



„Unser aller Weg führt übern Bodensee“

Robert Gernhardts Nonsens-Poesie

Von Robert Vellusig

1. Die Wacht am Reim, das beschissene Sonett und das Ding, das keiner voll aussinnt

Am 16. Dezember 1994 erhielt Robert Gernhardt einen Anruf aus der Kulturredaktion der BILD-Zeitung.¹ Er habe in einem BILD-Interview darauf hingewiesen, dass der Reim in der deutschen Lyrik der Gegenwart keinerlei Stellenwert mehr besitze, und dies habe das Heer der BILD-Leser mobilisiert und „in einen wahren Poesie-Rausch“ versetzt. Seit einigen Ausgaben nun schon veröffentliche das Blatt gereimte Gedichte; nun sei es an ihm, Robert Gernhardt, dem laut Auskunft des Suhrkamp-Presschefs Lutz Hagedstedt einzigen Dichter deutscher Sprache, der des Reimes mächtig sei, den dichtenden BILD-Lesern eine Grußadresse zu senden. In Aussicht gestellt wurde Gernhardt ein werbewirksamer Hinweis auf seinen neuen Gedichtband; Gernhardt stimmte zu. Tags darauf erschien in der BILD-Zeitung folgender Artikel:

„Liebe BILD-Dichterinnen, liebe BILD-Dichter

Heute eine Überraschung: Robert Gernhardt (57) ist einer der bedeutendsten deutschen Dichter, der Meister des Wort-Witzes; seine Verse druckt die FAZ, für Otto erfindet er Pointen. Nun hat er für BILD gereimt! Wenn das kein Kompliment für alle Hobby-Dichter ist!“²

Und dann folgte unter der Überschrift *Von Robert Gernhardt für BILD-Leser* dieses Gedicht:

„Der deutsche Dichter reimt nicht mehr –
so stand es jüngst in BILD.
Da griff das Volk zur Schreibfeder
und dichtete wie wild.
Schier 23tausendmal
kam Post in diesen Tagen
Durchweg gereimt: Was will die Zahl
dem Freund der Dichtkunst sagen?
Was immer deutsche Dichter schreim,
davon stürzt das Gedicht nicht eim.

1 Zum Folgenden vgl. Robert Gernhardt: *Gesammelte Gedichte. 1954–2006*. Frankfurt am Main: Fischer 2008, S. 1045–1046. Texte aus diesem Band zitiere ich mit Angabe der Sigle „GG“.

2 Ebenda, S. 1046.

Lieb Vaterland magst ruhig bleim –
fest steht und treu die Wacht am Reim.³

Subversiver könnte man einer Aufgabe nicht nachkommen. Gernhardts Gedicht, das von der BILD-Zeitung als Hommage an die deutschen Hobby-Dichter vorgestellt wird, erweist sich als heiter-ironische Persiflage jenes Anspruchs, mit der die BILD-Redaktion die Gedichte ihrer Leser präsentiert. Dass es die Stimme des Volkes sei, die die Kultur des Reims vor dem Untergang bewahrt, ist die Suggestion, der sich Gernhardts Gedicht-Gruß verweigert.

Zwar sieht sich Gernhardt durchaus auf einer Linie mit Peter Rühmkorf, der in seinem Buch *Über das Volksvermögen* und in seinen Poetikvorlesungen mit Nachdruck auf die vorliterarischen Ursprünge und die außerliterarischen Traditionen der Poesie hingewiesen hat,⁴ dem Kulturkampf, den die BILD-Zeitung inszeniert, kann er sich freilich nicht anschließen. Zwar hält er es durchaus für ein Gütesiegel der Poesie, wenn die Dichter „etwas stiften“,⁵ will sagen: wenn ihre Verse volkstümlich und zu „geflügelten Worten“ werden (Berührungsscheu ist ihm fremd), die Kunst aber ist ihm ein Feld, das von Kunstverstand und Präzision regiert wird: im Fühlen, im Denken, im Ausdruck,⁶ und die BILD-Zeitung ist gewiss nicht der Ort, an dem über solche Fragen angemessen verhandelt werden könnte.

Die *Wacht am Reim* ist ein für Gernhardt besonders typisches Gedicht: Es vereint die Leichtigkeit seiner Reimkunst mit der übermütig-heiteren Stimmung, von der seine Lyrik getragen ist, und einem entschiedenen Hang zum komischen Nonsens. Komisch sind Gernhardts Verse, weil sie die Reimereien des Volkes mit parodistischen Mitteln zum heldenhaften Kampf gegen eine nationale Bedrohung stilisieren.

Die gesuchte Schlichtheit der Volksliedstrophe (abwechselnd vier- und dreihebige Verse mit regelmäßigem Wechsel von weiblicher und männlicher Kadenz), die un-

3 Ebenda, S. 1046–1047.

4 Vgl. Peter Rühmkorf: *Über das Volksvermögen*. Exkurse in den literarischen Untergrund. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1967; Peter Rühmkorf: *agar agar – zaurzaurim*. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981. Vgl. Robert Gernhardt: *Vorlesungen zur Poetik*. In: R. G.: *Was das Gedicht alles kann: Alles*. Texte zur Poetik. Herausgegeben von Lutz Hagestedt und Johannes Möller. Frankfurt am Main: Fischer 2010, S. 9–222, v. a. S. 19–21. Texte aus diesem Band zitiere ich mit Angabe der Sigle „TzP“.

5 Vgl. Robert Gernhardt: *Stiften sie noch was, die Dichter?* In: TzP, S. 443–449. Einschlägig ist auch Gernhardts Frage „Wo zum Teufel bleiben eigentlich die Lyrik-Hämmer der Saison?“ In: R. G.: *Gedanken zum Gedicht*. Zürich: Haffmanns 1990. (= Haffmanns Taschenbuch. 100.) S. 75–124. Texte aus diesem Band zitiere ich mit Angabe der Sigle „GzG“.

6 Vgl. Gernhardts Kritik an dem Gedicht *Schwalben und Sterne über Berlin* von Ina Seidel: Gernhardt hält es für schlecht, „[w]eil ihr Blick aufs Tier sentimental ist, ihr Enthusiasmus fürs Tier hohl und ihr Reden übers Tier konventionell.“ Robert Gernhardt: *Berührt, nicht gerüttelt*. Warum der Leopard kein Jaguar sein kann. In: TzP, S. 454–463, hier S. 462. Hier wie auch sonst grenzt er „das Richtiggedachte und Gutgemachte“ vom „Gutgemeinten und Falschgedachten“, ebenda, S. 463, ab.



beholfen anmutende Entschlossenheit der gegenmetrischen Betonung („Da griff das Volk zur Schreibfeder“), die Naivität der emphatisch vorgetragenen, aber anspruchswidrigen, in der Diktion antiquiert wirkenden Frage „Was will die Zahl/Dem Freund der Dichtkunst sagen?“ – all das fügt sich zu einem Text, der sich auf kunstvolle Weise dilettantisch gibt und der dieses Dilettantische gerade jenen Liebhabern des Reimes zuspricht, die zur Feder greifen, um den reimunwilligen Dichtern Paroli zu bieten und dem Verfall der literarischen Kultur zu trotzen.

Die Entschlossenheit dieses Trotzes, den Gernhardts Verse in ihrem „Gestus“ (Brecht) nachzubilden, artikuliert sich vor allem in der dritten Strophe. Das einheitliche Metrum dieser Verse, in denen parataktische Syntax und Versgrenze zusammenfallen, und das eindringliche Reimschema, das vom Kreuzreim der Volksliedstrophen markant abweicht, evozieren die Mechanik des Marschierens. Die patriotischen Verse sind, wie unschwer zu erkennen ist, durch Max Schneckenburgers Gedicht *Die Wacht am Rhein* inspiriert, die im Deutschen Kaiserreich den Status einer inoffiziellen Nationalhymne besaß. Ich zitiere die Eingangsstrophe mit den von Gernhardt aufgegriffenen, in der Vertonung des Gedichts (durch Carl Wilhelm) zum Refrain ausgestalteten Schlussversen:

„Es braust ein Ruf wie Donnerhall,
Wie Schwertgeklirr und Wogenprall:
Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein!
Wer will des Stromes Hüter seyn?
Lieb Vaterland, magst ruhig seyn,
Fest steht und treu die Wacht am Rhein!“⁷

Und Gernhardt:

„Was immer deutsche Dichter schreim,
davon stürzt das Gedicht nicht eim.
Lieb Vaterland magst ruhig bleim –
Fest steht und treu die Wacht am Reim.“

Gernhardts Umschrift der vaterländischen Verse lässt sein Gedicht in den Nonsens gleiten. Dies geschieht vor allem dadurch, dass er viermal richtig reimt, die entsprechenden Reimwörter aber auf kunstvoll insistierende Weise entstellt: „schreim“ – „eim“ – „bleim“ – „Reim“. Das letzte Wort des Gedichts, das Wort „Reim“, auf das alle vorausgehenden Silben um den Preis ihrer lautlichen Verzerrung hinarbeiten, ist dann zwar ganz folgerichtig gesetzt und auch richtig geschrieben, deplatziert wirkt es aber trotzdem – taucht es doch dort auf, wo es nichts zu suchen hat: in der hochsymbolischen Formel von der „Wacht am Rhein“, die es evoziert und deren hohes Pathos Gernhardt nutzt, um komische Effekte zu erzeugen. Gernhardt macht die Formel eines völkischen Patriotismus zur Losung eines Kulturkampfes, der nicht

7 Max Schneckenburger: Die Wacht am Rhein. Online: http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Wacht_am_Rhein [2012-10-21].

am Rhein, sondern lediglich *um den Reim* geführt wird. Was aber ist die „Wacht am Reim“?

