: ders.: Gott, Geld, Medien. Frankfurt a.M. 2004. S. 200-222.

Horn, András: Das Komische im **Spiegel** der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung. Würzburg 1988.

Huelsenbeck, Richard: **Ebene**. In: ders.: Phantastische Gebete. Berlin 1920. S. 7f.

Internationales Biographisches Archiv (Munzinger): Robert **Gernhardt**. Ravensburg 2000.

Irmer, Hans-Jochen: Peter **Hacks**. Werke in fünfzehn Bänden, Eulenspiegel Verlag, Berlin 2003. In: Germanistik, Heft 1 / 2006. S. 208-210. Hier: S. 208.

- Isenschmid, Andreas: **Lug und Trug.*** Der Erzähler auf der langen Mittelstrecke – ratlos. Drei exemplarische Erzählungen des Tausendsassas Robert Gernhardt. In: Die Zeit 41. 3.10.1991.
- Iser, Wolfgang: Das Komische. Ein **Kipp-Phänomen.*** In: Preisendanz: Das Komische. S. 398-402.
- Jacobs, Steffen (Hrsg.): **Die komischen Deutschen:*** 878 gewitzte Gedichte aus 400 Jahren. Frankfurt a. M. 2004.
- Jahn, Franz: Über das **Wesen** des Komischen.* Berlin 1904.
- Jandl, Ernst: **Gesammelte Werke.*** Hrsg. von Klaus Siblewski. Band 1: Gedichte. Darmstadt und Neuwied 1985.
- Jandl, Ernst: **Poetische Werke.*** Hrsg. von Klaus Siblewski. Band 4: Der künstliche Baum, Flöda und der Schwan. München 1997.
- Jandl, Ernst: **Sprechblasen.*** Verstreute Gedichte 3. München 1997.
- Japp, Uwe: **Theorie** der Ironie.* Frankfurt am Main 1983. [=Das Abendland. Neue Folge 15.]
- Jauss, Hans Robert: Zum Problem der **Grenzziehung** zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen.* In: Preisendanz: Das Komische. S. 361-372.
- Jean Paul: **Vorschule** der Ästhetik.* Hrsg. von Norbert Miller. München 1963.
- Jens, Walter (Hrsg.): **Kindlers Literatur Lexikon.*** München 1996.
- Jessen, Jens: **Dichter** im Trend.* in: Die Zeit 28. 3.7.2003
- John, Johannes: **Reclams Zitaten-Lexikon.*** Stuttgart 1992.
- Jöst, Erhard: **Wenn** wir die „Besternte Ernte“ nicht hätten. Ein (nicht ganz) ernst zu nehmendes Unterrichtsmodell für den Deutschunterricht auf der Sekundarstufe II. In: Diskussion Deutsch 10. 1979. S. 411-420.*
- Jung, Jochen: **Mythos** und Utopie. Darstellungen zur Poetologie und Dichtung Wilhelm Lehmanns.* Tübingen 1975. [=Hermea. Germanistische Forschungen. Neue Folge. 34.]
- Jung, Werner: **Kleine Geschichte** der Poetik.* Hamburg 1997.
- Jünger, Friedrich Georg: Über das **Komische.*** Frankfurt am Main 1948.
- Jurzik, Renate: Der **Stoff** des Lachens. Studien über Komik.* Frankfurt am Main 1985.
- Kablitz, Andreas: **Komik,** Komisch.* In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 2. Hrsg. von Harald Fricke u. a. Berlin und New York 2000. S. 289-294.
- Kahrmann, Cordula, Gunter Reiß und Manfred Schluchter: **Erzähltextanalyse.*** Eine Einführung mit Studien- und Übungstexten. Weinheim 1994.
- Kant, Immanuel: **Werke.*** Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Band 10. Frankfurt am Main 1968.
- Kästner, Erich: „**Indirekte**“ Lyrik.* In: ders.: Werke. Bd. 6. S. 131-134
- Kästner, Erich: Der Schriftsteller als **Kaufmann.*** In: ders.: Werke. Bd. 6. S. 243-246.
- Kästner, Erich: Die **einäugige Literatur.*** In: ders.: Werke. Bd. 2. S. 46-51. Hier: S. 47, 48 und 50.

Kästner, Erich: Gesammelte **Schriften** für Erwachsene. Hrsg. von Hermann Kesten. Band 1: Gedichte. Zürich 1969.

Kästner, Erich: Prosaische **Zwischenbemerkung**. In: ders.: Werke. Bd. 1. S. 87f.

Kästner, Erich: **Ringelatz** und Gedichte überhaupt. In: ders.: Werke. Bd. 6. S. 226-228.

Kästner, Erich: **Werke**. Hrsg. von Franz Josef Görtz. München und Wien 1998.

Kaysers, Wolfgang: Kleine deutsche **Versschule**. Tübingen und Basel 2002 (unveränderte 27. Auflage der Erstauflage von 1946).

Kerstan, Wendy: Der **Einfluss** von Literaturkritik auf den Absatz von Publikumsbüchern. Marburg 2006.

Kienzle, Michael: Robert Gernhardt. In: Metzler Autoren Lexikon. Hrsg. von Bernd Lutz. Stuttgart und Weimar 1994. S. 243-245.

Kiesel, Harald: Vom **Weg** durch die Wand oder Wie Feder Franz Feder Frieda fand. Die Kinderbücher des Herrn G. – Kein kindertümelnder Kniefall. In: Arnold: Text und Kritik. 136. S. 80-87.

Killy, Walther (Hrsg.): **Literaturlexikon**. Autoren und Werke deutscher Sprache. Gütersloh und München 1989ff.

Kinder, Hermann: **Laudatio**. In: Anstiftung zum Lachen in Literatur und Wissenschaft. Zehn Jahre Kasseler Literaturpreis für grotesken Humor. Hrsg. von Friedrich W. Block und Maria Rehborn. Kassel 1995. S. 79-87.

KLEN [d. i. Karl Leberecht Emil Nickel]: **Schüttelsprüche**. Eine Anthologie über geschüttelte Sprichwörter, Lebensregeln und -weisheiten, Sinnsprüche, Reflexionen, Gebote und Maximen von über 87 Autoren aus mehr als hundert Jahren in insgesamt 775 Schüttel-Versen und Schüttel-Gedichten. Hildesheim 1995.

Klopstock, Friedrich Gottlieb: Ausgewählte **Werke**. Hrsg. v. Karl August Schleiden. München 1962.

Klopstock, Friedrich Gottlieb: Von der **Darstellung**. In: Rötzer, Hans Gerd (Hrsg.): Texte zur Geschichte der deutschen Poetik in Deutschland. Von M. Opitz bis A. W. Schlegel. Darmstadt 1982, S. 289-294.

Knopf, Jan (Hrsg.): **Brecht-Handbuch** in fünf Bänden. Stuttgart und Weimar 2003.

Knorr, Peter und Hans Zippert: Das **dicke Buch Titanic**. Endgültige Satire für Deutschland. Frankfurt am Main 1999.

Köhler, Andrea: Im Herzkammerton. In: Neue Züricher Zeitung. 21.8.1997. Zit. nach Arntz: Rabe 50. S. 145-147.

Köhler, Kai: Aus neuer **Wirklichkeit** blühen kühnere Phantasien. Peter Hacks legt seine gesammelten Gedichte vor. Zit. n. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=3301 am 23.2.2006.

Köhler, Peter (Hrsg.): Das **Nonsens-Buch**. Stuttgart 1990. [=RUB. 40008.]

Köhler, Peter: Gab es **Komik** vor der Neuen Frankfurter Schule? In: NFS: 34-46.

Köhler, Peter: **Nachwort**. In: Das Nonsens-Buch. S. 333-351.

Köhler, Peter: **Nonsens**. Theorie und Geschichte der literarischen Gattung. Heidelberg 1989. [=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. 3. Folge 89.]

- Köhler, Peter: Spaßmacher** und Ernstmacher Robert Gernhardt. In: Arntz: Rabe 50. S. 171-203.
- Köhler, Stefan: Hörspiel** und Hörbuch. Mediale Entwicklung von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart. Marburg 2005.
- Kohvakka, Hannele: Ironie** und Text. Zur Ergründung von Ironie auf der Ebene des sprachlichen Textes. Frankfurt am Main 1997. [=Nordeuropäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften. 13.]
- Komfort-Hein, Susanne: Flaschenposten** und kein Ende des Endes. 1968: Kritische Korrespondenzen um den Nullpunkt von Geschichte und Literatur. Freiburg i. B. 2001. [=Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. 86.]
- Koneffke, Jan: Gelegenheit** macht (keine) Dichter. In: Freitag. 16.5.1997
- Korte, Hermann: „Das muss man gelesen haben!“** Der Kanon der Empfehlungen. In: Arnold: Kanonbildung. S. 308-323.
- Korte, Hermann: Geschichte** der deutschen Lyrik seit 1945. Stuttgart 1989. [=Sammlung Metzler. 250.]
- Korte, Hermann: K wie Kanon** und Kultur. Kleines Kanonglossar in 25 Stichwörtern. In: Arnold: Kanonbildung. S. 25-38.
- Kosler, Hans Christian: Dichtender Denker.** In: Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie 19. 1996. S. 227-230.
- Kosler, Hans Christian: Ein diebisches Vergnügen.** In: Neue Zürcher Zeitung. 3.12.1996
- Kosler, Hans Christian: Von der Freundlichkeit** des Robert Gernhardt. In: Arnold: Text und Kritik. 136. S. 10-15.
- Kraft, Victor: Die Grundlagen der wissenschaftlichen Wertlehre.** Wien 1951.
- Kramper, Gernot: Pure Vernunft** darf niemals siegen. In: Der Stern. 28.2.2006
- Krimm, Stefan und Dieter Zerlin (Hrsg.): „Ich fahr, ich weiss nit wohin...“.** Motiv des Reisens in der europäischen Geschichte und Gegenwart. München 1993.
- Kruckis, Hans-Martin: Zur Kanonisierung** komischer Autoren. Beobachtungen an Arno Schmidt und Vertretern der Neuen Frankfurter Schule. In: Autorität der/ in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonners Germanistentages 1997. Band 2. Hrsg. von Jürgen Fohrmann, Ingrid Kasten und Eva Neuland. Bielefeld 1999. S. 819-837.
- Krüger, Michael (Hrsg.): Akzente.** Zeitschrift für Literatur. Begründet von Walter Höllerer und Hans Bender. 41. Jahrgang. München 1994.
- Krüß, James (Hrsg.): Seifenblasen** zu verkaufen. Das große Nonsense-Buch für jung und alt. Gütersloh 1972.
- Kubbutat, Karen: Kippfiguren.** Narrative Verfahren in ausgewählten Erzähltexten Robert Gernhardts. Kiel 1997. [Unveröffentl. Magister-Arbeit, Universität Kiel]
- Kühnel, Jürgen: Barock.** In: Metzler Literatur Lexikon. S. 40-43.
- Kühnel, Jürgen: Poeta vates.** In: Metzler Literatur Lexikon. S. 353.
- Kümmel, Peter: Saison der Einsiedlerkrebse.** In: Die Zeit 38. 9.9.2004. S. 49.

- Kytzler, Bernhard:** Reclams **Lexikon** der griechischen und römischen Autoren. Stuttgart 1997.
- Lammel, Inge (Hrsg.):** Mit **Gesang** wird gekämpft. Lieder der Arbeiterbewegung. Berlin 1967.
- Lamping, Dieter und Stephan Speicher (Hrsg.):** Das **Gedicht als Herold**. Ein Gespräch zwischen Peter Rühmkorf, Dieter Lamping und Stephan Speicher. In: Lamping: Rühmkorf. S. 107-136. [= Sammlung Profile. 30]
- Lamping, Dieter und Stephan Speicher (Hrsg.):** Peter **Rühmkorf**. Seine Lyrik im Urteil der Kritik. Bonn 1987. [= Sammlung Profile. 30]
- Lamping, Dieter:** **Moderne** Lyrik. Eine Einführung. Göttingen 1991. [=Kleine Vandenhoeck-Reihe. 1557.]
- Lang, Peter Christian:** **Literarischer Unsinn** im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Systematische Begründung und historische Rekonstruktion. Mit einem Nachwort von Klaus Jeziorkowski. Frankfurt am Main und Bern 1982. [=Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. 531.]
- Larkin, Philip (Hrsg.):** The **Oxford Book** of Twentieth-Century English Verse. Oxford 1973.
- Laux, Thomas:** **Sabotage** mit Poesie. Geselliges Dichten: Drei Tage mit Robert Gernhardt. In: Süddeutsche Zeitung. 13.2.2001.
- Lear, Edward:** Kompletter **Nonsens**. Ins Deutsche geschmuggelt von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt am Main 1977.
- Lethen, Helmut:** **Neue Sachlichkeit 1924-1932**. Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus“. Stuttgart 1970.
- Leveringhaus, Peter:** **Ach was!** In: Hamburger Abendblatt. 11.11.2003.
- Liede, Alfred:** **Dichtung** als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. 2 Bde. Berlin 1963. Neuausgabe: Mit einem Nachwort Parodie, ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister und einem Vorwort neu herausgegeben von Walter Pape. Berlin und New York 1982.
- Lodemann, Jürgen (Hrsg.):** Die besten Bücher. 20 Jahre Empfehlungen der deutschsprachigen Literaturkritik. Die **Bestenliste** des Südwestfunks. Frankfurt a. M. 1995
- Lommatzsch, Sabine:** Was gibt's denn da zu lachen? **Komik** durch Polyphonie und Karnevalisierung in Robert Gernhardts Erzählung „Das Buch Ewald“. Studienarbeit. München und Ravensburg 1996.
- Loriot:** Unentbehrlicher **Ratgeber** für das Benehmen in feiner Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1955.
- Maar, Michael:** **Laudatio** anlässlich der Verleihung des Heine-Preises an Robert Gernhardt am 13. Dezember 2004 in Düsseldorf. In: Verleihung des Heine-Preises 2004 der Landeshauptstadt Düsseldorf an Robert Gernhardt. Hrsg. vom Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt Düsseldorf. Düsseldorf o. J. [2004]. S. 5-12.
- Machochczek, Thomas:** **Gelächter** im Haus der Lyrik. In: Der Spiegel. 7.2.2002
- Mader, Michael:** Das **Problem** des Lachens und der Komödie bei Platon. Stuttgart et al. 1977. [= Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft. 47.]

- Mahal, Günther*: **Travestie**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 472.
- Maintz, Christian*: **Nachwort**. In: ders. (Hrsg.): Lieber Gott, Du bist der Boß, Amen! Dein Rhinoceros. Komische Deutschsprachige Gedichte des 20. Jahrhunderts. Mit Zeichnungen von Cornelia von Seidlein. Zürich 2000. S. 151-160.
- Malpricht, Britta*: Die **Lyrik** Robert Gernhardts im Kontext der zeitgenössischen Literaturkritik. Köln 2001. [Unveröffentlichte Examensarbeit, Universität Köln], gekürzte Fassung in: Hagestedt: Alles. S. 329-356.
- Mann, Golo und Alfred Heuß (Hrsg.)*: **Propyläen Weltgeschichte**. Eine Universalgeschichte. Band 4: Rom. Die römische Welt. Berlin und Frankfurt am Main 1963.
- Markhorst, Jochen*: **Hier stimmt** doch was nicht! Der moderne komische Nonsens von Robert Gernhardt. Utrecht 1987. [Unveröffentl. Magister-Arbeit, Instituut ‚Frantzen‘ der R. U. Utrecht].
- Marks, Stephan*: Es ist zu laut. Ein **Sachbuch** über Lärm und Stille. Frankfurt am Main 1999.
- Markwardt, Bruno*: **Geschichte** der deutschen Poetik. 5 Bde. Berlin 1935-1968.
- Marquardt, Axel (Hrsg.)*: **100 Jahre Lyrik!** Deutsche Gedichte aus zehn Jahrzehnten. Zürich 1992.
- Maurer, Marcus und Carsten Reinemann*: **Medieninhalte**. Eine Einführung. Wiesbaden 2006.
- Mazenauer, Beat*: Mit **Heine** aus dem Busch geklopft. In: Freitag. 28.6.2001
- Meid, Volker (Hrsg.)*: **Deutsche Gedichte**. Stuttgart 1986.
- Meid, Volker*: Reclams **Lexikon der deutschsprachigen Autoren**. Stuttgart 2001.
- Meier, Albert*: **Poetik**. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München 1996. S. 205-218.
- Mentz, Hans [Sammelpseudonym]*: **Humorkritik-Spezial**. In: Arntz: Rabe 50. S. 105-111.
- Mentz, Hans [Sammelpseudonym]*: Raeithels **Humorgeschichte**. In: Titanic 10/2005. S. 52f.
- Metzler Autoren Lexikon*. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von Bernd Lutz. Stuttgart und Weimar 1994.
- Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Ansätze, Personen, Begriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar 2001.
- Metzler Literatur Lexikon*. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart 1990.
- Miersch, Michael*: **Invasion** der Bienenfresser. In: Welt am Sonntag. 27.2.2005
- Mistereck, Wolfgang und Adrienne Schneider (Hrsg.)*: **Zeltreden**. Reden zur Verleihung des Literaturpreises „Stadtschreiber von Bergen“ 1974-1988. Göttingen 1998.
- Modick, Klaus*: Wo bleibt das **Negative**, Herr Gernhardt? In: Frankfurter Rundschau. 11.10.1997. Zit. nach Arntz: Rabe 50. S. 148-151.
- Mohr, Reinhard und Mathias Schreiber*: Sehnsucht nach dem **Donnergott**. Über Botho Strauß und seinen zweiten Bocksgesang. In: Spiegel 1. 1.1.2001. S. 116-118.

Möller, Johannes: **David** und Goliath. Robert Gernhardt mißt sich an Heine, Brecht, Goethe. In: Literaturkritik 5. 1999. Zit. nach Website www.literaturkritik.de/welcome/html am 30.1.2001.

Möller, Johannes: Die **Sonne** des Witzes am Firmament der Dichtung. Kerstin Hoffmann-Monderkamp über „Komik und Nonsens im lyrischen Werk Robert Gernhardt“. In: Literaturkritik.de 12/2002. Zit. nach http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5547 am 5.5.2007.

Möller, Johannes: Recht und Gericht bei Robert Gernhardt. In: Arnold: Text und Kritik. 136. S. 66-79.

Morgenstern, Christian: Ein **Leben in Briefen**. Hrsg. von Margareta Morgenstern. Wiesbaden 1952.

Morgenstern, Christian: **Über die Galgenlieder**. Berlin 1921.

Morgenstern, Christian: **Werke und Briefe**. Stuttgarter Ausgabe. Unter der Leitung von Reinhardt Habel hrsg. von Maurice Cureau, Helmut Gumtau, Martin Kießig, Ernst Kretschmer und Marie-Luise Zeuch. 3 Bde. Stuttgart 1988-1992.

Mörike, Eduard: **Sämtliche Werke**. München 1967.

Moszkowski, Alexander: **Mensch**, reime dich! Ausgewählt und mit einem Nachwort von Klaus Cäsar Zehrer. Frankfurt a. M. 2007. [=Hell und Schnell. Die Sammlung komischer Gedichte. Hrsg. von Robert Gernhardt und Klaus Cäsar Zehrer. 3]

Müller, Andreas: In der **Alltagsfalle**. In: Darmstädter Echo. 11.6.2001.

Müller, Beate: Komische **Intertextualität**. Die literarische Parodie. Trier 1994. [=Horizonte. Studien zu Texten und Ideen der europäischen Moderne. 16.]

Müller, Frank: Die **Entwicklung** der satirischen Zeitschrift PARDON unter besonderer Berücksichtigung ausgewählter (publizistischer) Konflikte. [Unveröff. Magisterarbeit.] Mainz 1985.

Müller, Günther: **Neue Sachlichkeit** in der Dichtung. In: Becker: Neue Sachlichkeit 2. S. 32-37.

Müller, Heiner: **Werke**. Hrsg. von Frank Hörnigk. Frankfurt a. M. 1998ff.

Müller, Marika: Die **Ironie**. Kulturgeschichte und Textgestalt. Würzburg 1995. [=Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft. 142.]

Müller, Ralph: **Theorie** der Pointe. Paderborn 2003. [Zugl. Freiburg (Schweiz), Univ., Diss., 2001]

Müller, Rolf Arnold: **Komik** und Satire. Zürich 1973.

Nehm, Günter: **Verspektiven**. Ausgewählt von Robert Gernhardt. Frankfurt a. M. 2006. [= Hell und Schnell. Die Sammlung komischer Gedichte. Hrsg. von Robert Gernhardt und Klaus Cäsar Zehrer. 1.]

Neuhaus, Stefan: **Literaturkritik**. Eine Einführung. Göttingen 2004.

Neuhaus, Stefan: **Revision** des literarischen Kanons. Göttingen 2002.

Neumann, Jan-Hendrik: Würstchen im Schlafrock oder Die Grenzen des guten Geschmacks. Zum 60. Geburtstag des Karikaturisten und Schriftstellers Robert Gernhardt. In: Berliner Morgenpost. 13.12.1997.

Neumann, Peter Horst: Die **Rettung** der Poesie im Unsinn. Der Anarchist Günter Eich. Stuttgart 1981.

- Neumann, Robert*: **Meisterparodien**. Auswahl und Nachwort von Jens Jessen. Zürich 1988.
- Nietzsche, Friedrich*: Also sprach **Zarathustra**. In: ders.: Werke in drei Bänden. München 1954. Bd. 2.
- Oesterle, Kurt*: Der **Conrady**. In: Süddeutsche Zeitung. 23.12.2000.
- Opitz, Martin*: Buch von der Deutschen **Poeterey**. 1624. Nach der Edition von Wilhelm Braune neu herausgegeben von Richard Alweyn. Tübingen 1963.
- Opitz, Stephan*: Ein **auf tretender Herr**. In: Arnold: Text und Kritik. 136. S. 91-97.
- Ostmeier, Dorothee*: Zur **Lyrik**. In: Knopf: Brecht-Handbuch. Bd. 4. S. 247-257.
- Ostmeier, Dorothee*: Zur **Lyrik**. In: Knopf: Brecht-Handbuch. Bd. 4: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart und Weimar 2003. S. 247-257.
- Overath, Angelika*: **Wer da spricht**, ist noch ich selber. Robert Gernhardts „Klappaltar“. In: Neue Züricher Zeitung. 6.10.1998.
- Overbeck, Renate und Reinbert Tabbert*: **Surrealismus** und Nonsense. In: Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen der Kinderliteratur im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Hans-Heino Ewers, Maria Lypp und Ulrich Nassen. Weinheim und München 1990. S. 55-78.
- Pacheco, José Emilio*: **Stein**. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 20.6.1995.
- Pape, Walter*: **Vorwort**. In: Liede: Dichtung (1982). S. V-XIV.
- Paschek, Carl (Hrsg.)*: Gnadenlos und ansteckend zurücklachen. Robert **Gernhardt**. Dichter, Maler und Zeichner. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main vom 9. Mai bis 15. Juni 2001. Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Frankfurt am Main 2001.
- Pestalozzi, Karl*: Die **Entstehung** des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin 1970.
- Petzold, Dieter*: **Formen** und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung im 19. Jahrhundert. Nürnberg 1972. [=Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. 44.]
- Pfister, Manfred*: Konzepte der **Intertextualität**. In: Broich, Ulrich und Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985. S. 1-30.
- Piontek, Heinz*: Von der lyrischen **Praxis**. In: Bender: Messer. S. 110-116.
- Platen, August Graf von*: **Werke** in zwei Bänden. Hrsg. von Kurt Wölfel und Jürgen Link. Band 1: Lyrik. Nach der Ausgabe letzter Hand und der historisch-kritischen Ausgabe mit Anmerkungen, Bibliographie und einem Nachwort herausgegeben von Jürgen Link. Zeittafel von Kurt Wölfel. München 1982.
- Platon*. Jubiläumsausgabe der sämtlichen **Werke**. Übersetzt v. R. Rufner. Sechs Bände. Zürich und München 1974.
- Platthaus, Andreas*: Der **Kontakt** des Zeichners. In: FAZ. 10.11.2007.
- Plessner, Helmuth*: **Lachen** und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens. München 1950.

Poe, Edgar Allan: The **philosophy** of composition. In: ders.: The complete works. Edited by James A. Harrison. Reproduced from 1902 New York Edition. Vol. XIV: Essays and Miscellanies. New York 1965. S. 193-208.

Poe, Edgar Allan: **The poetic principle**. In: ders.: The complete works. Edited by James A. Harrison. Reproduced from 1902 New York Edition. Vol. XIV: Essays and Miscellanies. New York 1965. S. 266-292.

Poe, Edgar Allan: **The raven**. In: ders.: The complete works. Edited by James A. Harrison. Reproduced from 1902 New York Edition. Vol. VII: Poems. New York 1965. S. 94-100.

Poethen, Johannes: Im **Labor** der Träume. In: Bender: Messer. S. 138-143.

Pörtner, Paul (Hrsg.): **Literaturrevolution 1910-1925**. Dokumente, Manifeste, Programme. Bd. 1: Zur Ästhetik und Poetik. Darmstadt u. a. 1960.

Poth, Chlodwig: **Euch** werd ich's zeigen. Ein Lebensbilderbuch mit Text. Hrsg. von Oliver Maria Schmitt. Berlin 2000.

Pott, Sandra: **Poetiken**. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke. Berlin, New York 2004.

Preckwitz, Boris: **Spoken Word** und Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik. Wien 2005.

Preisendanz, Wolfgang und Rainer Warning (Hrsg.): **Das Komische**. München 1976. [=Poetik und Hermeneutik. 7.]

Preisendanz, Wolfgang: **Komische, Lachen**. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 4. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel und Stuttgart 1976

Preisendanz, Wolfgang: Über den **Witz**. Konstanz 1970. [=Konstanzer Universitätsreden. 13.] S. 27

Preisendanz, Wolfgang: Zur **Korrelation** zwischen Satirischem und Komischem. In: Preisendanz: Das Komische. S. 411f.

Priessnitz, Reinhard: **Vierundvierzig Gedichte**. Linz und Wien 1986. S. 42

Pseudo-Longinus: **Vom Erhabenen**. Griechisch und Deutsch. Von Reinhard Brandt. Darmstadt 1983.

Quintus, Vera: **Karikatur** als Wirkungsmittel im oppositionellen Chanson Bérangers. Frankfurt am Main u. a. 1983. [=Trierer Studien zur Literatur. 9.]

Raabe, Paul (Hrsg.): **Expressionismus**. Der Kampf um eine literarische Bewegung. München 1965.

Raddatz, Fritz J.: Der **Zweitwarenhändler**. Robert Gernhardts Gedichte klappern, aber sie mahlen nur Popcorn. In: Die Zeit. 51/2002.

Radisch, Iris: **Absicht** des Anarchischen. In: Die Zeit. 1.2.2007.

Radisch, Iris: **Einmal noch**. In: Die Zeit 43. 21.10.1999.