Schlichte Verse, emphatischer Gestus, naive Diktion, entschlossener Rhythmus, kalkulierter Unsinn. Ich zögere, dieses Gedicht satirisch zu nennen. Es ist nicht darauf angelegt, zu entlarven oder spottend zu verletzen. Dafür wirkt es zu verspielt. Das Gedicht, das – wie so viele Gedichte Gernhardts – „in Zungen redet“, also parodistisch verfährt,⁸ ist nicht mit scharfer Zunge gesprochen, sondern mit der List eines Schelms, für den der Nonsens nicht nur ein Spiel, sondern eine Lebenshaltung ist: „Nonsens“, so Gernhardt in einem Interview aus dem Jahr 1994, „ist Gesinnung, die plötzlich möglich wurde, weil die Linke mit ihrem Dogmatismus nichts mehr zu sagen hatte.“⁹ Dem sozialkritischen Impetus der Satire steht Gernhardt skeptisch gegenüber. Der Satiriker, der als besserwisserischer Moralist auftritt, ist ihm suspekt: „Wenn er gut ist, ist er Artist. Als Artist geht es ihm weniger um irgendwelche Sachen; als Artist braucht er einfach Stoff, Anlässe für seine Artistik.“¹⁰ Geistesverwandt fühlt er sich jenen Schriftstellern, die „aus der Tatsache der gebrechlichen Einrichtung der Welt kein Drama [...], sondern handfeste komische Gedichte“ gemacht haben und machen.¹¹ Die Neue Frankfurter Schule, deren wohl prominentester Vertreter Gernhardt war, hat sich der sozialkritischen Satire ver-

8 Vgl. Robert Gernhardt: In Zungen reden. Stimmenimitationen von Gott bis Jandl. Frankfurt am Main: Fischer 2000. (= Fischer Taschenbuch. 14759.)

9 „Zeigen, daß keiner Meinung zu trauen ist“. Robert Gernhardt über die deutsche Humorlandschaft. In: Badische Zeitung vom 19.7.1994. Zitiert nach Klaus Cäsar Zehrer: Nonsens und Revolte. Ist Robert Gernhardt ein „Achtundsechziger“? In: Alles über den Künstler. Zum Werk von Robert Gernhardt. Herausgegeben von Lutz Hagedstedt. Frankfurt am Main: Fischer 2002. (= Fischer Taschenbuch. 15769.) S. 127–135, hier S. 134.

10 So Gernhardts dezidierte Abgrenzung im Gespräch mit Dieter E. Zimmer: Im Olymp der Komik. In: Der Rabe. Magazin für jede Art von Literatur. H. 50: Der Robert Gernhardt-Rabe. Herausgegeben von Heiko Arntz und Gerd Haffmans. Zürich: Haffmanns 1997, S. 78–85, hier S. 80. Vgl. auch Robert Gernhardt: Warum ich nicht gerne Satiriker bin und mich nur ungern als solchen bezeichnet sehe. Keine Satire. In: R.G.: Letzte Ölung. Ausgesuchte Satiren 1962–1984. Frankfurt am Main: Fischer 2008. (= Fischer Taschenbuch. 17913.) S. 438–451. Über die „Anlässe der Satire“ sagt Gernhardt: „Welch ein ständig wiederkehrender Unfug! Welch ein Unfug, sich auf diesen monotonen Unfug einzulassen! Welch eine Abhängigkeit von denen, die den laufenden Unfug produzieren!“ Ebenda, S. 441. Über die „Folgen der Satire“ heißt es: „Was für verschwendeter Ingrim! Welch vertaner Witz! Wie viel vergebliche Scharfzüngigkeit!“ Ebenda, S. 444.

Zur Nonsenssatire vgl. Klaus Cäsar Zehrer: „Ich als schwarze Deutsche bin empört ...“. Gernhardts Komik und die Political Correctness. In: TEXT + KRITIK (1997), H. 136: Robert Gernhardt, S. 59–65, hier S. 63: „Die politisch korrekte Satire steht in einem gespannten Verwandtschaftsverhältnis zu ihrem jüngeren, übermütigen Bruder, dem satirischen Nonsens.“ Umfassend: Klaus Cäsar Zehrer: Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der „Neuen Frankfurter Schule“. Osnabrück: Der Andere Verlag 2002.

11 Robert Gernhardt: Zehn Thesen zum komischen Gedicht. In: TzP, S. 503–507, hier S. 505.



weigert und – so die treffende Formulierung Ralf Schnells – „den antiautoritären Gestus jener Zeit in einen literarischen Stil verwandelt“.¹²

Gernhardts Neigung zum Nonsens befreit ihn von der Zumutung, den wohlmeinenden dilettantischen Reimern das Wort zu reden, ohne ihn doch dazu zu nötigen, das, was ihm am Herzen liegt, das „uralte Reim- und Regelspiel“,¹³ zu verraten. Das Gedicht, das man als Spottgesang auf die Hobby-Dichter der BILD-Zeitung lesen könnte, erweist sich so als ein wahrhaftes Hohelied auf den Reim.

Gernhardts literarische Strategie ähnelt der Strategie, die er 1979 in seinen ungleich berühmteren, zum modernen Klassiker avancierten *Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs* – meinem zweiten Beispiel – verfolgt hatte. Befreit er in dem Gedicht der BILD-Zeitung den Reim aus den unbeholfenen Umarmungen seiner Liebhaber, indem er hemmungslos schief reimt, so verteidigt er dort die hohe Kunst des Sonetts gegen ihre Denunzianten, die er im dumpfen Jargon psychischer Betroffenheit¹⁴ ebenso ressentimentgeladen wie haltlos labern lässt:

„Sonette find ich sowas von beschissen,
 so eng, rigide, irgendwie nicht gut;
 es macht mich ehrlich richtig krank zu wissen,
 daß wer Sonette schreibt. Daß wer den Mut
 hat, heute noch so'n dumpfen Scheiß zu bauen;
 allein der Fakt, daß so ein Typ das tut,
 kann mir in echt den ganzen Tag versauen.
 Ich hab da eine Sperre. Und die Wut
 darüber, daß so'n abgefuckter Kacker
 mich mittels seiner Wichsereien blockiert,
 schafft in mir Aggressionen auf den Macker.
 Ich tick nicht, was das Arschloch motiviert.
 Ich tick es echt nicht. Und will's echt nicht wissen:
 Ich find Sonette unheimlich beschissen.“¹⁵

12 Ralf Schnell: Neue Frankfurter Schule. In: Wolfgang Beutin [u. a.]: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 7., erweiterte Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008, S. 645–648, hier S. 645.

13 Robert Gernhardt: Herr Gernhardt, warum schreiben Sie Gedichte? Das ist eine lange Geschichte. In: GzG, S. 18–27, hier S. 27.

14 Vgl. auch Gernhardts Überlegungen zur berühmten „Klopstock“-Szene im *Werther*: „Goethe macht uns zu Zeugen einer Kommunikationsbeschleunigung, von der die jungen Menschen von heute nur träumen können, wenn sie sich, von den Dichtern unserer Tage im Stich gelassen, angesichts eines gewaltigen Naturschauspiels und eines noch unbekanntem, dunkel lockenden Partners mit dem kurrenten Betroffenheitsjargon behelfen müssen: Du, ich weiß nicht, mir gibt so ein Gewitter unheimlich viel, also auch emotional – was macht Regen eigentlich mit dir?“ Gernhardt, Vorlesungen zur Poetik, S. 64.