Raeithel, Gert: Die **Deutschen** und ihr Humor. München 2005

Reemtsma, Jan Philipp: **Ära räki!** oder Wie so etwas zustande kommt, da kann man nicht dabeisitzen. In: Arntz: Rabe 50. S. 152-167.

- Reemtsma, Jan Philipp*: **O.T.** In: Konkret Literatur. 10/91. Zit. nach Arntz: Rabe 50. S. 123.
- Reichert, Klaus*: Lewis **Carroll**. Studien zum literarischen Unsinn. München 1974.
- Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.)*: **1400 Deutsche Gedichte** und ihre Interpretationen. Frankfurt a. M. 2002
- Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.)*: Der **Kanon**. Die deutsche Literatur. **Gedichte**. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Bd. 7: Erich Fried bis Durs Grünbein. Frankfurt a. M. und Leipzig 2005
- Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.)*: Der **Kanon**. Die deutsche Literatur. **Essays**. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Bd. 5: Max Frisch bis Durs Grünbein. Frankfurt a. M. 2006.
- Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.)*: **Frankfurter Anthologie**. Gedichte und Interpretationen. Frankfurt a. M., 1976ff.
- Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.)*: **Verweile doch**. 111 Goethe-Gedichte mit Interpretationen. Frankfurt a. M. und Leipzig 1992
- Reich-Ranicki, Marcel*: **1000 Deutsche Gedichte** und ihre Interpretationen. Frankfurt a. M. und Leipzig 1994.
- Reich-Ranicki, Marcel*: **Fragen Sie Reich-Ranicki**. In: FAS. 23.9.2007. S. 31.
- Reich-Ranicki, Marcel*: Literatur muss **Spaß** machen. Marcel Reich-Ranicki über einen neuen Kanon lesenswerter deutschsprachiger Werke. In: Spiegel 25/2001. S. 212-217.
- Reid, Jillian Elisabeth*: **Kippfiguren** bei Robert Gernhardt. Zur Konfiguration der Wirklichkeitserfahrung des Autors im Kontext des Schreibens „danach“. Lebourne 1994. [zugl. Dissertation University of Melbourne, 1994].
- Reschke, Rudolf Helmut*: **Deutsche Lyrik** unseres Jahrhunderts. Gütersloh 1992.
- Riha, Karl (Hrsg.)*: **Da Dada** da war ist Dada da. Aufsätze und Dokumente. München und Wien 1980.
- Riha, Karl*: **Moritat**, Bänkelsong, Protestballade. Zur Geschichte des engagierten Liedes in Deutschland. Frankfurt am Main 1975.
- Riha, Karl*: **Nachwort**. Ror Wolf – quergelesen. In: Wolf: Komplott. S. 117-128.
- Rilke, Rainer Maria*: **Werke**. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Bd. 1: Gedichte 1895 bis 1910. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996.
- Ringmayr, Thomas Georg*: **Humor** und Komik in der deutschen Gegenwartsliteratur: Arno Schmidt, Eckhard Henscheid und Robert Gernhardt. Ann Harbor, Michigan 1999. [=Diss. University of Washington. 1994.]
- Ritter, Anna*: **Gedichte**. Stuttgart 1911.
- Ritter, Joachim*: Über das **Lachen**. In: ders.: Subjektivität. Frankfurt am Main 1974. S. 62-92. Zuerst in: Blätter für deutsche Philosophie 14. S. 1-21.
- Rittig, Gabriele*: Der **Preis** der Satire. In: Folckers: Was kostet. S. 62-83.
- Rommel, Otto*: Die wissenschaftlichen **Bemühungen** um die Analyse des Komischen. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 21 (1943). S. 161-195.

- Rommel, Otto: Komik** und Lustspieltheorie (1943). In: Grimm, Reinhold und Klaus L. Berghahn (Hrsg.): *Wesen und Formen des Komischen im Drama*. Darmstadt 1975. S. 39-76.
- Ross, Werner: Ach** sagt alles. In: Reich-Ranicki: *Frankfurter Anthologie 16*. Frankfurt am Main 1993. S. 213-216.
- Rossmann, Andreas:** Links **bündig**, rechts flatternd. Kanonfutter: Marcel Reich-Ranicki und Robert Gernhardt eröffnen die lit.cologne. In: FAZ. 13.3.2006.
- Rotermund, Erwin:** Die **Parodie** in der modernen deutschen Lyrik. Münster 1963.
- Rötzer, Hans Gerd (Hrsg.): Texte zur Geschichte** der deutschen Poetik in Deutschland. Von M. Opitz bis A. W. Schlegel. Darmstadt 1982.
- Rotzoll, Christa:** Der undankbare Kostgänger. in: Reich-Ranicki: *Frankfurter Anthologie 15*. Frankfurt am Main 1992. S. 259-262.
- Rowohlt, Harry:** Robert Gernhardt, F. W. Bernstein – Besternte **Ernte**. In: *Sounds*. H. 2. 1977. S. 44.
- Rubiner, Ludwig, Friedrich Eisenlohr und Livingstone Hahn: Kriminal-Sonette**. Stuttgart u. a. 1962.
- Rudloff, Holger:** Subjektive **Gefühlsevidenzen** und allgemeines Teilnehmungsgefühl. Anmerkungen zu literarischen Texten von Peter Handke, Christoph Hein und Robert Gernhardt. In: *Diskussion Deutsch 20*. 1989. S. 252-261.
- Rühmkorf, Peter: Agar agar** – zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven. Reibek 1981.
- Rühmkorf, Peter: Anleitung** zum Widerspruch. In: ders.: *Schachtelhalme*. S. 43-82.
- Rühmkorf, Peter:** Die **Jahre** die ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen. Reinbek bei Hamburg. 1972.
- Rühmkorf, Peter: Dreizehn** deutsche Dichter. Reinbek 1989.
- Rühmkorf, Peter: Einfallskunde**. In: ders.: *Schachtelhalme*. S. 151-179.
- Rühmkorf, Peter:** Einige **Aussichten** für Lyrik. In: ders.: *Schachtelhalme*. S. 83-101.
- Rühmkorf, Peter:** Fliegender **Robert**. Kein Avant-Gardemaß der Kleinmeister. Gernhardt als Maler und Zeichner. In: *Die Zeit* 14. 30.3.1990.
- Rühmkorf, Peter: Haltbar** bis Ende 1999. Gedichte. Reinbek bei Hamburg 1979.
- Rühmkorf, Peter: Nachwort**. In: Kästner, Erich: *Gedichte*. Hrsg. und Nachwort von Peter Rühmkorf. Frankfurt a. M. 1981. [= Bibliothek Suhrkamp. 769.] S. 179-197.
- Rühmkorf, Peter: Rühmen** und am Lattenzaun der Marktnotierung rütteln. Antiquarische Gedanken zur Poesie der Postmoderne. In: ders.: *Schachtelhalme*. S. 275-291.
- Rühmkorf, Peter: Schachtelhalme**. Schriften zur Poetik und Literatur. Werke 3. Herausgegeben von Hartmut Steinecke. Reinbek bei Hamburg 2001.
- Rühmkorf, Peter: Selbst III/88**. Aus der Fassung. Zürich 1989.
- Rühmkorf, Peter:** Über das **Volksvermögen**. Exkurse in den literarischen Untergrund. Reinbek bei Hamburg 1967.
- Rühmkorf, Peter:** Vom großen **Gerneklein**. Zu Robert Gernhardts gesammelte Satiren. In: ders.: *Dreizehn*. S. 189-193.

Rühmkorf, Peter: Walther von der **Vogelweide**, Klopstock und ich. Reinbek bei Hamburg 1975.

Rühmkorf, Peter: Wo ich gelernt habe. In: ders.: Schachtelhalme. S. 291-324.

Rupp, Heinz und Carl Ludwig Lang (Hrsg.): Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch. Begründet von Wilhelm Kosch. Band 6. Bern und München 1978.

Rutschky, Michael: Die **Wende**, das Gelächter und die Schwerliteratur. In: Die Zeit 8. 17.2.1989.

Rutschky, Michael: Welcher **Dichter** ich gern wäre. In: Merkur. Nr. 600. März/April 1999. S. 292-308.

Sattler, Stephan und Rainer Schmitz: Mit fremden Zungen und Federn. Zur Lage des Humors in Deutschland: Robert Gernhardts Lust an der Parodie und seine Chancen, das zu machen, was nicht typisch ist. In: Focus 50. 1997. S. 134-138.

Schäfer, Bärbel und Monika Schuck: Ich wollte mein **Leben** zurück. Menschen erzählen von ihren Erfahrungen mit Krebs. Berlin 2006. Darin: Robert Gernhardt, 68 Jahre, Dichter und Zeichner, Darmkrebs. S. 149-153.

Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext. München 1996

Schatter, Hans Reinhard (Hrsg.): Scharf geschossen. Die deutschsprachige Parodie von 1900 bis zur Gegenwart. Bern u. a. 1968.

Schickling, Dieter: Interpretationen und Studien zur Entwicklung und geistesgeschichtlichen Stellung des Werkes von Arno Holz. Tübingen 1965. Zugl.: Diss., Tübingen, 1964.

Schiller, Friedrich/ Goethe, Johann Wolfgang: Der **Briefwechsel** zwischen Schiller und Goethe. Hrsg. v. Emil Staiger und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a.M. 2005

Schiller, Friedrich: Das **Schöne** der Kunst. 1793. In: Rötzer, Hans Gerd (Hrsg.): Texte zur Geschichte der deutschen Poetik in Deutschland. Von M. Opitz bis A. W. Schlegel. Darmstadt 1982. S. 367-375.

Schiller, Friedrich: Sämtliche **Werke**. 5 Bände. Auf Grund der Originaldrucke herausgegeben von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch. München 1958.

Schimmel, Friedrich: Gernhardt gereimt und ungereimt. In: Berliner Lesezeichen. 3/99. Zit. n. www.luise-berlin.de/Lesezei/blz99_03/text15.htm am 30.9.2007.

Schlegel, August Wilhelm: Das **Sonett**. In: ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Eduard Böcking. Leipzig 1846. Bd. 1, S. 304.

Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragment 116. 1798. In: Rötzer, Hans Gerd (Hrsg.): Texte zur Geschichte der deutschen Poetik in Deutschland. Von M. Opitz bis A. W. Schlegel. Darmstadt 1982. S. 384f.

Schlegel, Friedrich: Die **Gebüsch**e. In: ders.: Dichtungen. Herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner. München u.a. 1962. S. 190-191.

Schlosser, Horst Dieter und Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): Poetik. Essays über Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Wolfgang Hildesheimer, Ernst Jandl, Uwe Johnson, Marie Luise Kaschnitz, Hermann Lenz, Paul Nizon, Peter Rühmkorf, Martin Walser, Christa Wolf und andere Beiträge zu den Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1988.

Schmitt, Oliver Maria: Die schärfsten **Kritiker** der Elche. Die Neue Frankfurter Schule in Wort und Strich und Bild. Berlin 2001.

Schneider, Wolfgang: **Lob** der Form. In: Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie 26. Frankfurt a. M. und Leipzig 2003. S. 189-192. (über „Materialien...“)

Schönen, Michael: Frohe **Kunden**. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Klaus Cäsar Zehrer. Frankfurt a. M. 2007. [= Hell und Schnell. Die Sammlung komischer Gedichte. Hrsg. von Robert Gernhardt und Klaus Cäsar Zehrer. 6.]

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als **Wille** und Vorstellung. In: ders.: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand herausgegeben von Ludger Lütkehaus. Zürich 1988. Bd. 1 u. 2.

Schöttker, Detlev: Der literarische **Souverän**. Autorpräsenz als Voraussetzung von Kanonpräsenz. In: Literarische Kanonbildung. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Hermann Korte. München 2002. S. 277-290.

Schöttker, Detlev: **Kanon** und Ruhm. In: Wiesinger: Zeitenwende. S. 57-63.

Schröder, Christoph: Der **Tod** im Sonett. Gernhardt als Poetik-Lehrer. In: Frankfurter Rundschau. 31.5.2001

Schröder, Christoph: In die **Reihe** reihern. Das Publikum möchte eine Zugabe: Gute Stimmung bei Robert Gernhardts Poetik-Vorlesung. In: Frankfurter Rundschau. 10.5.2001

Schröder, Julia: Das **Lesen** in Zeiten des Überflusses. Gelindes Erstaunen beim Betreten des kritischen Betriebs. In: Lodemann: Bestenliste. S. 29-34.

Schröder, Lothar: Gernhardts letzte **Verse**. In: Rheinische Post. 14.7.2006

Schubart, Christian Friedrich Daniel: **Strophen** für die Freiheit. Eine Auswahl aus den Werken und Briefen. Herausgegeben und eingeleitet von Peter Härtling. Stuttgart 1976.

Schuhmann, Klaus: **Lyrik** des 20. Jahrhunderts. Materialien zu einer Poetik. Reinbek bei Hamburg 1995.

Schulz, Georg-Michael: **Groteske**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 186.

Schulz, Georg-Michael: **Lautmalerei**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 260f.

Schulz, Gerhard: Ein **Held** unserer Zeit. In: Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie 21. 1998. S. 209-213.

Schümer, Dirk: Jedes **Jahr** im Juni. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. 1.7.2007.

Schuppenhauer, Claus: Der **Kampf** um den Reim in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Bonn 1970. [=Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 91.]

Schütz, Erhard und Thomas Wegmann (Hrsg.): **Literatur.com**. Tendenzen im Literaturmarketing. Berlin 2002.

Schütz, Erhard: Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen. Hamburg 2005.

Schwanitz, Dietrich: **Bildung**. Alles, was man wissen muss. Frankfurt a. M. 1999

Schweikle, Günther: **Cento**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 76.

Schweikle, Günther: **Paraphrase**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 343f.

- Schweikle, Günther*: **Reim**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 382.
- Schweikle, Irmgard*: **Das Komische**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 243f.
- Schweikle, Irmgard*: **Humor**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 211f.
- Schweikle, Irmgard*: **Karikatur**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 233.
- Schweikle, Irmgard*: **Pastiche**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 345.
- Schweikle, Irmgard*: **Symbolismus**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 451f.
- Schwitters, Kurt*: **Eile** ist des Witzes Weile. Eine Auswahl aus den Texten. Hrsg. von Christina Weiss und Karl Riha. Stuttgart 1987. [=RUB. 8392.]
- Segebrecht, Wulf*: Sieben **Wege** zum Gedicht. Gernhardts Gedichtinterpretationen in der Frankfurter Anthologie. In: Hagestedt: Alles. S. 263-269.
- Seibt, Gustav*: **Falke** in Sauce Decamerone. Robert Gernhardt als Papagei des Giovanni Boccaccio. In: Arnold: Text und Kritik. 136. S. 42-47.
- Seibt, Gustav*: Gegenwart und Zukunft der **Bildungsbürgerlichkeit**. In: Steinfeld: Was vom Tage übrig blieb. S. 177-182.
- Seibt, Gustav*: Zweite **Unschuld**. Über den Lyriker Robert Gernhardt. In: ders.: Das Komma in der Erdnußbutter. Essays zur Literatur und literarischen Kritik. Frankfurt am Main 1997. S. 72-88.
- Seidler, Herbert*: Die **Dichtung**. Wesen, Form, Dasein. Stuttgart 1965.
- Seiler, Christian*: **O.T.** In: Die Weltwoche. 28.11.1991. Zit. nach Arntz: Rabe 50. S. 123f.
- Seiler, Manfred*: **Da lachen** ja die Elche. Die Lage ist ernst: Der deutsche Intellektuelle hat den Humor entdeckt. In: Die Zeit 6. 3.2.1989.
- Shakespeare, William*: Complete **works**. Comprising his plays and poems. Hrsg. von Bretislav Hodek und Donald Wolfit. Middlesex 1968.
- Sokolowsky, Kay*: **Late Night** Solo. Die Methode Harald Schmidt. Hamburg 2003.
- Solms, Wilhelm*: **Reimkomik** bei Bernstein und Gernhardt. In: Folckers/Solms: Risiken. S. 226-243.
- Sonneborn, Martin*: Das Satiremagazin **Titanic**. Berlin 1994. [Unveröffentl. Magister-Arbeit].
- Speier, Michael*: **lisboa**, der ibis. In: Das verlorene Alphabet. S. 85.
- Spiegel, Hubert*: **Versköder**. Robert Gernhardt spricht: Führung durchs Haus der Poesie. In: FAZ. 31.5.2001
- Stachel, Jan*: **Kanonbibliografie**. In: Gendolla: Siegener Kanon. S. 117-129.
- Staiger, Emil*: Grundbegriffe der **Poetik**. Zürich 1966.
- Stauder, Thomas*: Die literarische **Travestie**. Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse. Deutschland, England, Frankreich, Italien. Frankfurt am Main u. a. 1993. [=Europäische Hochschulschriften. Reihe 18. Vergleichende Literaturwissenschaft. 72.]
- Steinecke, Hartmut*: **Nachwort**. In: Rühmkorf, Peter: Schachtelhalme. Schriften zur Poetik und Literatur. Werke 3. Herausgegeben von Hartmut Steinecke. Reinbek bei Hamburg 2001. S. 385-395.

Steinfeld, Thomas (Hrsg.): Was vom **Tage** übrig blieb. Das Feuilleton und die Zukunft der kritischen Öffentlichkeit in Deutschland. Frankfurt a. M. 2004.

Steinfeld, Thomas: Ein **Punkt** im Raum, ein Nichts im Sein. Nachruf auf Robert Gernhardt. In: Süddeutsche Zeitung. 1.7.2006.

Stempel, Wolf-Dieter: **Blödeln** mit System. In: Preisendanz: Das Komische. S. 449-452.

Stephan, Jacob [d. i. Steffen Jacobs] : **Lyrische Visite 4.** In: Neue Rundschau 108. 1997. Heft 2. S. 164-168.

Stephan, Jacob [d. i. Steffen Jacobs]: **Lyrische Visite 6.** In: Neue Rundschau 108. 1997. Heft 4. S. 159-166.

Steuhl, Wolfgang: **Gernhardt.** In: Killy: Literaturlexikon. Band 4. S. 138.

Stieglitz, Klaus: Das komische **Verfahren** in den Gedichten Robert Gernhardts. Frankfurt a. M. 1989. [Unveröffentl. Magister-Arbeit, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main].

Stieglitz, Klaus: **Kleine Formen**, großer Witz. Der populäre Vers bei Robert Gernhardt. In: Hagedstedt: Alles. S. 66-81. [Kurzfassung von: Stieglitz: Verfahren.]

Stierle, Karlheinz: **Komik** der Lebenswelt und Komik der Komödie. In: Preisendanz: Das Komische. S. 372f.

Strauß, Botho: Wollt ihr das totale **Engineering**? Ein Essay über den Terror der technisch-ökonomischen Intelligenz, über den Verlust von Kultur und Gedächtnis, über unsere Entfernung von Gott. In: Die Zeit 52. 20.12.2000.

Stuck, Elisabeth: **Kanon** und Literaturstudium. Theoretische, historische und empirische Untersuchungen zum akademischen Umgang mit Lektüre-Empfehlungen. Paderborn 2004.

Susman, Margarete: Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart 1910.

Tabbert, Reinbert: Zum literarischen **Nonsense.** Versuch einer Orientierung. In: Der Deutschunterricht 5. 1975. S. 5-22.

Thalbach, Anna: Die **Buchstabentiger** singen Tierlieder. Nach Gedichten von Robert Gernhardt, Heinz Erhardt, Paul Maar, Joachim Ringelnatz u.v.a. Musikalische Lesung. Musik von Julian Hanebeck und Björn Krüger. Gelesen von Anna Thalbach. CD. Köln 2007.

Thalmayr, Andreas [d. i. Hans Magnus Enzensberger]: Das **Wasserzeichen** der Poesie oder die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen. In hundertzweiundsechzig Spielarten vorgestellt von A. M. Nördlingen 1985. [=Die andere Bibliothek. 9.]

Thalmayr, Andreas [d. i. Hans Magnus Enzensberger]: **Lyrik nervt!** Erste Hilfe für gestreßte Leser. München und Wien 2004.

Theobaldy, Jürgen und Gustav Zürcher: **Veränderung** der Lyrik. Über westdeutsche Gedichte nach 1965. München 1976.

Theobaldy, Jürgen: Das **Gedicht** im Handgemenge. Bemerkungen zu einigen Tendenzen in der westdeutschen Lyrik. In: Literaturmagazin 4. Die Literatur nach dem Tod der Literatur. Hrsg. von Hans Christoph Buch. Reinbek bei Hamburg. S. 64-71.

Thomma, Norbert: „**Keiner wäscht reiner**“. Interview mit F. W. Bernstein. In: Der Tagesspiegel. 3.10.2004

Tigges, Wim: An anatomy of literary **nonsense**. Amsterdam 1988. [=Costerus. New Series. 67.]

Titzmann, Michael: **Poetik**. In: Killy: Literaturlexikon. Bd. 14. S. 216-222.

Torberg, Friedrich: **Gesammelte Werke** in Einzelausgaben. Band 3: Pamphlete, Parodien, Post scripta. München und Wien 1964.

Trakl, Georg: **Dichtungen** und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Walther Killy und Hans Szklenar. Salzburg 1969.

Trappen, Stefan: **Überlegungen** zur Satire bei Tucholsky, Arno Schmidt und Grass. Mit einer Kritik an Bachtin. In: Ekman: Schwierigkeit. S. 32-54.

Traxler, Hans: Die **Wahrheit** über Hänsel und Gretel. Die Dokumentation des Märchens der Gebrüder Grimm. Frankfurt am Main 1963.

Tschizewskij, Dimitri: **Satire** oder Grotteske. In: Preisendanz: Das Komische. S. 269-278.

Tucholsky, Kurt: **Gesammelte Werke**. Hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky. Band 2. Reinbek 1975.

Valentin, Karl: **Buchbinder** Wanninger. Sprachclownerien und Grottesken. Hrsg. von Helmut Bachmaier. Stuttgart 1993. [=RUB. 8941.]

Valéry, Paul: **Cahiers/Hefte** 6. Übersetzt von Bernhard Bäschenstein, Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a. M. 1993.

Verna, Sacha: Die **Moderne** als Assoziations-Durchfall. Ein Gespräch mit Robert Gernhardt über Bildende Kunst, Massenspektakel, stille Bilder und leise Hoffnungen. In: Frankfurter Rundschau. 27.10.1999.

Verweyen, Theodor und Gunther Witting: Der **Centio**. Eine Form der Intertextualität von der Zitatmontage zur Parodie. In: Euphorion 87. 1993. S. 1-27.

Verweyen, Theodor und Gunther Witting: Die **Kontrafaktor**. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat. Konstanz 1987. [=Konstanzer Bibliothek. 6.]

Verweyen, Theodor und Gunther Witting: Die **Parodie** in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung. Darmstadt 1979.

Verweyen, Theodor und Gunther Witting: **Parodie, Kontrafaktor**. In: Killy: Literaturlexikon. Band 14. S. 193-196.

Vesper, Will: Die **Ernte** der deutschen Lyrik. Ebenhausen 1950.

Vogt, Jochen, Andreas Erb und Hannes Krauss (Hrsg.): **Dichten mit Robert Gernhardt**. Der neue Scheinwerfer. Essener Blätter für Literatur und Kultur 1. Essen 2003.

Volk, Ulrich: Der poetologische **Diskurs** der Gegenwart. Untersuchungen zum zeitgenössischen Verständnis von Poetik, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Frankfurter Stiftungsdozentur Poetik. Frankfurt a. M. u. a. 2003. Zugl. Frankfurt a. M., Univ., Diss., 2002. [=Frankfurter Hochschulschriften zur Sprachtheorie und Literaturästhetik. Hrsg. von Dieter Kimpel. 13.]

Voß, Johann Heinrich: Sämtliche poetische **Werke**. Hrsg. von Abraham Voss. Leipzig 1835.

- Wallmann, Jürgen P. (Hrsg.):* Von den **Nachgeborenen**. Dichtungen auf Bertolt Brecht. Vorwort von Johannes Poethen. Zürich 1970.
- Wallmann, Jürgen P.:* Gottfried **Benn**. Mühlacker 1965.
- Walzel, Oskar:* Leben, Erleben und Dichten. Ein Versuch. Leipzig 1912
- Wardrop, Daneen:* **Word**, birth, and culture. The poetry of Poe, Whitman, and Dickinson. Westport/Connecticut und London 2002. S. 15. [= Contributions to the Study of American Literature. 14.]
- Warnhold, Birgit:* Am **Wörtersee**. Robert Gernhardt erhält den Kästner-Preis. In: Berliner Morgenpost. 24.2.1999.
- Weber, Andreas:* **Sonne** – Wonne / Brust – Lust. Von der Komik des Reimgedichtes bei R. Gernhardt. In: Praxis Deutsch 125. 1994. S. 52f.
- Wegmann, Thomas (Hrsg.):* **Markt** literarisch. Bern u.a. 2005.
- Wegmann, Thomas:* Zwischen **Gottesdienst** und Rummelplatz. Das Literaturfestival als Teil der Eventkultur. In: Schütz: Literatur.com. S. 121-136.
- Weidemann, Volker:* **Lichtjahre**. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute. Köln 2006.
- Weidemann, Volker:* Seine letzten **Gedichte**. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. 2.7.2006.
- Weidhase, Helmut:* **Literatursatire**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 279f.
- Weidhase, Helmut:* **Parodie**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 342f.
- Weidhase, Helmut:* **Realismus**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 375-377. Hier: S. 377.
- Weinrich, Harald:* **Blödeln**, bummeln, gammeln. In: Preisendanz: Das Komische. S. 452-455.
- Weinrich, Harald:* Linguistik der **Lüge**. Heidelberg 1966.
- Wellek, Albert:* **Witz**, Lyrik, Sprache. Beiträge zur Literatur- und Sprachtheorie mit einem Anhang über den Fortschritt der Wissenschaft. Bern 1970.
- Wellnitz, Phillipe:* Satire und **Groteske**. Beispiele aus der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Ekman: Schwierigkeit. S. 76-90.
- Wellstein, Ben:* Kabarett vs. Comedy. Welche Unterschiede machen den Unterschied? In: Glodek: Kabarett. S. 157-167.
- Wende-Hohenberger, Waltraud:* **Satire**. In: Killy: Literaturlexikon. Band 14. S. 331-335.
- Wenzelburger, Dietmar:* **Satire**. In: Metzler Literatur Lexikon. S. 408-410.
- Werfel, Franz:* Gesammelte **Werke**. Das lyrische Werk. Hrsg. von Adolf D. Klarmann. Frankfurt a. M. 1967.
- Weyrauch, Wolfgang:* Mein **Gedicht** ist mein Messer. In: Bender: Messer. S. 25-36.
- Wiegmann, Hermann:* **Geschichte** der Poetik. Ein Abriß. Stuttgart 1977 [= Sammlung Metzler. 160.].
- Wiegmann, Hermann:* **Poetik**. In: Das Fischer Lexikon. Band 3: Literatur. Hrsg. von Ulfert Ricklefs. Frankfurt a. M. 1996. S. 1504-1537.