15 GG, S. 109.

Das ist, wie Hubert Spiegel pointiert formuliert hat, „eine Kritik an der Sonettkritik“: „ein Gedicht als Kritik des Szenegeschwafels und Apologie der klassischen Gedichtform, gekleidet in eine Kritik der klassischen Gedichtform mit den Mitteln des Szenegeschwafels“.¹⁶

Gernhardt zählt – das hat sich bereits angedeutet – zu den „bewahrenden“ Naturen;¹⁷ seine Gedichte stehen in einem lebendigen literarischen Traditionszusammenhang, und dies gerade auch dort, wo sein intertextuelles Spiel die Vorlage komisiert. Auf die Unterscheidung zwischen „kritisch-polemischer“ und „komischer Parodie“ legt er deshalb großen Wert.¹⁸ Gernhardts Parodien verstehen sich zugleich als Homagen, die die jeweiligen Gedichte „auf ihre Belastbarkeit und Beständigkeit hin“ prüfen.¹⁹ Besonders anschaulich wird dies an meinem dritten Beispiel, Gernhardts Umdichtung von Hofmannsthals Terzinen *Über Vergänglichkeit*. Hier zunächst das Original:

„Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?
Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberinnt.
Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

16 Hubert Spiegel: Das Singen wird es bringen. Die Wacht am Reim: Robert Gernhardts Gedichte 1954 bis 1994. In: F.A.Z. vom 3.12.1996, S. L3. Es verwundert nicht, dass das Gedicht, das 1979 mehr oder weniger durch Zufall in die Seiten des *ZEITmagazins* gefunden hatte, nicht unkommentiert blieb. Gernhardt sah sich mit zahlreichen Schmäh- und Beschwerdebriefen konfrontiert, die ihren Unmut durchaus drastisch zum Ausdruck brachten. Berühmt geworden ist das Urteil eines Herrn Walter Hedinger aus Hamburg. Es verdient, zitiert zu werden: „Goethe ist tot! Schiller ist tot! Klopstock ist tot! Robert Gernhardt lebt! Wozu? Was soll das ‚Gedicht‘? Wem dient dies? Glauben Sie mir, ich bin nicht prüde, ich bin mein Leben lang im Hafen tätig gewesen. Aber von meinen Hafendarbeitern habe ich so eine Sammlung von zotigen Worten noch nicht gehört.“ Zitiert nach Robert Gernhardt: Was darf die Satire? In: Gernhardt, Letzte Ölung, S. 404–415, hier S. 411.

17 Vgl. Lutz Hagedstedt: Robert Gernhardt. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. 97. Lieferung. München: edition text + kritik 2011, S. 9: „Auch wenn Gernhardt kein Konservativer ist, so ist er doch in mancher Hinsicht ein Bewahrender“.

18 Vgl. (unter Berufung auf Gero von Wilpert) Gernhardt, *Vorlesungen zur Poetik*, S. 60. Zur Poetik von Gernhardts Parodien aufschlussreich: Lutz Hagedstedt: Viel Können, viel Reife, viel Glück. Konstanz und Varianz in Robert Gernhardts späten Gedichten. In: *Alles über den Künstler*, S. 11–37, v.a. S. 20. Zur Parodie allgemein: Beate Müller: *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1994. (= *Horizonte*. 16.)

19 Hagedstedt, Gernhardt [KLG], S. 13.



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.“²⁰

Hofmannsthals Terzinen sprechen von der Vergänglichkeit. Zu Bewusstsein kommt sie dem Sprecher des Gedichtes in der Erfahrung eines schon verlorenen, sinnlich noch gegenwärtig anmutenden Liebesglücks („Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen“); diese Erfahrung weitet sich aus, zunächst zum unfassbaren Staunen über die Vergänglichkeit des Lebens selbst und schließlich zur Auflösung und zur gegenläufigen Entgrenzung der personalen Identität: Das eigene Ich der Kindheit erscheint so stumm und fremd wie ein Hund, der einem nachläuft; die verstorbenen Ahnen aber sind „So eins mit mir als wie mein eignes Haar“. Das ist in seiner Bildlichkeit eigenwillig und erratisch.

Gernhardts Hommage auf Hofmannsthal führt die tiefsinnige, auf das Ganze der menschlichen Existenz zielende Reflexionsbewegung („dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt“) in den Nicht-Sinn. Getauft ist dieser Nonsens auf den Namen „Vergesslichkeit“:

Terzinen über die Vergesslichkeit
nach Kuno von Hofmannsthal

Noch spür ich ihren Dings auf den Wangen,
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Dings sind, für immer fort und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt
Und viel zu kommnichtdrauf, als daß man klage,
Daß alles gleitet und vornüberrynt.

Und daß mein eignes ... Na! durch nichts gehemmt
Herüberglitt aus einem Kind? Ja, Kind,
Mir wie ein Hut unheimlich krumm und fremd.

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.²¹

„So dings mit mir als wie mein eignes Dings“ – das ist *L'art pour l'art*, das den Sinn abgestreift hat und den Nonsens feiert, indem es die „Verlegenheitsworte“ (Hubert

20 Hugo von Hofmannsthal: Über Vergänglichkeit. In: Der Neue Conrady. Das große deutsche Gedichtbuch von den Anfängen bis zur Gegenwart. Neu herausgegeben und aktualisiert von Karl Otto Conrady. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2000, S. 545–546.

21 GG, S. 113.

Spiegel) „Dingens“, „dings“, „verdingst“, die sich immer dann einstellen, wenn man das treffende Wort nicht findet, nobilitiert: „So dings mit mir als wie mein eignes Dings.“

Das Gedicht vergegenwärtigt den Prozess eines scheiternden Erinnerns an ein Gedicht und integriert dieses Scheitern – die Suchbewegung und deren Reflexion – in das Metrum der Hofmannsthal-Verse: „Und viel zu kommnicktdrauf als daß man klage“ oder „Und daß mein eignes ... Na! durch nichts gehemmt/ Herüberglitt aus einem Kind? Ja, Kind“. So steigert die Terzine über die *Vergesslichkeit* die Erfahrung der *Vergänglichkeit*, von der Hofmannsthals Gedicht spricht, indem sie die kunstvolle Artikulation dieser Erfahrung kunstvoll falsch erinnert: Die Vergänglichkeit des Lebens erleben kann nur, wer des vergangenen Lebens innewird. Das ist der Punkt, an dem Hofmannsthals Gedicht ansetzt. Die Vergesslichkeit, die Gernhardts Gedicht Gestalt werden lässt, ist die Vergänglichkeit der Erinnerung. Gernhardts Gedicht über das „Ding, das keiner voll aussinnt“ greift Hofmannsthals Formulierung des Themas wortwörtlich auf, amplifiziert und variiert das Wort „Ding“ und lässt den Tiefsinn so Schritt für Schritt in den Nonsens driften und im raunenden Nonsens enden.

Ich komme zu einem ersten Fazit. Die Gedichte, die ich hier präsentiert habe, sind für Gernhardts literarisches Werk äußerst charakteristisch: Es sind erstens Gedichte eines *traditionsbewussten* Autors, eines virtuosen Stimmenimitators,²² für den das jahrhundertalte „Haus der Poesie“²³ ein Lebensraum ist, in dem er sich wie selbstverständlich bewegt. Gernhardts Poesie lebt von der Poesie. Es sind zweitens Gedichte eines *kunstabewussten* Autors, d. h. eines Autors, der den Kunstgriff sucht, weil er den Kunstgriff braucht. Gernhardt versteht sich als regelrechter „Lyrikwart“.²⁴ Seine Antwort auf die Frage, wie ein gutes Gedicht beschaffen sein sollte, lautet: „Gut gefühlt/ Gut gefügt/ Gut gedacht/ Gut gemacht.“²⁵ Die „Ordnungssysteme“ der Poesie, allen voran Metrum und Reim, gelten ihm als „Suggestionserzeugung- und Faszinationssteigerungstechniken“.²⁶

22 Vgl. Gernhardts Apologie des Kuckucks in: Robert Gernhart: In eigener Sache. In: TzP, S. 489–502. Vgl. auch Helmut Glück: Gernhardt als Glottomane. Über die nächsten Aufgaben der Gernhardtphilologie. In: Alles über den Künstler, S. 270–286.

23 So die zentrale Metapher seiner Vorlesungen zur Poetik, S. 16 und passim.

24 Vgl. Robert Gernhardt: Wie arbeitet der Lyrikwart? In: TzP, S. 398–401.

25 Gernhardt, Vorlesungen zur Poetik, S. 98.

26 Ebenda, S. 90. Vgl. auch Robert Gernhardt: Einer flog aus dem Amselnest. In: TzP, S. 464–474, v. a. S. 466. Gernhardt stellt sein Kunstbewusstsein nicht selten metapoetisch aus, zum Beispiel, indem er (wie in dem frühen Gedicht *Bekennnis*) den Prozess eines misslingenden Dichtens mimetisch nachbildet: „Ich leide an Versagensangst, / besonders, wenn ich dichte. / Die Angst, die machte mir bereits / manch schönen Reim zuschanden.“ GG, S. 55. – Nichts liegt näher als das Reimwort „zunichte“ und nichts könnte die Versagensangst auf drastischere Weise anschaulich machen als eben das Malheur, dieses einzige Reimwort des Gedichts im allerletzten Moment noch zu verfehlen; nichts aber könnte doch auch Gernhardts Kunst sinnfälliger machen als dieses aberwitzig weit hergeholt Verfeh-



Gernhardt bewegt sich in den großen Traditionen der deutschsprachigen Lyrik, schreibt diese aber nicht unreflektiert fort, sondern nutzt sie als Spielraum für Komik und übermütig-heiteren Nonsens. Sein Traditionsbewusstsein, sein ‚handwerklich‘²⁷ zu nennendes Kunstverständnis und die Komik, die er in seinen Gedichten sucht, gehören zusammen. Damit komme ich in einem zweiten Schritt zu einer systematischer angelegten Reflexion über die poetologischen Mechanismen von Gernhardts Nonsens-Poesie.