Wiesinger, Peter (Hrsg.): Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Hrsg. von Peter Wiesinger unter Mitarbeit von Hans Derkits. Band 8: Kanon und Kanonisierung als Probleme der Literaturgeschichtsschreibung. Bern u.a. 2003.

Willems, Gottfried: Abschied vom Wahren-Schönen-Guten. Wilhelm Busch und die Anfänge der ästhetischen Moderne. Heidelberg 1998. [=Jenaer Germanistische Forschungen. Neue Folge. 3.]

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1961 (Neuaufgaben: 1989 bzw. 2001).

Winko, Simone: Literarischer Kanon. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie.

Wirth, Uwe: Die Komik der Dummheit der Medien. In: Friedrich W. Block (Hrsg.): Komik, Medien, Gender. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums. Bielefeld 2006. [=Kulturen des Komischen. Hrsg. von Friedrich W. Block, Helga Kotthoff und Walter Pape. 3.] S. 65-75.

Wöhrle, Georg: ... und so wie Cäsar keine Haare. In: Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie 30. Frankfurt a. M. und Leipzig 2007. S. 201-204.

Wolf, Ror: „Komplott aus Spiel, Spaß und Entsetzen“. Prosa, Lyrik, Collagen und Montagen. Hrsg. von Karl Riha. Stuttgart 1994. [=Reclam Universalbibliothek. 9301.]

Wolf, Ror: Das nächste Spiel ist immer das schwerste. Gesammelte Fußballprosa in einem Band. Frankfurt am Main 1994.

Wolf, Ror: Hans Waldmanns Abenteuer. Zürich 1985.

Wrage, Henning: Vom Maßstab zur Marke. Kanonbildung in der Marketinggesellschaft. In: Schütz: Literatur.com. S. 107-120.

Wünsch, Frank: Die Parodie. Zu Definition und Typologie. Hamburg 1999. [=Poetica. Schriften zur Literaturwissenschaft. 39.] [zugl. Diss. Universität Bonn 1999.]

Yü-Han, Hei: Lyrik-Inspektion zwischen Kalaschnikows, allerlei Scherzen und „Dichter Dorlamm“. In: Der Literat 2. 1997. S. 11-14.

Zehrer, Klaus Cäsar: „Ich als schwarze Deutsche bin empört...“. Robert Gernhardts Komik und die Political Correctness. In: Arnold: Text und Kritik. 136. S. 59-65.

Zehrer, Klaus Cäsar: Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der „Neuen Frankfurter Schule“. Osnabrück 2002. [zugl. Diss. Universität Bremen 2002.]

Zehrer, Klaus Cäsar: Ein verschütteter Klassiker. In: Moszkowski: Mensch. S. 121-128.

Zehrer, Klaus Cäsar: Jungbrunnen des Nonsens. In: Reich-Ranicki: Frankfurter Anthologie 29. Frankfurt a. M. und Leipzig 2006. S. 223-226. (über „Ein Gast“)

Zehrer, Klaus Cäsar: Nonsens und Revolte. Ist Robert Gernhardt ein „Achtundsechziger“? In: Hagestedt: Alles. S. 127-135.

Zerlin, Dieter: Dichterlesung – Robert Gernhardt. In: „Ich fahr, ich weiss nit wohin. S. 70-72.

Zimmer, Dieter E.: Im Olymp der Komik. In: Arntz: Rabe 50. S. 78-85.

Zimmer, Dieter E.: Von oben und Postkarten. In: Frankfurter Anthologie 6. 1982. S. 263-266.

Zimmermann, Eberhard: **Literaturrezeption** im historischen Prozeß. Zur Theorie der Rezeptionsgeschichte der Literatur. München 1977.

Zirbs, Wieland (Hrsg.): **Literatur Lexikon.** Daten, Fakten und Zusammenhänge. Berlin 1998.

Zonneveld, Johan: Erich **Kästner** als Rezensent 1923-1933. Frankfurt a. M. 1991.

Zschirnt, Christiane: **Bücher.** Alles, was man alles lesen muss. Mit einem Vorwort von Dietrich Schwanitz. Frankfurt a. M. 2002

Zutzel, Eva und Adam Zausel (Hrsg.): Die neue klassische **Sau.** Das Hausbuch der literarischen Hochoerotik. Zweite Folge. In sechs Stellungen. Mit einer Einführung von Robert Gernhardt. Zürich 1996.

VII. Anhang

INTERVIEWERIN: „VERÄPPELN SIE GERNE IHRE GESPRÄCHSPARTNER?“
 ROBERT GERNHARDT: „IN DER REGEL BIN ICH SEHR KORREKT UND SEHR ERNSTHAFT UND
 VERARSCHE UND VERÄPPELE NIEMANDEN.“¹

Gespräch I mit Robert Gernhardt am 27.1.2004 in Berlin

Das Gespräch wurde aufgezeichnet, die Transkription ist von Gernhardt bearbeitet und am 26. Januar 2005 freigegeben worden.

Tobias Glodek: Herr Gernhardt, woher kommen ihre poetischen Vorstellungen? Haben Sie konkrete poetische Theorien gelesen, z. B. das Arno Holz-Zitat auf den Nachwort von „Reim und Zeit“ selbst aufgespießt?

Robert Gernhardt: Das Holz-Zitat kannte ich seit meiner Schulzeit, das stand wohl schon in der Literaturgeschichte Fritz Martini, die wir im Deutschunterricht nutzten. Außerdem hab ich dit und dat gelesen, zum Beispiel den Band von Klaus Schuhmann „Lyrik des 20. Jahrhunderts“², den ich in die Hände bekam, weil darin auch aus meinem Nachwort für „Reim und Zeit“ zitiert wird. Je mehr solcher Theorien ich kenne, desto weniger traue ich ihnen über den Weg. Die meisten passen wie zufällig gerade auf die Praxis jenes Dichters, der die jeweilige Theorie aufgestellt hat.

TG: Haben Sie viel von Rühmkorf gelesen?

RG: Sicher, den Dichter wie den Theoretiker – er hat ja immer wieder Gedichte und Reflexion in einem Band vereinigt. Aber ich kenne auch seine theorielastigeren Bücher wie „agar agar zauzaurim“. Und in „Die Jahre die ihr kennt“ erweist er sich als äußerst scharfer Beobachter dessen, was in den 50er und 60er Jahren so alles in Deutschland gedichtet wurde. Die Nachkriegs-Lyriker seien permanent der Realität ausgewichen, weist er nach. Wilhelm Lehmann und Friedrich Georg Jünger hätten sich in die Natur geflüchtet, die Postsurrealisten in die Dickichte unüberprüfbarer Metaphern, die konkreten Poeten ins weltlose Buchstabengestöber. Lediglich zwei junge Poeten hätten sich der der Gegenwart gestellt, Grass und Enzensberger – Rühmkorf hätte sich hätte sich natürlich als dritten auch noch selber nennen können. Er habe das untrügliche

¹ Hoffmann-Monderkamp. S. 228.

² Schuhmann, Klaus: Lyrik des 20. Jahrhunderts. Materialien zu einer Poetik. Reinbek bei Hamburg 1995. Schuhmann (ebd. S. 354-357) zitiert einen Abschnitt aus „Gedanken zum Gedicht“ (ebd. S. 24-27), der Grundlage für das Nachwort der Reclam-Ausgabe von „Reim und Zeit“ ist.

Gefühl für Qualität, meint: für die Qualitäten anderer, habe ich ihn mal sagen hören. Wahrscheinlich hat er recht.

TG: Haben Sie theoretische Befunde aus lyrischen Querschnitten gezogen, wie sie Anthologien darstellen, z. B. das Zitat vom „mürrischen Parlando“?

RG: Anthologien sind eine lehrreiche Lyrik-Lektüre. Beim Lesen einer 80er Jahre-Sammlung, „Was sind das für Zeiten“, hörte ich den mainstream rauschen und versuchte ihn in die Worte „mürrisches Parlando“ zu fassen. Um das zu belegen, habe ich die Gedichte dreier Dichter zusammengeschnitten – die Schnittstellen fielen nicht auf. Man hat mir zum Vorwurf gemacht, diese Methode sei unfair – zu meiner Freude habe ich nachlesen können, daß Enzensberger in seinem Buch „Das Wasserzeichen der Poesie“ ebenso verfahren ist: Er hat aus einer Reihe von WG-Verständigungsgedichten diejenigen Zeilen herausgeschnitten und miteinander montiert, die mit dem Trinken von Tee zu tun hatten. Da in den WGs der 70er viel Tee getrunken wurde, war das Ergebnis ein langes Gedicht, dem man seine vielen Verfasser nicht anmerkte.

Bildend und aufschlußreich ist auch die Lektüre des „Jahrbuchs der Lyrik“, das Christoph Buchwald seit Jahrzehnten mit wechselnden Partnern herausgibt. Auch ich bin einmal ein solcher Mitherausgeber gewesen³ und ich habe nach Kräften versucht, Gerechtigkeit walten zu lassen. Manchmal freilich mußte ich die Waffen strecken: „Das versteh ich nicht, das bewert ich nicht.“ Rätselhafte Lyrik kann bewundernswert sein, verrätselte Lyrik ist es nie. Dennoch nimmt die Zahl der mutwilligen Verrätsler nicht ab, eher zu.

TG: Sie haben in den sechziger und siebziger Jahren die Texte der Songwriter und Liedermacher wie May und Wader oft genug parodiert. Haben sie aktuelle musikalische Texte aus der HipHop- oder Rap-Szene je als Gedichte wahrgenommen?

RG: Ja, einmal hat mir jemand eine Doktorarbeit über Hiphop-Texte mit Musikbeispielen zugeschickt.⁴ Außerdem habe ich einige Bänder von einer Musikzeitschrift auf den Tisch bekommen. Ich hab mir das angehört und hatte auch meine Freude dran. Da gab's so schöne Zeilen wie: „Leg dein Ohr auf das Gleis der Geschichte“. Und auch das muntere Spiel mit Reim und Klang hat mir gefallen .

³ Buchwald, Christoph und Robert Gernhardt: Im Übergangsmantel zu singen. Jahrbuch der Lyrik 9. München 1993.

⁴ Anspielung auf eine Arbeit, die auch im Interview „HipHop und Lyrik“ erwähnt wird. Vgl. dort auch das Graffiti-Bild.

Dennoch konnte ich wenig Individualität entdecken – alles in allem kam mir das alles vor wie eine verbale Entsprechung der ebenso unpersönlichen Graffiti, unter denen es ja auch sehr gelungene Lösungen gibt. Nur eben keinen Personalstil. Ich konnte – das mag auch meiner Unkenntnis geschuldet sein – viel Gemeinsames erkennen und nichts Unverwechselbares. Obwohl ich natürlich mitkriegt, das da mal Belangvolleres und mal Belangloseres mitgeteilt wurde.

Zweimal hab ich auch Slam Poetry-Abenden beigewohnt. Sehr unterhaltsam, aber wenn man die Texte hinterher nachliest, fehlt der Auftritt doch sehr.

TG: „Was gibt's denn da zu lachen?“ ist ja eine komische Komik-Theorie, die also Gegenstand zur Methode gemacht hat. Was haben Sie selbst an Komik-Theorien rezipiert, z. B. Horns Überblick? Freud scheinen sie gelesen zu haben?

RG: Horn kenne ich nicht, Freud hab ich gelesen. Heute würde ich mich allerdings weniger auf Freud beziehen. Die psychischen Ursachen des komischen Tuns interessieren mich weit weniger als seine Wirkungen. Was ich interessant finde an der Komik, ist, das sie Menschenwerk ist, und als solches bewertet werden kann: Gut gemacht, nicht so gelungen, ä bäh. Komik, nicht Humor, das muß voneinander unterschieden werden. Humor ist eine Haltung der Welt gegenüber, Komik macht oder entdeckt man, wobei man sich eine Zeit lang durchaus überpersönlicher, bewährter Komik-Herstellungsregeln bedienen kann, ja muß. Das ist das eine. Und das andere ist eben, das es nur mit der Regelmäßigkeit nicht getan ist, daß Komik ohne Überraschung und persönliche Griffe und Kniffe nicht befriedigend funktioniert. Dieses Miteinander von Inspiration und Transpiration in der Balance zu halten, ist nicht einfach. Oft wird Komikproduzenten unterstellt, sie hülften mit geistigen Getränken nach und die Untersteller sind dann ganz enttäuscht, wenn ihnen bedeutet wird: „Ach was, wir treffen uns um elf Uhr morgens zum Kaffee und gehen planmäßig auf Ideenjagd – wie Schmetterlingsjäger.“ Bzw. wie Torjäger: Die schießen eine große Menge von Toren aus Standard-Situationen, doch ohne Torinstinkt und hin und wieder aufscheinende lichte Momente geht es nicht.

TG: Würden Sie heute die Zeitgebundenheit von Komik stärker betonen?

RG: Nicht unbedingt, eher dieses Doppelgesicht von Komik, das soll mir mal jemand erklären. So wie bei der Quantentheorie: Was ist das Licht, ist es Welle oder Teilchen? Bei der Komik: Ist es Serienprodukt oder ist es Geistesblitz? Und Geistesblitz in Serie –

wie geht das zusammen? So etwas find ich spannend. Wie Chaplin sagte: „Nochmal einen Stummfilm machen, das bedeutet, alle drei Minuten einen Gag.“ Da spricht der Mann aus der Praxis, da wird's interessant. Wie kriegt man das hin, nicht nur, daß die Leute lachen, sondern daß das auch noch einen Zusammenhang gibt, so daß es nicht gekünstelt wirkt. Buster Keatons Unterwasser-Szenen in einem seiner Stummfilme zum Beispiel wirken sehr unkomisch, weil errechenbar. Da konjugiert er das Witzpotential des Meeresbodens durch, und man ahnt bei jedem Problem, wie er's lösen wird – mal mittels Sägefisch, mal mittels Plattfisch. Wie anders sein Meisterwerk „Der General“! Das steckt voller Überraschungen. Dann zum Beispiel, wenn er, der Lokomotivführer, sein soeben gerettetes Mädchen dazu anhält, die Lok mit Brennholz zu versorgen und sie ein Stück Holz wegwirft, weil es ein Loch hat – so als handle es sich um ein nicht mehr brauchbares Kleidungsstück oder einen beschädigten Topf. Dieser Ausbruch hausfraulichen Ordnungsgeists vorm ungeeigneten Objekt ist sehr komisch. Dazu kommt, daß der Film Komik mit Spannung verbindet: Wird der Held sein Ziel erreichen?

TG: Wie bewerten Sie nach diesem Kriterium die Otto-Filme?

RG: Der erste ist als Episodenfilm nicht schlecht. Im zweiten sind unsere Drehbuch-Vorschläge nur noch sehr bruchstückhaft in Szene gesetzt worden, im dritten hat sich der Regisseur überhaupt nicht ans Buch gehalten. Leider ...

TG: Aus den Otto-Filmen ist ja viel in den Volksmund gelangt, Zum Beispiel der Dreiklang „jung, dynamisch, erfolglos“. Sie haben in Nachworten etc. die Aufnahme einiger ihrer kurzen Gedichte und Zeilen in den Volksmund diagnostiziert. Wie kamen Sie zu dem Befund?

RG: Zum einen habe ich einiges selbst gesehen, das an die Wände geschrieben war, in Unis, auf Klos oder so. Zum anderen gibt es einen Band mit dem Titel „Ich kündige“. Der erschien zur Zeit der Vervielfältigungskultur mittels Hektographie und Fotokopie und beschäftigte sich mit der gezeichneten und geschriebenen Büro-Folklore. Darin fand ich unter anderem mein „Gebet“, in der von Otto tradierten Version natürlich. Und in der Zeitschrift „Der Stern“ fand ich mal meinen Vierzeiler „Herr und Knecht“ in einer zersungenen Fassung und einem unbekanntem Dichter zugeschrieben. Über Otto gelangte wohl am meisten in den Volksmund. Ich habe von Helmut Henne, einem

Braunschweiger Linguisten,⁵ erfahren, er habe bei seinen Untersuchungen der Jugendsprache immer wieder meine Stimme herausgehört – auch die natürlich via Otto tradiert.

TG: Ist das ihrer Auffassung nach heute noch so? Oder verläuft sich das?

RG: Otto ist heute keine Figur des jugendlichen Bewußtseins mehr, obwohl seine Tourneen durchaus erfolgreich sind. Um aber etwas in dem Umlauf zu bringen, braucht es das Fernsehen und Fernsehen, bedeutet heute: Serie. Das war in den 70ern anders. Otto machte einmal im Jahr eine Show, und das genügte, um ihn, seine Sprüche und seinen Geist für ein weiteres Jahr den jungen Köpfen einzuprägen. *Tempi passati*.

TG: Herr Gernhardt, ich danke Ihnen herzlich für das Gespräch.

⁵ Henne war ein Mitschüler und Mitabiturient Gernhardts in Göttingen, vgl. auch *In eigener Sache*: 225, und *Göttingen*: 32. Vgl. auch *Was kann ich*.

Gespräch II mit Robert Gernhardt am 25.4.2004 in Frankfurt am Main

Das Gespräch wurde aufgezeichnet, die Transkription ist von Gernhardt bearbeitet und am 26. Januar 2005 freigegeben worden.

Tobias Glodek: Herr Gernhardt, Sie haben zu diesem Gespräch Höllersers Sammelband mit poetologischen Texten mitgebracht?

Robert Gernhardt: Ich habe im Anschluß an unser Gespräch im Januar in dem Band gelesen und muß sagen, daß ich zu großen Teilen vom Inhalt enttäuscht bin.

TG: Müssen Aussagen von Dichtern Ihrer Ansicht nach immer pro domo sein?

RG: Sie müssen es nicht, doch sie tun es. Jedenfalls zum überwiegenden Teil.

TG: Bevorzugen Sie also eher einen werkimmanenten Poetik-Begriff, wie ihn Bruno Markwardt in seiner „Geschichte der deutschen Poetik“ annahm?

RG: Ich bevorzuge die Lektüre der materia prima, der Gedichte also. Aus denen werde ich eher schlau als aus den meisten Theorien.

TG: Wie beurteilen Sie das in bezug auf Ihre Theorie und Ihr Werk?

RG: Ich glaube, daß es zwischen beidem eine große Deckungsgleichheit gibt. Aber Genauerer sollen die Philologen rausfinden.

TG: Wie weit sind Sie mit Ihrer Arbeit am geplanten Poetik-Band?

RG: Der eine Teil ist im Wesentlichen fertig, er besteht aus der erweiterten Poetik-Vorlesung. Den anderen werde ich beizeiten in Angriff nehmen – momentan bin ich lieber auf dem Praxis-Dampfer tätig.

TG: Ihre bisherigen Äußerungen zur Poetik stammen vor allem aus Werkstattgesprächen, so mit Hagestedt 1993, Kerschbaumer 1998 etc. Es liegt jedoch noch kein zusammenhängender Text vor, wenn man von der Poetik-Vorlesung absieht, deren Manuskript aber nicht publiziert ist. Würden Sie mir Ihr Manuskript zur Verfügung stellen?

RG: Ja, meine Vorstellungen sind – wenn Sie so wollen – bereits greifbar in Form von öffentlichen Vorträgen, das Fernsehen hat sie aufgezeichnet und gesendet. Insofern ist dagegen auch nichts zu sagen, wenn daraus zitiert wird. Meine Poetik-Vorlesung habe

ich anlässlich einer Radiosendung auf eine Stunde zusammengekürzt, weil mich der SWR-Redakteur Krass gebeten hatte, sechzig Minuten lang in gebundener Form, über Lyrik zu sprechen und es selber vorzutragen.⁶ Als ‚digest‘ ist es ganz hübsch, ansonsten natürlich mit einer Stunde arg kurz geraten.

TG: Wird der Text dann in ähnlicher Form aufgebaut sein wie „Leben im Labor“ von 2002?

RG: Ja, er wird auch wieder mit Beispielen und Einschüben versehen sein. Mit „Leben im Labor“ deckt er sich aber inhaltlich kaum, lediglich die Marschrichtung ist ähnlich. „Leben im Labor“ ist ausschließlich auf meine Sachen bezogen, die Poetik-Vorlesung arbeitet mit Beispielen aus vielen Dichtergedichten. Sie ist als Führung durch das Haus der Poesie angelegt, beginnend im Wickelraum und endend in den Sterbezimmern. Jede Vorlesung hat also einen eigenen Raumbezug. Wobei ich Vorarbeiten nutzen konnte, z. B. einen Vortrag, den ich in Wolfenbüttel zum „poetischen Satz“ gehalten habe.⁷ Den habe ich so begriffen, daß sich Dichter durch die Stimmen der Werbung, des Schlagers oder der Presse zu Gedichten anregen lassen können, beginnend bei Heine und über Brecht und Benn bei Rühmkorf endend.

TG: Der angesprochene Artikel verwendet den Begriff „poetischer Satz“; im vierten Teil der Poetik-Vorlesung sprechen Sie vom „Zauberwort“ – sind diese Begriffe nur zwei sprachliche Varianten ein und derselben Sache, des „Poesie anregenden Fundes“?

RG: Ja. „Und die Welt hebt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort“, sagt Eichendorff. So ein Zauberwort kann auch ein Reklamewort sein.

TG: Ihre Texte zur Poesie arbeiten mit den Fachbegriffen wie Binnenreim, Schüttelreim usw. Kommen sie Ihnen immer selbstverständlich vor oder greifen Sie zum Beispiel „Wilpert“?

Wie geht das literaturwissenschaftliche Arbeiten bei Ihnen?

RG: Ich besitze das „Sachwörterbuch der Literatur“, das ist gelegentlich recht hilfreich, wenn man was über das Reimen wissen will. Und ich habe auch neben der Versschule von Kayser eine sehr brauchbare DDR-Versschule.⁸ Ich hab ferner ein Buch mit

⁶ Robert Gernhardt: Fragen an das Gedicht. SWR2, RadioART: Literatur. Ausgestrahlt am 20.4.2004.

⁷ Gernhardt, Robert: Lobrede auf den poetischen Satz. In: Duden, Anne, Robert Gernhardt und Peter Waterhouse: Lobreden auf den poetischen Satz. Göttingen 1998. S. 5-16.

⁸ Gemeint sind: Kayser: Versschule, und Arndt, Erwin: Deutsche Verslehre. Ein Abriß. Hrsg. vom Kollektiv Literaturgeschichte im volkseigenen Verlag Volk und Wissen. Berlin 1968.

sämtlichen Reimschemata und Strophenformen von Klaus Cäsar Zehrer empfohlen bekommen und antiquarisch erstanden.⁹ Das ist ein unendlich weites Feld, und es lohnt sicherlich, irgendeine Strophe rauszupicken und zu schauen, was kann man mit der machen oder was macht die mit mir? Auf Zehrer's Empfehlung hin hab ich mir auch den Liede¹⁰ gekauft. Aus dem kann man lernen, welche Sprachspiele bereits seit Jahrtausenden gespielt werden, dass Anagramm oder das Akrostichon. Alles sehr bildend.

TG: Sie haben Satire, Nonsense und auch Parodie umfassend definiert. Ein wichtiger Begriff steht noch aus. Wie definieren Sie „Ironie“?

RG: Für mich ist das uneigentliches Sprechen.

TG: Meinen Sie im Sinne von Wolfgang Berg¹¹?

RG: Der Herr ist mir unbekannt. Im Grunde läuft Ironie ja immer darauf hinaus, daß man das Gegenteil von dem sagt, was man meint. Man sagt: „Du bist mir aber ein sauberes Kind“ – und das Kind ist sehr dreckig.

TG: Das Ironieverständnis fängt aber wohl erst später an, ab 14 Jahren vielleicht ...

RG: Ja, eher später noch. Ich hab das mal nachprüfen können, als ich in Bergen-Enkheim Stadtschreiber war. Da war ich Gast in Schulklassen aller Alterstufen und stellte fest: Erst in der Oberstufe wird Ironie begriffen. Das war in meiner Schulzeit nicht anders. Da habe ich die Ironie auch erst als Heranwachsender entdeckt, als Waffe, die nicht justiziabel ist, wenn sie denn mit Kunstverstand formuliert wird. Man muß sie handhaben können wie das Schwert. Das muß so sein wie beim chinesischen Henker, den der Enthauptete fragt: „Was ist denn los, ich spür ja gar nichts“, und der Henker sagt: „Nicken sie mal!“

TG: An verschiedenen Stellen berichten Sie von Brunnen-Heften, die Ihnen als ständige Begleiter für erste Zeilen, Skizzen und Ideen zur Verfügung stehen. Sind diese Hefte auch so etwas wie ein Reimvorratslager?

⁹ Gemeint ist: Frank, Horst J.: Handbuch der deutschen Strophenformen. Tübingen und Basel 1993.

¹⁰ Gemeint ist: Liede, Alfred: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. 2 Bde. Berlin 1963.

¹¹ Berg, Wolfgang: Uneigentliches Sprechen. Zur Pragmatik und Semantik von Metapher, Metonymie, Ironie, Litotes und rhetorischer Frage. Tübingen 1978.

RG: Ein Lager für alles und jedes. Auf der letzten Fahrt beispielsweise hab ich das Mobiliar in einem Konstanzer Hotel gezeichnet, das ein wahnsinniger Designer entworfen hat. Dann habe ich mir notiert, was eine Frau von der Osianderschen Buchhandlung in Tübingen über eine Lesung mit Sarah Kirsch berichtete. Sarah Kirsch tritt an, liest zehn Minuten, und sagt dann zu 150 Leuten: „Ich hab keine Lust mehr“. Sie hat aber einen Dichter mitgebracht, den sie protegiert, einen Herrn Aigner, und den läßt sie weiterlesen, aber nicht ihre Gedichte, sondern seine – wo doch die ganzen Leute wegen Sarah Kirsch gekommen sind. Solche Momente find ich behaltens- und mitteilenswert. Ebenso wie Wortpaarungen. Heute etwa ist mir ein Refrain eingefallen: Meine Frau Almut und ich waren bei Freunden eingeladen, und es gab etwas zu essen, was mir wirklich gut geschmeckt hat: Getrüffelte Entenleberpastete. Und da dachte ich mir: „Es gibt was, für das ich das täte: Getrüffelte Entenleberpastete“. Was täte? Was weiß ich? Ich morde nicht, ich stehle nicht, ich unterschlage auch nicht, ich nehm auch keine Millionen, zumindest den Armen nicht – es gibt nur eins, wofür ich das täte – : Getrüffelte etc. Daraus könnte ein Couplet schlüpfen.