2. Reim oder Nichtreim? Keine Frage! Gernhardts Poetologie des Nonsens-Gedichts

Ein Gedicht, so Gernhardt, ist eine „sprachliche Mitteilung, die sich am Ende reimt.“²⁸ Das ist besonders treffend und besonders falsch formuliert. Evidentermaßen falsch ist es, weil die moderne Lyrik auf die Bindung des Gedichts an den Reim fast vollständig verzichtet. Dies gilt insbesondere für die deutschsprachige Literatur seit den 60er Jahren, die in reimloser Lyrik die allein zeitgemäße Form des Gedichtes sah.²⁹ Besonders treffend ist Gernhardts Bestimmung des Gedichts, weil sie – die Leser der BILD-Zeitung geben ihm Recht – die unverwüstliche Vorstellung erfasst, dass prototypische Gedichte gereimt sind. Der Reim ist das populärste Ordnungssystem der deutschen Dichtung. In dem Maße, in dem sich die deutsche Lyrik dem Reim verweigerte, wurde dieser zur Signatur der Dilettanten (und der Gelegenheitsdichtung) oder lebte im „literarischen Untergrund“ (Rühmkorf) und in der Wer-

len: „zu-schanden“ statt „zu-nichte“ – darauf muss man erst einmal kommen! Zum Formenspektrum metapoetischer Lyrik vgl. Marion Gymnich, Eva Müller-Zettelmann: Metalyrik: Gattungsspezifische Besonderheiten, Formenspektrum und zentrale Funktionen. In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Gattungen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Herausgegeben von Janine Hauthal [u. a.]. Berlin, New York: de Gruyter 2007. (= spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literature. 12.) S. 65–91.

- 27 Vom „Handwerk des Dichtens“ spricht Gernhardt in den *Vorlesungen zur Poetik*, S. 98. Vgl. auch Robert Gernhardt: Thesen zum Thema. In: *GzG*, S. 15 (Poesie ist die „Technologie verbaler Suggestion“) und Gernhardt, Warum schreiben Sie Gedichte, S. 22: „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 sich, der uns vergessen läßt, daß da überhaupt gereimt wird.“
- 28 Gernhardt, Warum schreiben Sie Gedichte, S. 19.
- 29 Vgl. ebenda, S. 26: „Als ich zu dichten begann, war das Gedicht eine relativ kurze reimlose Mitteilung, die aus meist unerfindlichen Gründen nicht in durchlaufenden, sondern vielfach zerstückelten Zeilen abgesetzt wurde, von Leerzeilen unterbrochen und auf möglichst viel umgebendem Weiß.“ Auch solche prosaischen Gedichte – „viel Betroffenheit gepaart mit wenig Kunstverstand“ (Thesen zum Thema, S. 13) – hat Gernhardt übrigens parodistisch „veredelt“. Einschlägig ist ein kurzer Text, der den programmatischen Titel *Ein zeitkritisches Gedicht* trägt. Gernhardt bildet darin die Attitüde des bedeutsamen Zeilenbruchs und den Gestus anklagender Nüchternheit nach und führt den Text spielerisch in den Nonsens: „Herr M. hat/sein Kind/zu Tode/geprügelt./Sein Dackel Waldi/brauche mehr/Platz gab/er zur/Entschul/ding/ung/ang.“ *GG*, S. 97.

bung fort.³⁰ Der Reim gehört entweder gar nicht ins Gedicht oder aber zu den gedankenlos verwendeten literarischen Klischees. Anders bei Gernhardt: „Reim oder Nichtreim – für mich war das [...] keine Frage. Ich brauchte die Regel, solange ich eindeutig auf Komik oder Nonsens aus war“, lautet das Bekenntnis, das er in seinen *Gedanken zum Gedicht* ablegt.³¹ Gernhardt setzt eine Tradition der Lyrik fort, deren komische Qualitäten in wesentlicher Hinsicht auf dem Potential des Verses und des Reimes beruhen: Heine, Busch, Morgenstern, Ringelnatz, Tucholsky, Brecht, Jandl – das, mit Gernhardt zu sprechen, „Siebengestirn“³² der deutschen Komik – sind Meister des Reims (und Jandl bildet die Ausnahme).

Gernhardt hat sich in zahlreichen Essays und Vorträgen über die Mechanismen des Komischen und über die Charakteristika seiner Gedichte geäußert. Sie alle kreisen um den Gedanken der Regel und ihrer spielerischen Durchbrechung.³³ Dabei unterscheidet er nicht systematisch zwischen Komik und Nonsens, sondern spricht meistens von Nonsens, orientiert sich also an einem spezifischen Fall von Komik. Nonsens ist der Effekt eines Kalküls, das es darauf anlegt, den Leser in eine „ihm sinnvoll erscheinende Struktur“ hineinzulocken, um ihm eben diesen Sinn dann zu entziehen:³⁴ „Nonsens meint nicht baren – und beliebigen – Unsinn, sondern systematisch betriebene Sinnverweigerung – je einleuchtender, je zwingender das System, desto größer, sprich lustvoller, die Fallhöhe zwischen Methode und Ergebnis.“³⁵

Das lässt sich umstandslos als Spielart einer Inkongruenztheorie des Komischen be-greifen, wie sie jüngst von Tom Kindt mit großer argumentativer Übersicht vertreten und verteidigt wurde.³⁶ Sie besagt: Texte sind dazu disponiert, komisch zu wirken,

30 Vgl. Gernhardt, Vorlesungen zur Poetik, S. 67–72.

31 Gernhardt, Warum schreiben Sie Gedichte, S. 26.

32 Gernhardt, Zehn Thesen, S. 506.

33 Vgl. etwa Gernhardt, Warum schreiben Sie Gedichte, S. 26–27: „Komik lebt von der Regelverletzung, und Nonsens ist nicht jener hausbackene Unsinn, der ungerichtet in launigen Lautgedichten, krausen Collagen und absurden Verbalautomatismen wuchert, sondern konsequent, also regelmäßig verweigerter Sinn“. Einschlägig auch Robert Gernhardt: Wer? Wo? Was? Wann? Warum? In: R.G.: Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker, Kritik der Kritiker, Kritik der Komik. Frankfurt am Main: Fischer 2008. (= Fischer Taschenbuch. 17679.) S. 13–18, v. a. S. 16. Texte aus diesem Band zitiere ich mit Angabe der Sigle „KdK“.

34 Zitiert nach Zimmer, Im Olymp der Komik, S. 83–84: „[Der Nonsens] braucht ein System. Ein Denksystem oder ein Reimsystem, das Sinn produzieren möchte und dem der Sinn verweigert wird. Der Leser oder der Zuschauer muß erst einmal in eine ihm sinnvoll erscheinende Struktur hineingelockt werden, und dann muß sich ihm der Sinn entziehen.“ Gernhardt hat diese poetologische Reflexion vielfach variiert.