TG: Ist das Ihre typische Art der Gedichtherstellung, dieses Zeilenfinden und drum herumbauen wie in dem Beispiel „Es ist sone Sache, sagte der Sachse“. Oder geht es auch andersherum, so schematisch, wie das Poe über sein Gedicht „The raven“ beschreibt: „Ich brauche eine Stimmung, ich brauche eine Form, ich brauche...“

RG: Ich traue dem Poe nicht über den Weg. Es ist einfach zu schön, um wahr zu sein, daß das so gelaufen sein soll mit dem schieren Konstruieren – das verstößt gegen Lebens- und Dichtererfahrung. Wenn Poe sagt, er will ein Gedicht schreiben, das tiefen Eindruck macht, deshalb muß also ein sterbendes Mädchen drin vorkommen... das ist auf Widerspruch aus. Dennoch ist es gut, daß er sein Programm so krass formuliert hat. Hin und wieder muß das Gedicht entpoetisiert werden. Bzw. der poetische Schöpfungsakt. Poe stellt ihn als schieren Akt der Konstruktion dar – da wird er sicherlich übertrieben haben. Doch sein Beispiel hat Schule gemacht. Benn beispielsweise behauptet in seiner „Marburger Rede“, das moderne, neue Gedicht sei ein Kunstprodukt. Es fasse keine Stimmung in Worte, sondern sei aus Worten gemacht.

Doch das ist nur die eine Seite der Dichter-Medaille. Hin und wieder muß auch das das Poetische gegen die ‚Vernünftler‘ verteidigt werden; danach muß dann wiederum das Gemachte des Gedichts gegen alle Schwärmer der Totalinspiration behauptet werden. Das zieht sich als Wellenbewegung durch die Poesiegeschichte, ebenso wie der Wechsel

von hohem und niederem Ton. Beide bedingen einander ja. Ohne die hohen Töne wüßten wir nichts von niederen, ohne die Enthusiasten nichts von den Sachlichen, ohne die – mit Brecht zu sprechen – Pontifikalen nichts von den Profanen.

Um noch mal auf Benn zurückzukommen: Der hatte am Lebensende einen Widerwillen gegen das – wie er es nannte – „seraphische Gedicht“ der Bergengruen und Carossa, aus Protest verfasste er auf seine alten Tage hin und wieder „journalistische Gedichte“, versammelt in seinem letzten Band „Apréslude“. Und er ist kein Einzelfall. Zu Beginn der 60er Jahre treten auch Enzensberger mit „Die Verteidigung der Wölfe“, Grass mit „Die Vorzüge der Windhühner“ und Rühmkorf mit „Irdisches Vergnügen in G“ gegen den seraphischen Ton an. Solche Tonfallwechsel finden sich immer wieder in der Nachkriegslyrik. 1948 erschien eine „Anthologie aus zwölf Jahren“, herausgegeben vom Gunter Groll, da war noch so gut wie alles gereimt, darunter unendlich viele Sonette. Ein ganz anderes Bild in „Transit, Lyrik der Jahrhundertmitte“, 1956 von Walter Höllerer herausgegeben: Da gibt es so gut wie keine Reime mehr. Das gilt erst recht für „Das verlorene Alphabet, Lyrik der 90er Jahre“, herausgegeben von Michael Braun und Hans Thill. Solche formalen Äußerlichkeiten lassen tief blicken, auch in die Inhalte von Lyrik.

TG: Welche Lyrik der Gegenwart halten Sie für kanonfähig?

RG: Zum Beispiel Johannes Kühn, ein Einzelgänger aus dem Saarland, den ich sehr schätze. Der schlägt einen gebrochenen Hölderlin-Ton an und überrascht durch sehr eigene Wahrnehmung. Aber um die Frage seriös zu beantworten, müßte ich jetzt nach Gedichtbänden greifen und nach Beispielen schauen. Freilich: Wieweit kann der Zeitgenosse in die Zukunft blicken? Bzw.: Was werden die Nachgeborenen von unserem Zeug brauchen können? Ein historisches Beispiel, das mich nachdenklich gemacht hat, ist die im 19. Jahrhundert in München tätige Gruppe der „Krokodile“, Leute wie Geibel, Heyse, Dingelstedt und Bodenstedt. Sie waren davon überzeugt: „Wir sind die nachgoethische Epoche.“ Das war damals landläufige Meinung. Auch Theodor Fontane, der Paul Heyse sehr bewunderte, sah das so. Paul Heyse war der erste deutsche Dichter, der einen Nobelpreis erhalten hat – heute ist er so gut wie vergessen. Oder nehmen wir Victor von Scheffel, der im 19. Jahrhundert die größten Erfolge hatte mit dem Versepos „Der Trompeter von Säckingen“ und dem Roman „Ekkehard“ – von dem gibt es nicht einmal mehr in Säckingen etwas zu kaufen, außer einer kleinen Blütenlese. Alle diese Dichter gehörten einmal zum Kanon. Und wo sind sie heute ?

TG: Haben Sie sich denn mal Gedanken darüber gemacht, wie Sie in den Kanon aufgenommen worden sind?

RG: Reich-Ranicki hat einen unlängst Kanon aufgestellt, in welchem ich als letzter deutscher Dichter auftauche. Doch wie lange mag dieser Kanon Bestand haben?

TG: Sie haben es als Zeitgenosse mit den „Materialien“ zumindest bis in die Schulbücher der Oberstufe geschafft.

RG: Die „Materialien“ sind ein Gedicht, das sich seinen Weg seit 1979 in Anthologien und Schulbücher gebahnt hat.

TG: Das Erstaunliche ist doch, daß der parodierte Jargon als solcher gar nicht mehr existent ist oder zumindest denen nicht mehr präsent ist, die mit dem Gedicht unterrichtet werden, oder?

RG: Stimmt, deswegen hatte ich das ursprünglich auch für ein zeitverfallenes Gedicht gehalten: Für den Moment stimmt das alles, aber wer wird das in sagen wir mal zehn Jahren noch verstehen? Fünfundzwanzig Jahre später ist ein Großteil der Begriffe nach wie vor im Umlauf, wird immer noch so geredet : „Ich tick nicht, was das Arschloch motiviert“ usw. Von wegen schnellebige Zeit! Noch einmal zur Kanonisierung: Ich las gestern eine Rede des Essener Germanisten Jochen Vogt, die er auf einer Tagung vor Germanisten in Porto gehalten hat. Dort zitiert er einen mir unbekanntem Germanisten, welcher befindet, meine Kanonisierung sei rascher verlaufen als die von Busch oder Morgenstern . Vielleicht leben wir doch in einer schnellebigen Zeit?! Aber solche Urteile können jederzeit revidiert werden. Interessanter sind da schon Gedichte, die sich aus eigener Kraft durchsetzen: „ottos mops“ von Ernst Jandl ist so ein Gedicht. Und vielleicht beißt sich mein „Materialien“-Sonett ebenfalls noch weiter durch die Zeit. Mir jedenfalls hat es bereits nach der Niederschrift gut gefallen. Es ist in Italien entstanden, an einem schönen Herbsttag, der überhaupt keinen Anlaß bot, solch ein rüdes Gedicht zu verfassen. Den Plan, ein Sonett gegen das Sonett zu schreiben, gab's allerdings schon länger. Zudem hatte mich in Frankfurt eine unflätig schimpfende junge Frau beeindruckt. So verband ich den Schimpfstil einer gewissen Szene mit der strengen Sonettform, und das hat dann auch wegen des Auftrittsorts, des „Zeitmagazins“, ziemlich viel Wirbel gemacht. Heute scheint das Sonett eher Freude zu bereiten: Es steht

in vielen Sammlungen, auch in „Lyrik nervt“, der Lanze, die Enzensberger für das Gedicht bricht.¹²

TG: Sie haben 1997 mit Matthias Politycki einen Zeilenaustausch betrieben und dabei wurde unter anderem die Zeile „Wie weit muß ein Mann gehen, um endlich vor dem Nichts zu stehen“ ausgetauscht – ist das von Ihnen?

RG: Ja, das habe ich damals dem Politycki geschickt, und er hat mir im Gegenzug einige Anfangszeilen von sich rübergereicht.

TG: Gab es noch andere Formen solch einer Kooperation mit anderen? Wie kam es zu einem solch ungewöhnlichen Austausch?

RG: Matthias Politycki kam mal auf mich zu, ob wir nicht mal was zusammen machen wollten. Es sei doch an der Zeit, dem Gedicht eine Bresche zu schlagen. Wir haben dann ein Programm entwickelt, „Wein, Weib und Gesang“, in dem wir uns einander zum Thema Dichten die Bälle zuwarfen. Wir berichteten unter anderem darüber, daß wir uns Gedanken gemacht hätten, ob die Zeilen, welche die Götter den Dichtern schenken, nicht manchmal an den falschen Adressaten kommen und demzufolge weitergegeben werden sollten. Wir haben das ein paar Mal vorgetragen und das Publikum war immer recht vergnügt. Wir haben auch die Gedichte des anderen gelesen und Kritik an ihnen geübt. Und an den Gedichten anderer. Politycki denkt in Lagern. Er sieht eine Fraktion der Realos, dazu zählt er auch mich, welche gegen die Fundis, die Fundamental-Dichter, andichten. Ein Gegensatz, der weit zurückreicht.

TG: Ordnen Sie die Gedichte in den einzelnen Bänden nach bestimmten Prinzipien an? Wie sieht das im neuesten Band „K-Gedichte“ aus, der zur Zeit im Fischer-Lektorat liegt¹³?

RG: Der Band hat drei Kapitel: „Krankheit als Schangse“, „Krieg als Shwindle“ und „Kunst als Küchenmeister“, das Nachwort. Ergo: K-Gedichte.

TG: Wie stellen Sie also ihre Gedichte in Kapiteln zusammen? Gibt es erst die Oberbegriffe und dann die Zuordnung, oder stellen Sie die Bezüge fest, ordnen zu und wählen dann Oberbegriffe?

¹² Thalmayr, Andreas [d.i. Hans Magnus Enzensberger]: Lyrik nervt! München und Wien 2004. S. 42f.

¹³ Gernhardt, Robert: K-Gedichte. Frankfurt a. M. 2004, erschien im darauffolgenden Herbst.

RG: Ob man einen Gedichtband gliedert, ist eine grundsätzliche Frage. Man kann die Gedichte ja auch durchlaufen lassen. Beim ersten Gedichtband, den ich mit zu verantworten hatte, stellte sich die Frage freilich nicht. Da gab es den Co-Autor Weigle¹⁴, also mußten wir schon mal unsere beiden Anteile trennen. Beim „Wörtersee“ waren die Kapitel auch eine Hilfestellung für den Leser: „Vertraue Laute“ knüpft mit dem Binnenreim von „Besternte Ernte“ an. „Vorbild und Nachbild“ enthält Parodien oder Stimmenimitationen, die „Vorhut“ versammelt das für meine Begriffe Ausgefallene. Im Band „Lichte Gedichte“ endeten alle Kapitel mit „-lich“, „lieblich, herzlich, endlich“ etc., bei „Im Glück und anderswo“ beginnen all mit „Im“: „ Im Fall, Im Glück, Im Leid, Im Ernst ...“. Ordnungssysteme, wohin man schaut.

TG: Ist das Bild eines „Poeta doctus“ reizvoll für Sie?

RG: Nein, der Titel poeta doctus läßt mich an Ezra Pound denken oder T. S. Eliot, an Dichter, die mit ihrer Gelehrsamkeit prunken. Nichts gegen kluge Dichter, die sich vor dem Dichten schlau gemacht haben und über das Bescheid wissen, wovon sie dichten. Aber wenn mir Ezra Pound immer wieder altgriechisch kommt, in altgriechischer Schreibweise, eine Schrift, die ich nicht verstehe, dann frage ich mich: Warum nicht mittelhethitisch? Oder jungaramäisch?

TG: Woher stammt das von Ihnen oft zitierte Lubitsch-Prinzip, „Wie ist es bisher gemacht worden, wie kann man es anders machen“?

RG: Das stammt aus einer Lubitsch-Monographie.

TG: Haben Sie damit vor kurzem ein Motto für sich und das Poetische entdeckt?

RG: Nein, das Zitat kannte ich seit Jahrzehnten.

TG: Was hat es mit der Arbeit des italienischen Germanisten auf sich, die Sie in „Leben im Labor“ erwähnen?

RG: Der hat mit Erfolg versucht, Gernhardt ins Italienische zu übersetzen. In einigen Punkten habe ich ihm auf die Sprünge helfen können, doch grosso modo hat er seine Sache sehr gut gemacht, der Gio Batta Buccioli.

¹⁴ Gernhardt, Robert und F. W. Bernstein [d. i. Fritz Weigle]: Besternte Ernte. Gedichte aus fünfzehn Jahren. Frankfurt am Main 1976.

TG: Sie haben vor einigen Jahren einmal beschrieben, daß Sie sich am Nebentisch des Literaturbetriebs wohlfühlen. Haben sich Ihre Position und Ihr Blickwinkel mittlerweile verändert?

RG: Ich sitze sicherlich noch nicht am Haupttisch. Vielleicht aber schon im Restaurant der deutschen Literatur, also nicht mehr im Bistro. Aber es gibt noch genügend Leute, die das nicht in Ordnung finden, daß auch ich zur Literatur zählen soll. Denken Sie an das, was Raddatz über „Im Glück und anderswo“ in der „Zeit“ geschrieben hat.

TG: Aber ist das nicht auch Persönlichen begründet, ich denke an die alte Fehde seit Ihrem Artikel „Raddatzong, Raddatzong“¹⁵?