35 Robert Gernhardt: Alles falsch. In: KdK, S. 267–269, hier S. 269.

36 Vgl. Tom Kindt: Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert. Berlin: Akademie Verlag 2011. (= Deutsche Literatur. Quellen und Studien. 1.) Zur Spezifikation der Inkongruenz als Regelbruch vgl. ebenda, S. 46–47. – Gernhardt ist ein scharfsinniger Kritiker; als Theoretiker gibt er sich mit einfachen Formeln zufrieden. Seine Komiktheorie ist im Kern karnevalesk; sein Habitus der des



wenn sie neben- oder nacheinander zwei scripts, d. h. zwei „Informationscluster“,³⁷ aktivieren, die zueinander in Opposition stehen oder überhaupt disparat sind. Kurz: Verbal evozierte script-Konflikte sind komikkonstitutiv.³⁸

Als anschauliches Beispiel mag ein ebenfalls zum Klassiker gewordenes Gernhardt-Sonett dienen, das den Titel *Roma aeterna* trägt:

„Das Rom der Foren, Rom der Tempel
Das Rom der Kirchen, Rom der Villen
Das laute Rom und das der stillen
Entlegnen Plätze, wo der Stempel
Verblichner Macht noch an Palästen
Von altem Prunk erzählt und Schrecken
Indes aus moosbegrüntem Becken
Des Wassers Spiegel allem Festen
Den Wandel vorhält. So viel Städte
In einer einzigen. Als hätte
Ein Gott sonst sehr verstreuten Glanz
Hierhergelenkt, um alles Scheinen
Zu steingewordnem Sein zu einen:
Rom hat viel alte Bausubstanz.“³⁹

Paradigmatisch komisch sind diese Verse, weil sie Rom zunächst aus der Perspektive einer idealistischen Ästhetik preisen – in hohem Ton rühmen sie die Vielfalt seiner Erscheinungen, in der die Fülle des vergangenen Lebens glanzvoll sichtbar wird und als „steingewordne[s] Sein“ die Zeiten überdauert hat – und weil sie diese ästhetische Reflexionsbewegung dann in den ganz und gar prosaischen Schlusssatz kippen lassen: „Rom hat viel alte Bausubstanz.“

Das Gegenbild zu Gernhardts Sonett über das „ewige Rom“ ist sein Gedicht auf die Stadt Metzingen, das den script-Konflikt, den es inszeniert, im ersten Verspaar zur Sprache bringt. Es verkehrt die Klage über die Vergänglichkeit des Schönen in sein Gegenteil:

Schelms, dem nichts heilig ist und der sich den sozialen Zumutungen verweigert und den Unfug des Geläufigen bloßstellt, indem er ihn zum Spielraum für satirische Übertreibungen macht.

37 Der script-Begriff der von Viktor Raskin und Salvatore Attardo entwickelten „General Theory of Verbal Humor“ (GTVH) knüpft an kognitionstheoretische Konzepte an, ist allerdings nicht nur auf spezifische Ereignisfolgen bezogen, sondern umfasst ganz allgemein kulturelle Regelmäßigkeiten. In der Kommunikation stellen solche Muster Bezugssysteme des Verstehens dar, die durch einzelne Ausdrücke aktiviert werden. Vgl. Kindt, *Literatur und Komik*, S. 71–73.

38 Für weitergehende Differenzierungen (zwischen der oppositionellen oder bloß disparaten Verbindung zweier scripts und der devianten Verwendung eines scripts) vgl. ebenda, S. 86–87.

39 GG, S. 234.

„Nachdem er durch Metzingen gegangen war

Dich will ich loben: Häßliches,
du hast so was Verlässliches.

Das Schöne schwindet, scheidet, flieht –
fast tut es weh, wenn man es sieht.

Wer Schönes anschaut, spürt die Zeit,
und Zeit sagt stets: Bald ist's soweit.

Die Schönheit gibt uns Grund zur Trauer.
Das Häßliche erfreut durch Dauer.⁴⁰

Dass die Beständigkeit des Hässlichen einen darüber hinwegtrösten können soll, dass das Schöne vergänglich ist, ist ein ewig trostloser und, recht betrachtet, wahrhaft unsinniger Gedanke.

Tom Kindt hat die hier skizzierte script-Theorie des Komischen auch anhand von Gernhardts Sonettkritik-Sonett erläutert und in ihm die komische Inkongruenz zwischen zwei stilistischen bzw. generischen Clustern ausgemacht – dem Szenejargon, den Gernhardt mimetisch nachbildet, und dem hohen Ton, der der „bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs“ traditionell zukommt.⁴¹

Die Inkongruenztheorie des Komischen ist ihrem Zuschnitt nach eine kognitivistische Schematheorie. Darin liegt ihre Stärke und zugleich auch ihr etwas prekärer Abstraktionsgrad, der nicht immer schon garantiert, dass die Komik komischer Texte phänomengerecht erfasst wird. Gernhardts im Kern metaphorische und gerade deshalb treffende Rede von der Verlockung des Lesers und von der Sinnverweigerung bzw. dem Sinnentzug, seine Berufung auf die Idee der ‚Fallhöhe‘,⁴² auf die der komische Effekt angewiesen ist, deuten demgegenüber an, dass Komik, auch die Komik von Texten, auf einem interpersonalen Spiel beruht. Komik ist ein genuin soziales Phänomen: Wir lachen nicht wegen komischer Inkongruenzen, sondern wegen Personen, zu denen wir uns in ein Verhältnis setzen, indem wir an dem, was sie sagen oder tun, Inkongruenzen wahrnehmen, und solcher Inkongruenzen werden wir gewahr, indem wir ihr Sagen oder Tun intentional deuten, und das heißt: indem wir uns eine Vorstellung davon machen, was sie eigentlich im Sinn haben.

Die Komik des Sonettkritik-Sonetts scheint mir – spezifischer, als Tom Kindt dies darstellt – darin zu liegen, dass Gernhardt jemanden ebenso hemmungslos wie unbeholfen gegen das Sonett wettern lässt, und diesen Banausen eben dadurch dazu nötigt, sich zum Erfüllungsgehilfen der eigenen Vers- und Reimkunst zu machen. Personalisiert man die script-Konflikte des Sonetts in dem hier vorgeschlagenen

40 GG, S. 274.

41 Vgl. Kindt, *Literatur und Komik*, S. 80–84.

42 Zur ‚Fallhöhe‘ als topischem Argument der Komiktheorie vgl. Beatrix Müller-Kampel: *Das Komische und seine Theorien Oder Was für eine Analyse der Komödie übrig bleibt*. In: *Sprachkunst* 40 (2009), S. 301–325, hier S. 301–302.



Sinn, dann zeigt sich, dass sich der Reiz des Textes tatsächlich erhöht. Man versetzt sich in die Lage, die Komik der Verse intensiver zu erleben, z. B. indem man bei der Lektüre den Tonfall des Sprechens möglichst drastisch nachbildet, die sprechende Person also beim Sprechen des Gedichts lebendig werden lässt: etwa indem man der Empörung mit aller Emphase Ausdruck verleiht und zugleich das Strophenenjambement wahrnimmt, das dabei kunstvoll entsteht („Daß wer den Mut / hat, heute noch so'n dumpfen Scheiß zu bauen“), oder indem man den Schlusssatz, der alle Empörung noch einmal konzentriert, mit einem Ausdruck erschöpfter Fassungslosigkeit spricht („Ich find Sonette unheimlich beschissen.“) und dabei zugleich wahrnimmt, wie sich die Verse nun – Es ist vollbracht! – endgültig zum Sonett fügen.⁴³ Und vielleicht liegt der besondere Reiz dieser komischen Inszenierung dann genau darin, dass wir, das Sonett in diesem Sinne lesend, schließlich nicht recht wissen, von wem denn nun eigentlich dieses Sonett stammt: von dem, der es kunstbewusst geschrieben hat, oder von dem, dem es gegen jede Absicht widerfährt.

All das ist interpersonales Spiel: ein Spiel, das der Autor des Sonetts mit der Figur spielt, die ihn in ihrer „dumpfe[n] Laberlust“⁴⁴ unbeholfen befragelt, und ein Spiel, das er mit uns spielt, indem er uns in dieses Spiel verstrickt. Auch dies sind Inkongruenzen, gewiss, Inkongruenzen aber doch, die jenen personalen und interpersonalen Charakter besitzen, von dem die Dichtung insgesamt lebt. Das Lachen, das sie provozieren, ist ein Lachen über Personen, deren personale Perspektive von Gernhardts Gedichten evoziert wird und die man bei der Lektüre zum Leben erwecken muss, damit sich der Reichtum dieser Komik entfaltet.

Ich habe Komik als genuin soziales Phänomen bezeichnet. Die *soziale Logik* des komischen Nonsens lautet: Lass dich verführen, Sinn zu suchen, und erkenne dann, dass dies ein Spiel war, in dem deine Fähigkeiten, Sinn herzustellen, schamlos missbraucht wurden, weil sie dich genötigt haben, Unsinn zu denken oder dir Unsinniges vorzustellen.⁴⁵ Lass dich dazu verführen, einer Reflexion über die Vergänglichkeit des Schönen zu folgen, um schließlich den mit großem Ernst vorgetragenen, ganz und gar widersinnigen Gedanken denken zu müssen, dass das Hässliche dadurch erfreut, dass es ewig hässlich bleibt. Lass dich dazu verführen, ein erbauliches Lob auf das reimende deutsche Volk zu erwarten, um dir dann vorzustellen, wie dieses mit großem Pathos und lauter grammatikalischem Unfug zur „Wacht am Reim“ marschiert.

43 GG, S. 109.

44 So die treffende Formulierung von Heinrich Detering: Ein Gespräch im Hause Schmidt über die Poesie des abwesenden Herrn Gernhardt. In: TEXT + KRITIK (1997), H. 136: Robert Gernhardt, S. 22–40, hier S. 33.

45 Die in der Forschung geläufige Begriffsbestimmung lautet: „Nonsens ist komisch, tendenzlos, textintern ausgerichtet und weicht von empirischen Tatsachen, logischen Gesetzen (beziehungsweise Vorschriften) oder sprachlichen Regeln ab.“ Peter Köhler: Nonsens. Theorie und Geschichte der literarischen Gattung. Heidelberg: Winter 1989. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. N. F. 3.) S. 29.

Für solche nonsenshaften Spiele, die uns auf besonders raffinierte Weise zum Narren halten, gilt, was Kant in der *Kritik der Urteilskraft* auch über den Reiz der Komik gesagt hat: Wenn das Spiel vorüber ist, will man es noch einmal (oder immer wieder) spielen: „Merkwürdig ist: daß in allen solchen Fällen der Spaß immer etwas in sich enthalten muß, welches auf den Augenschein täuschen kann; daher, wenn der Schein in nichts verschwindet, das Gemüt wieder zurücksieht, um sich mit ihm noch einmal zu versuchen“.⁴⁶

Textuelle Komik beruht auf dem Prinzip der *Sinnverwirrung* und der *Sinnverschiebung*. Nonsens ist eine Steigerungsform textueller Komik: Er beruht auf dem Prinzip des *Sinnentzugs*. Gernhardts eigenes Beispiel für eine Komik, die Sinn suggeriert und Sinn verweigert, ist der zum geflügelten Wort avancierte Sinnspruch von F. W. Bernstein: „Die schärfsten Kritiker der Elche/ waren früher selber welche.“ Der, so Gernhardt, „nach Auflösung drängende[] befremdliche[] Sachverhalt [...] – ‚Wieso Kritiker? Weshalb Elche?‘“ – wird durch den Reim aufgelöst: Die „befremdlichen Elche“ werden, mit Christian Morgenstern zu sprechen, „um des Reimes willen“ evoziert,⁴⁷ aber der Reim selbst löst die Sinnfrage nicht wirklich: Was um alles in der Welt gibt es an Elchen zu kritisieren? Und wie hört man auf, ein Elch zu sein? Der Unsinn nötigt zwar dazu, die Sentenz metaphorisch zu deuten, aber dies ändert nichts an ihrer Komik. Gernhardts Variante des Sinnspruchs (die angeblich ursprüngliche) lautet denn auch: „Die schärfsten Kritiker der Molche/ waren früher ebensolche.“⁴⁸ Ob Elche oder Molche tut nichts zur Sache. Die Logik des Reimes erzeugt einen Deutungszwang, der sich nicht auflösen lässt und der den Vers, auch in reduzierter Form, besonders zitierwürdig macht.

Vom Reim bin ich in diesem Abschnitt ausgegangen; dem Reim kommt in diesem Spiel eine besondere Rolle zu.⁴⁹ Am ausführlichsten hat Gernhardt sie in seinen *Thesen zum komischen Gedicht* erläutert. Dort heißt es:

46 Immanuel Kant: Werkausgabe. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Bd. 10: Kritik der Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 57.) S. 274–275. – Tom Kindt spricht deshalb davon, dass Inkongruenzen dann komisch wirken, wenn sie „sich in besonderer, nämlich nur scheinbarer Weise auflösen“ lassen. Kindt, *Literatur und Komik*, S. 137. Das ist eine Formulierung, die die soziale Logik des Spiels unsichtbar macht, der Kindt selbst auf der Spur ist, wenn er darauf hinweist, dass sich eine solche Auflösung „nicht von der Erfahrung trennen lässt, auf eine falsche Fährte gelockt worden zu sein“. Ebenda, S. 136. Was Kindt als ‚scheinbare Auflösung‘ bezeichnet, ist in Wahrheit ein Verwirrspiel, auf das man sich des Spieles wegen einlässt. Darauf hat – übrigens mit Bezug auf Theodor Lipps’ Studie über *Komik und Humor* – auch Willibald Ruch aufmerksam gemacht: „At a meta-level we experience that we have been fooled; our ability to make sense, to solve problems, has been misused.“ Willibald Ruch: *The Perception of Humor*. In: *Emotion, Qualia, and Consciousness*. Edited by Alfred Kaszniak. Tokyo: World Scientific 2001. (= Series on Biophysics and Biocybernetics. 10.) S. 410–425, hier S. 415.

47 Gernhardt, *Zehn Thesen*, S. 506.

48 Gernhardt, *Vorlesungen zur Poetik*, S. 29–30.

49 Die Bedeutung des Reimes für Gernhardts Nonsens-Poesie ist immer wieder zum Thema gemacht worden. Vgl. v. a. Daniel Arnet: *Der Anachronismus anarchischer Komik*. Reime



„Alles Dichten, sofern es Reimen meint, ist schon deshalb nicht frei von Komik, da es mit Sprache spielt und den Sinn wie Wortlaut eines Gedichts einem herzlich sinnlosen – richtiger: sinnfreien – Selektionsprinzip unterwirft, dem, Worte mit gleichklingenden Bestandteilen zusammenzustellen. Dieser – zur Kenntlichkeit entstellten – Unsinnigkeit verdanken sich Kinderverse, Klosprüche und Kommerslieder ebenso wie die Klassiker der komischen Dichtung. Die freilich sind zugleich zutiefst den Klassikern hochernster Dichtung verpflichtet, da deren hoher Ton, ob gereimt oder ungereimt, erst jene Fallhöhe ermöglicht, die großes Wollen, große Werte und große Worte so richtig auf den Bauch fallen läßt.“⁵⁰

Auch dieser Reflexion ist anzumerken, dass Gernhardt komische Inkongruenzen personal deutet und mit seinen Gedichten ein Verführungsspiel inszeniert. Großes Wollen, große Werte, große Worte sind komisch, wenn sie in der ästhetischen Erfahrung als konkrete Anstrengung einer Person imaginiert werden und der Dichter uns dazu verführt, sie scheitern zu lassen oder ihr Scheitern mitzuverfolgen.

„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.“⁵¹

Der Reim ist ein sinnliches, aber doch sinnfreies sprachliches Prinzip. Als bloßes Selektionskriterium ist er, wie Gernhardt betont, „weder pathetisch noch witzig“⁵², aber er eignet sich doch auf besondere Weise dazu, Ernstes oder Komisches Gestalt werden zu lassen.

Nun ist der Endreim nicht nur ein lautliches, sondern auch ein rhythmisches Phänomen: Er gibt der rhythmischen Gestalt des Verses größere Prägnanz, intensiviert also die Artikulationsbewegung und steigert so die sinnliche Überstrukturiertheit der Rede.⁵³ Dies bringt ihn mit dem sprachlich ausgedrückten Sinn latent in Kon-

im Werk Robert Gernhardts. Bern [u. a.]: Lang 1996. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur. 1587.) Das Standardwerk zu den komischen Spielformen des Reimes stammt von Alfred Liede: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*. 2. Aufl. Mit einem Nachtrag *Parodie*, ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister und einem Vorwort neu herausgegeben von Walter Pape. Berlin, New York: de Gruyter 1992.

50 Gernhardt, Zehn Thesen, S. 504. Vgl. auch Rüdiger Zymner: Zwerchfellakrobatik. Theorie und Praxis der Komik bei Robert Gernhardt. In: *Die Sprache des Witzes*. Heinrich Heine und Robert Gernhardt. Herausgegeben von Burkhard Moennighoff. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft 2006, S. 33–54, hier S. 46–47.

51 Gernhardt, Vorlesungen zur Poetik, S. 90.

52 Ebenda, S. 109.

53 Vgl. Heinz Werner: *Die Ursprünge der Lyrik. Eine entwicklungspsychologische Untersuchung*. München: Reinhardt 1924, S. 182–184. Ähnlich Gernhardts Gewährsmann Wolfgang Kayser: *Kleine deutsche Versschule*. 27. Aufl. Tübingen, Basel: Francke 2002. (= UTB. 1727.) S. 81–82. Zum Verhältnis von Reim und Vers vgl. auch Gerhard Kurz:

flikt. In seiner sinnfreien, aber Sinn evozierenden „Magie“⁵⁴ liegen sowohl seine Bedeutsamkeitssuggestion als auch sein komisches Potential begründet. Der Reim ist dazu disponiert, die Aufmerksamkeit vom artikulierten Sinn auf die sinnliche Artikulationsform zu lenken, das Denken vom Sinn weg und zum Tiefsinn oder zum Unsinn zu ver-führen.