RG: Gut, das ist eine alte Rechnung. Aber es gibt auch neuere. Außerdem Widerstände in Redaktionen und Jurys, von denen ich manchmal zufällig erfahre. Die Lyrik-Szene hat sektiererhafte Züge. Je kleiner die Zirkel, desto strikter das Pochen auf Distinktionen: Erst durch Ausgrenzen konstituiert sich ja so ein Kreis. Aber ich habe keinen Grund zum Jammern. Britta Malpricht hat mal „Gernhardt in der Kritik“¹⁶ bearbeitet, überraschend, was sich im Laufe der Jahre an Stimmen angesammelt hat. Es gibt da sowohl die uninspiriert Feiernden wie die die ungeniert Verdammenden. Und es gibt Wechselkritiker wie Jörg Drews, der von Buch zu Buch neue Positionen bezieht. „Wörtersee“ pries er, „Körper in Cafés“ hat er niedergemacht, kurz darauf warf er einer Literaturgeschichte vor, in ihr fehlten Henschel und Gernhardt, er nahm mich in seine Anthologie „Das bleibt“ auf und fand mich anschließend zu idyllisch - : Wendehals...¹⁷

TG: Können Sie Ihre dichterische Eigenheit, die Haas mal „Gernhardt-Sound“ genannt hat, beschreiben?

RG: Nein. Ich hoffe lediglich, daß mir möglichst wenige Fehler im Handwerk unterlaufen, also in all den Dingen, die das Gedicht ausmachen, Metrum, Rhythmus, Reim, Bilder und so weiter. Außerdem glaube ich, daß mir eine gewisse Schnelligkeit

¹⁵ Letzte Ölung: 163-166. Der Text stammt aus dem Jahr 1979. Raddatz hatte Gernhardt in einer teilweise polemischen Rezension, die übrigens mehrere Zitierfehler enthält, Anbiederung an den Zeitgeist und Inhaltsleere vorgeworfen („Seine Mühle klappert und klappert; doch sie mahlt kein Korn, sondern Popcorn.“), vgl. Raddatz: Zweitwarenhändler (im Übrigen mit Zitierfehlern, die schon fast den Charakter von Nachdichtungen haben). Vgl. auch die Kommentierung dieses Raddatz-Verrisses durch Gerhard Henschel, der Raddatz neben gekränkter Eitelkeit und Rachlust ein antiquiertes Lyrik-Verständnis vorwirft, Henschel, Gerhard: Raddatzong, Raddatzong. In: Die Tageszeitung. 16.12.2006.

¹⁶ Malpricht: Lyrik.

¹⁷ Gernhardt bezieht sich auf Jörg Drews' Anthologie „Das bleibt. Deutsche Gedichte 1945-95“ (Leipzig 1995) mit sieben Gedichten Gernhardts und auf seine Kritik sechs Jahre später in der „Süddeutschen Zeitung“, worin er ihm eine Nähe zur „Restitution von naturlyrischer Blaublümelei“ vorwirft, vgl. Drews, Jörg: Pro poesia! In: Süddeutsche Zeitung. 2.6.2001. Vgl. auch Malpricht: Lyrik. S. 337f.

der Mitteilung zu eigen ist, das Bestreben, nicht zu verräteln, sondern hell und schnell zur Sache zu kommen. Allerdings bleibe ich dabei: Das sollten andere beurteilen.

Klaus Cäsar Zehrer: Vorschlag: Der Gernhardt-Sound heißt Parodierbarkeit. Wenn man es nachmachen kann und sieht: „Guck mal klingt doch nach Gernhardt“. Das würde zeigen, daß es den Gernhardt-Sound gibt.

RG: Ja, das wäre eine Möglichkeit. Eine andere Möglichkeit ist, daß Gedichtbestandteile, Gedichtzeilen nicht problemlos mit Zeilen aus den Gedichten anderer kombiniert werden können. Mit einer Benn-Zeile jedenfalls geht das nicht: Man kann kein Quodlibet machen mit Benn-Zeilen plus denen von dichtenden Zeitgenossen, der Benn würde immer rausfallen. Rühmkorf würde auch rausfallen. Den würde ich überall raushören. Der läßt sich nicht so reinschneiden wie die, die ich damals verschnitten habe...

TG: Sie meinen diesen Cento aus der Anthologie der Achtziger...

RG: ... ja, aus diesem Band habe ich Ursula Krechel, Peter Hamm und Michael Buselmeier zusammengeführt.¹⁸

KCZ: Ich würde den Sound auch in der Gernhardt-Prosa auch ausmachen wollen. Ihr Kennzeichen ist unter anderem, ganz unwegsame Sätze und Gedanken mit einem Fragezeichen enden zu lassen, also mit rhetorischen Fragen zu arbeiten. Da ließe sich sicher noch einiges mehr finden.

RG: Noch einmal zum Gedicht: In der ersten Auflage der „Lichten Gedichte“ heißt es im Gedicht „Alles über den Künstler“: „... der Künstler fällt im freien Fall./ Als Stein ins Nichts? Als Stern ins All?“ Beim Lesen fiel mir die Tautologie „fällt“-„Fall“ auf, und mir kam die Idee, daß sich die Zeile verbessern ließe, wenn ich ein anderes Verb wählte: „Der Künstler stürzt in freiem Fall“ – das alliteriert schön mit Stein und Stern.¹⁹

¹⁸ „Noch grün, die dürrtuge / Heimat, Deutschland / im Herbst, säuberlich / aufgeräumt wie immer. // Jetzt werden die Ping Pong Tische / ins Freie gezogen / weiße Gartenmöbel / auf den Rasen gesetzt // Ein rosiges Licht über den Banktürmen / und Spatzen schätzen an den Pfützen // Von weitem erkennen / einander Emigranten // Unterm Efeu Modergeruch / Wie sich Gras über die Kindergräber wellt.“ Vgl. Gedanken: 14, Aufgeladenes Rauschen, und Fragen 3. Vers 1-4 und 11f. Gernhardt entsprechen der ersten und dritten Strophe von Peter Hamms „Speisewagen“; Vers 5-8 und 13-15 des Centos Zeile 1-4 und 10-13 in Michaels Buselmeiers „Sommermittag“ und V. 9f. der Zeile 11f. in Ursula Krechels „Erster Februar“ (mit dem Unterschied, daß Gernhardt ein unerheblicher Abschreibfehler unterläuft (vgl. Krechels V. 11 und V. 9 bei Gernhardt). Vgl. Bender: Zeiten. S. 130, 133 und 187f.

¹⁹ Vgl. Lichte Gedichte (1997): 87 und Gedichte: 492.

Diese Art von Schlüssigkeit versuche ich zu erreichen. Manchmal stoße ich erst nach und nach auf Regeln, die ich beim Schreiben nicht bemerkt oder deren Möglichkeiten ich nicht ganz ausgeschöpft habe. Zum Beispiel in dem Gedicht ‚Immer‘. Das beinhaltete ursprünglich die Zeilen „Immer einer einer besser als du, Immer einer geschickter als du, Immer einer klüger als du...“ Doch dann begriff ich, daß der Ablauf zwingender werden könnte, wenn all diese Aussagen mit „be-“ beginnen würden: „Immer einer behender als du, Immer einer berühmter als du, Immer eine betuchter als du „etc . Es gibt auch verstecktere Regeln. Beim Lesen von Goethes „Wanderers Nachtlid. Ein Gleiches“ kann man einen verbalen Zoom erleben. Von „Über allen Gipfeln“, zu den „Wipfeln“ bis zur Person des Betrachters „warte nur balde / ruhest du auch“. Das angeblich zweitliebteste Gedicht deutscher Sprache nach „Wanderers Nachtlid“ ist „ottos mops“. Für unsere Lesung aus „Hell und Schnell“ wollte ich das Gedicht auswendig lernen und tat mich schwer damit. Bis mir Klaus Cäsar Zehrer klar machte, daß es eine ganz klare Geschichte erzählt: Erst trotz der Mops, dann wird er weggeschickt, dann ist er weg und Otto hofft auf seine Rückkehr, dann kehrt er zurück und kotzt: „Ogottogott!“ Ganz leicht zu lernen.

KCZ: Ich kann das Gedicht mittlerweile auch auswendig. Mir ist dabei noch aufgefallen, daß es nur aus einem Vokal besteht...

RG: (lacht) In der Tat, ist das so? Ist mir bislang noch nicht aufgefallen. Einen solchen Erkenntnisprozeß beschreibe ich auch in einer meiner Vorlesungen. Wie einleuchtend mir ein Heine-Gedicht vorkam, ohne das ich wußte, warum, bis ich merkte, das er auf gut spanische Art die zweite und die vierte Zeile jeder Strophe zuverlässig mit O-Assonanzen beschloß.

TG: Haben Sie den Eindruck, daß sich die Bedeutung der Regeln für sie verändert hat?

In der ersten Transkription des Gesprächs hieß es ursprünglich: „In der ersten Auflage mit ‚Alles über den Künstler‘ heißt es ursprünglich ‚... der Künstler fällt im freien Fall‘. Mir ist das dann aufgefallen und ich habe gesehen, daß es verbesserungswürdig ist und ich habe es geändert: ‚... der Künstler stürzt im freien Fall‘ ist natürlich ohne die Tautologie besser. Das also würde ich zu dem Anspruch zählen, den ich an mich selber habe, und damit zu einer Eigenheit: Das mir nicht jemand anderes damit kommt und sagt: ‚Wäre es nicht besser, wenn du das hier so schriebest‘. Und ich dann sagen müßte: ‚Ja, stimmt, wäre besser.‘ Manchmal passiert es natürlich dennoch, so als ich mit den ‚K-Gedichten‘ bei Günter Opitz [Gernhardts damaliger Lektor bei Fischer, T.G.] saß, dessen Anmerkungen und Vorschläge hin und wieder stimmten: Bei einem klassisch gebauten Sonett konnte man es in einem Fall zwar so lesen, daß es hinkommt, aber Opitz hatte die Silben durchgezählt und festgestellt, daß es eine Hebung zu viel hatte. Das war mir so nicht aufgefallen. Wir haben über den Änderungen gebrütet und schließlich habe ich dann die Streichungen gemacht und die richtige Füllung vorgenommen.“

RG: Dichten ist für mich ein Spiel nach Regeln. Es ist vor allem dann spannend, wenn man selber die Regeln aufstellt und schaut, ob man sie zu erfüllen in der Lage ist und ob die Leser die Regel mitkriegen. Ich habe mal ein Gedicht anlässlich meines 63sten Geburtstages geschrieben, in dem ich mit 63 Dichternamen aufliste, die allesamt nicht 63 geworden sind.²⁰ Regel Nummer Eins. Regel Nummer zwei: Ich ließ alle Dichter mit Eigenschaftswörtern oder sonstwie alliterieren – „der arme von Arnim, der traurige Trakl, der blutende Brinkmann“ etc.²¹ Das war für Fritz J. Raddatz eine wahllose Ansammlung von Dichternamen: „Das könnte jetzt endlos so weitergehen.“ Der pure Unverstand, der deswegen ärgerlich ist, weil der normale Leser gar keine Möglichkeit hat, ein solches Fehlurteil zu überprüfen. Es gibt auch wohlmeinende Fehlurteile. Ein anderer Kritiker namens Schöller hat mir mal anlässlich der „Lichten Gedichte“ lobend bestätigt: „Herr Gernhardt, sie sind eine Ausnahme – bei Ihnen muß sich alles reimen.“ Muß es natürlich nicht. Die Hälfte der „Lichten Gedichte“ ist nachweislich ungereimt. Freilich: Ungeordnet ist keines.

KCZ: Ich habe vielmehr den Eindruck, daß Gernhardt immer versucht rauszufinden, was ist noch nicht erprobt? Was geht noch, um ein Gedicht abgesehen vom Reim in Form zu bringen?

RG: Da gibt es zum Beispiel die Litanei. Beim Verfassen eines längeren Gedichts über das Glück hatte ich den Ehrgeiz in jeder Zeile das Wort „Glück“ auftauchen zu lassen, sei es als Substantiv, als Verb oder als Adjektiv. Das wurde von einem Kritiker moniert: Zuviel Glück. Hätte er das Prinzip der Litanei moniert, hätte ich vielleicht etwas aus der Kritik lernen können. Doch er hatte es nicht einmal erkannt, jedenfalls nicht benannt. Er fand die „Glück“-Häufung schlicht langweilig. Das ist nicht erkenntnisfördernd. Die Litanei lebt ja davon, daß sich etwas wiederholt. Und der, welcher eine Litanei schreibt, erhofft sich etwas von diesen Wiederholungen. Das müßte zuerst einmal gesehen werden, bevor man ans Bewerten des Gedichts geht.

TG: Und wie funktioniert das z. B. bei einem Gedicht wie „Fünf Mark großer Fleck auf dem Hund“ oder das, indem in jeder Strophe das „sehen“ vorkommt? Haben Sie dafür einen Begriff?

²⁰ „Was und wer alles ihm am 13. Dezember 2000 durch den Kopf ging“, Gedichte: 797-801.

²¹ Gernhardt zitiert hier sein Gedicht aus dem Gedächtnis. Im gedruckten Text heißt es: „Den armen Andreas Gryphius“ bzw. „Und du auch, Achim von Arnim, ihr wurdet / Zwar älter, aber nicht alt“, „Todtraurig Kurt Tucholsky“ bzw. „Es verschlang Flex und Trakl ein Krieg, / der auf Frischfleisch aus war“, sowie „Blutender Rolf Dieter Brinkmann“, vgl. Gedichte: 797-801.

RG: Das ist was anderes. Ich glaube nicht, daß es dafür einen Begriff gibt. Aber noch einmal zur Kritik: Goethe hat einen schönen Dreisatz aufgestellt, den ein Kritiker zu befolgen habe: „Was hat sich der Dichter vorgenommen? Ist dieser Vorsatz verständlich und zu begrüßen? Inwieweit ist es dem Dichter gelungen, ihn umzusetzen?“ Vorbildliche Sätze! Aber wer hört schon auf Goethe?

TG: Ich bedanke mich herzlich für das Gespräch.