Das lässt sich kognitionspsychologisch leicht verständlich machen.⁵⁵ Normalerweise achten wir beim Formulieren darauf, was wir sagen wollen, und die entsprechenden Worte kommen uns dann in den Sinn. Wir orientieren uns an der Bedeutung von Wörtern, nicht an deren lautlicher Gestalt. Wenn wir müde, unkonzentriert oder besonders erregt sind, wenn wir gleichsam „gedankenlos“ oder unreflektiert sprechen (das Monitoring des Formulierungsprozesses also unterlaufen wird), neigen wir dazu, uns beim Sprechen nicht von begrifflichen, sondern von lautlichen Assoziationen leiten zu lassen.⁵⁶

Das gilt aber auch umgekehrt. Wer sich beim Dichten dem Reimen verschreibt, öffnet den kreativen Prozess für den Nonsense, insofern die Sinnfreiheit des Reimes die „Grenzen“, „die Sinn und Unsinn scheiden“, verschiebt und den Sinn ‚implodieren‘ lässt.⁵⁷ Reimen ist riskant. In Platens hochgradig pathetischen Gedichten spürt Gernhardt Züge dieses dem Reim geschuldeten Nonsense auf; in Hofmannsthal's Terzinen inszeniert er diese Grenzverschiebung des Sinns mit den Mitteln

Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. (= Kleine Reihe V&R. 4013.)

- 54 Vorstellungen von der Magie des Verses werden von Gernhardt wiederholt zitiert, so etwa Karl Martin Schillers Einleitung zu seiner Neubearbeitung des Reimlexikons von Willy Steputat (in: Gernhardt, Warum schreiben Sie Gedichte, S. 19: „Ein magischer Vorgang im Rahmen der Sprache vollzieht sich, wenn wir reimen“) oder Schopenhauers Überlegungen über „Rhythmus und Reim“ als „Bindemittel unserer Aufmerksamkeit“, die uns einem Vortrag „williger [...] folgen“ lassen und „ein blindes, allem Urtheil vorhergängiges Einstimmen in das Vorgetragene“ provozieren, „wodurch dieses eine gewisse emphatische, von allen Gründen unabhängige Ueberzeugungskraft erhält.“ Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band, Drittes Buch, § 51, zitiert nach Gernhardt, Vorlesungen zur Poetik, S. 72. – Das sind mehr als bloß philosophische Spekulationen. Raoul Schrott und Arthur Jacobs haben auf empirische Untersuchungen aufmerksam gemacht, die zeigen konnten, dass Menschen gereimten Aphorismen einen höheren Wahrheitsgehalt zuschreiben als ungereimten. Vgl. R. S., A. J.: Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren. München: Hanser 2011, S. 353–355.
- 55 Zum Folgenden vgl. Manfred Spitzer: Geist im Netz. Modelle für Denken, Lernen und Handeln. Heidelberg, Berlin: Spektrum Akademischer Verlag 2000, S. 237–239.
- 56 Es ist deshalb wohl kein Zufall, dass Jakobsons Beispiele für die sogenannte „poetische Funktion“ der Sprache Formen empörter oder entzückter Rede sind („Horrible Harry!“ etwa oder „I like Ike“) und dass sie den mnemotechnischen Charakter der poetischen Sprachfunktion – „daß da was hängenbleibt“ (Gernhardt, Vorlesungen zur Poetik, S. 90.) – akzentuieren. Vgl. Roman Jakobson: Linguistics and Poetics. In: Style in Language. Edited by Thomas A. Sebeok. New York: Wiley 1960, S. 350–377.
- 57 Gernhardt, Warum schreiben Sie Gedichte, S. 24. Gernhardt spricht von „Sinn-Impllosionen“. Dass metaphorische Rede und Nonsense auf ähnlichen literarischen Verfahren beruhen, versteht sich insofern fast von selbst. Zur Differenzierung vgl. Kindt, Literatur und Komik, S. 128–136.



des Ähnlichklangs: „vorüberraunt“ verschiebt er zu „vornüberraunt“, „Hund“ zu „Hut“, „stumm“ zu „krumm“ usw.⁵⁸ Gernhardt gehört zu jenen Autoren, die sich vom Reim führen und verführen lassen, weil sie auf die Prägnanz von Sinn- und Unsinnskonstellationen nicht verzichten wollen, die der Reim dem Gedicht zu verleihen vermag.⁵⁹

Damit komme ich zum letzten Abschnitt meiner Überlegungen, in dem ich Gernhardts kreativen Prozess anhand eines einzelnen Gedichts, seiner Umdichtung einer Ballade von Gustav Schwab, veranschaulichen möchte. Er führt noch einmal vor, wovon bislang die Rede war: Gernhardts Inspiration durch die Poesie und durch die kreativen „Ordnungssysteme“ Metrum und Reim, Gernhardts Strategie, mit Sinnerwartungen zu spielen und Sinn in den Un-Sinn zu führen, und – dies ist ein neuer Aspekt – Gernhardts Versuch, diesen Nonsens mit dem zu verknüpfen, was er „Megasens“ nennt.

3. Nonsens und Megasens: „Unser aller Weg führt übert den Bodensee“

In seinen *Zehn Thesen zum komischen Gedicht* hat Gernhardt betont, dass das komische Gedicht der Inspiration bedarf:

„Gerade der Verfasser komischer Gedichte ist stets dazu angehalten, jene Frage ernst zu nehmen, dank derer Ernst Lubitsch seinen Filmen den *Lubitsch touch* verlieh: ‚Wie kann man es anders machen?‘ Anders machen oder anders sehen. Manchmal genügt ein schlichter Blickwechsel, um Walten, Wähnen, Wesen und Worte in ein anderes, komisches Licht zu tauchen.“⁶⁰

Gernhardts Charakterisierung des kreativen Prozesses spielt auch hier darauf an, dass die erste Bedingung des Komischen darin liegt, eine Fallhöhe zu erzeugen, die auf das angewiesen ist, was er auratisch alliterierend „Walten, Wähnen, Wesen und Worte“ nennt. Im Klappentext zu dem Band *Lichte Gedichte* bezeichnet er diese großen und ewigen Themen der Dichtung: das Leben und Lieben, die Natur und

58 Vgl. Gernhardt, Warum schreiben Sie Gedichte, S. 23. Gernhardts Kommentar: „Wo ein Vorhaben gelingen soll, kann es auch scheitern. Immer wieder unterlaufen selbst erfahrenen Dichtern Gedichte, in welchen die zutiefst komische Qualität aller vom Reim gelenkten Sinn- und Beziehungsstiftung bloßgelegt wird“. Ebenda, S. 22. Gernhardts Gedicht „nach Kuno von Hofmannsthal“ gehört zu den „Gebilde[n], in welchen der Sinn langsam, fast unmerklich in Nichtsinn oder Unsinn übergeht“; Platens Gedicht *Es liegt an eines Menschen Schmerz, an eines Menschen Wunde nichts* zu jenen, in denen der Sinn „urplötzlich [kippt], und das gerade dann, wenn der Dichter ein Übermaß an Sinn produzieren, suggerieren oder schlicht ergaunern wollte“. Ebenda, S. 24.

59 Am wenigsten dann, wenn sie die Sinnfreiheit des Reims und das komische Scheitern des Reimens selbst zum Thema von Gedichten machen, wie es in Gernhardts *Gedicht über den Menschen (mit Trompetenbegleitung)*, GG, S. 65, geschieht: „Man hört so oft / ,Der Mensch ist gut‘ / (Tuut) / Jedoch, wenn ich / die Menschen seh‘ / (Tätää) / dann scheint mir das, / was ich da sah / (Traraa) / das reine Gegenteil / von ‚gut‘! / (Tätää ... äh ... Tuut!)“.

60 Gernhardt, Zehn Thesen, S. 504.

die Kunst, das Streben und Sterben als den „Megasens“, als die „Erdenschwere“, die den poetischen Nonsens grundiert.⁶¹

Das Gedicht, das ihm im vorliegenden Fall als Ausgangspunkt seines intertextuellen Spiels dient, ist Gustav Schwabs Ballade *Der Reiter und der Bodensee*. Einzelne Verse dieses Textes hat Gernhardt, z. T. leicht modifiziert, in sein Gedicht *Bodenseereiter* übernommen. Die ursprüngliche Inspiration für das Gedicht aber lag, wie Gernhardt im Rahmen seiner Vorlesungen zur Poetik berichtet, woanders: nicht in der Bedeutung eines Wortes, sondern in einem etwas schräg klingenden Reim: Als Gernhardt wieder einmal den Beatles-Song *Paperback Writer* hörte, kam ihm plötzlich in den Sinn, dass das Wort „Bodenseereiter“ eine „schöne deutsche Entsprechung“⁶² für „Paperback Writer“ sei. Gernhardts gleichnamiges Gedicht⁶³ verbindet den Song der Beatles mit Versen und Motiven der Schwab'schen Ballade zu einem Dritten, in dem der tragische Tod des Bodenseereiters ins Komische gewendet und die Geschichte des Reiters selbst auf eine Weise ausgedeutet wird, die sie zwischen Nonsens und Megasens oszillieren lässt: „Der dunkle Grund der Erdschwere kommt [...] zur Sprache und verwandelt sich [...] vor unser aller Augen in Helligkeit und Schnelligkeit.“⁶⁴

Hier zunächst die Ballade von Gustav Schwab.⁶⁵ Schwab hat den Stoff in einer Überlinger Chronik gefunden, die vom Ritt eines elsässischen Postvogts berichtet, der im Winter 1573 den Bodensee überquerte, und aus diesem unerhörten Ereignis eine Bewusstseinsballade gemacht:

„Der Reiter und der Bodensee.

Mündlich.

Der Reiter reitet durchs helle Thal,
 Auf Schneefeld schimmert der Sonne Strahl.
 Er trabet im Schweiß durch den kalten Schnee,
 Er will noch heut an den Bodensee;
 Noch heut mit dem Pferd in den sichern Kahn,
 Will drüben landen vor Nacht noch an.
 Auf schlimmem Weg, über Dorn und Stein,
 Er braust auf rüstigem Roß feldein.
 Aus den Bergen heraus, ins ebene Land,
 Da sieht er den Schnee sich dehnen, wie Sand.

61 Robert Gernhardt: *Lichte Gedichte*. Zürich: Haffmans 1997, Klappentext.

62 Gernhardt, *Vorlesungen zur Poetik*, S. 220. Vgl. auch Gernhardts Auseinandersetzung mit Paul McCartneys Songtexten und seiner Lyrik in: Gernhardt, *Amselnest*, S. 466.

63 Gernhardt, *Lichte Gedichte*, S. 107–108. Im Untertitel trägt der Text den Hinweis: „*Zur Melodie des Lennon/McCartney-Titels ‚Paperback writer‘ und nach Motiven der Ballade ‚Der Reiter und der Bodensee‘ von Gustav Schwab*“.

64 Ebenda, Klappentext.

65 Gustav Schwab: *Der Reiter und der Bodensee*. In: G. S.: *Gedichte*. Bd. 1. Stuttgart, Tübingen: Cotta 1826, S. 364–366.



Weit hinter ihm schwinden Dorf und Stadt,
Der Weg wird eben, die Bahn wird glatt.
In weiter Fläche kein Bühl, kein Haus,
Die Bäume gingen, die Felsen aus;
So flieget er hin eine Meil', und zwei,
Er hört in den Lüften der Schneegans Schrei;
Es flattert das Wasserhuhn empor,
Nicht anderen Laut vernimmt sein Ohr;
Keinen Wandersmann sein Auge schaut,
Der ihm den rechten Pfad vertraut.
Fort gehts, wie auf Sammt, auf dem weichen Schnee,
Wann rauscht das Wasser, wann glänzt der See?
Da bricht der Abend, der frühe, herein:
Von Lichtern blinket ein ferner Schein.
Es hebt aus dem Nebel sich Baum an Baum,
Und Hügel schließen den weiten Raum.
Er spürt auf dem Boden Stein und Dorn,
Dem Rosse gibt er den scharfen Sporn.
Und Hunde bellen empor am Pferd,
Und es winkt im Dorf ihm der warme Heerd.
,Willkommen am Fenster, Mägdelein,
An den See, an den See, wie weit mags seyn?'
Die Maid sie staunet den Reiter an:
,Der See liegt hinter dir und der Kahn.
Und deckt' ihn die Rinde von Eis nicht zu,
Ich spräch', aus dem Nachen stiegst du.'
Der Fremde schaudert, er athmet schwer:
,Dort hinten die Eb'ne, die ritt ich her!'
Da recket die Magd die Arm' in die Höh':
,Herr Gott! so rittest du über den See:
In den Schlund, an die Tiefe bodenlos,
Hat gepocht des rasenden Hufes Stoß!
Und unter dir zürnten die Wasser nicht?
Nicht krachte hinunter die Rinde dicht?
Und du wardst nicht die Speise der stummen Brut?
Der hungrigen Hecht' in der kalten Fluth?'
Sie rufet das Dorf herbei zu der Mähr',
Es stellen die Knaben sich um ihn her;
Die Mütter, die Greise, sie sammeln sich:
,Glückseliger Mann, ja, segne du dich!
Herein zum Ofen, zum dampfenden Tisch,
Brich mit uns das Brot und iß vom Fisch!'
Der Reiter erstarret auf seinem Pferd,
Er hat nur das erste Wort gehört.
Es stocket sein Herz, es sträubt sich sein Haar,
Dicht hinter ihm grins't noch die grause Gefahr.

Es siehet sein Blick nur den gräßlichen Schlund,
 Sein Geist versinkt in den schwarzen Grund.
 Im Ohr ihm donnerts, wie krachend Eis,
 Wie die Well' umrieselt ihn kalter Schweiß.
 Da seufzt er, da sinkt er vom Roß herab,
 Da ward ihm am Ufer ein trocken Grab.“

Und hier nun Gernhardts Um- und Neudichtung:

„Ein Mann wollte schnellstens von A nach B,
 zwischen A und B lag der Bodensee,
 der im kältesten Winter seit hundert Jahr
 von A bis B zugefrozen war:

Bodenseereiter, Bodenseereiter,
 wie kommst du weiter?

Frischer Schnee, der deckte das blanke Eis,
 doch was einer nicht weiß, das macht ihn nicht heiß.
 Unser Mann ahnte nichts von dem See unterm Schnee,
 also ritt er über den Bodensee:

Bodenseereiter, Bodenseereiter,
 wie geht es weiter?

Bald schon bricht der Abend, der frühe, herein,
 aus Häusern im Schnee blinkt der Lichter Schein.
 Das ist endlich A, denkt der Reitersmann,
 da staunt eine Frau groß den Fremden an:

Seltsamer Reiter, eisiger Reiter,
 kommst du von weither?

Von dahinten, sagt er, und sie fragt: Vom See?
 Ist hier nicht A? fragt er – Nein, sagt sie, hier ist B.
 Da stocket sein Herz, er sinkt vom Roß herab,
 und am Ufer ward ihm ein trocken Grab:

Bodenseereiter, Bodenseereiter,
 da sind wir gescheiter:

Wir alle müssen von A nach B,
 unser aller Weg führt übern Bodensee.
 Doch um faktisch vorm trocken Grab sicher zu sein,
 brechen wir prophylaktisch ins nasse ein:

Bodenseereiter, Bodenseereiter,
 kommt, es geht weiter!
 Bodenseereiter, Bodenseereiter,
 das Leben geht weiter!⁶⁶

66 Gernhardt hat das Gedicht für die Werkausgabe überarbeitet, weil der Reiter in der (von mir zitierten) Erstfassung „von A nach B“ möchte, dann aber denkt, endlich in A zu sein. Gernhardts Korrektur („Da ist endlich B, denkt der Reitersmann“) nötigt ihn in der Folge



Gernhardts erster Schritt, um aus der tragischen Geschichte des Bodenseereiters einen komischen Text zu machen, besteht darin, sie konsequent zu verharmlosen.⁶⁷ Gernhardt revidiert deshalb Schwabs poetische Strategie: Schwabs Ballade akzentuiert die Stimmungsqualitäten der Landschaft und gibt der Figurenrede und der Bewusstseinsdarstellung Raum. Wer sie liest, ahnt zwar, dass hier jemand in Todesgefahr schwebt, die Perspektive des ahnungslosen Reiters aber bleibt als solche dominant, und sie muss es bleiben, weil der Leser, nachdem sich ihm und dem Reiter das ganze Ausmaß der überstandenen Gefahr offenbart hat, mit dem Reiter dieser Gefahr nachhängen können soll. Auf diese fatale Pointe zielt die Geschichte ab.

Der Paarreim (mit seiner einförmigen Kongruenz von Vers und Satz und seiner offenen Struktur) trägt zu dieser Pointierung nichts bei.⁶⁸ In dieser Hinsicht ist Gernhardts *Bodenseereiter* deutlich durch seine eigentliche Vorlage, den in einzelne Strophen und einen variierten Refrain gegliederten Popsong, geprägt: Die Vorlage nötigt zur *Kürze* und ermöglicht ihm ein Verfahren, dessen ästhetischen Reiz er an den Bildergeschichten von Wilhelm Busch gerühmt hatte: „Keine Abschweifung, kein Mitgefühl, kein Hintersinn trübt den Fortgang der komischen Handlung“.⁶⁹ Das gilt auch für Gernhardt; auch ihm ist „eine gewisse Schnelligkeit der Mitteilung zu

dazu, den besonders charmanten Vers der fünften Strophe: „Ist hier nicht A? fragt er – Nein, sagt sie, hier ist B.“ neu zu fassen; die logisch korrekte Alternative aber ist ästhetisch wenig ansprechend: „Von dahinten, sagt er, und sie fragt: Vom See? / So gesehen führt kein anderer Weg von A nach B.“ GG, S. 506. Gernhardts Fehler schleicht sich früher ein; er liegt bereits in der Eingangsformulierung „Ein Mann wollte schnellstens von A nach B, / zwischen A und B lag der Bodensee“. Schwabs Reiter möchte zunächst nicht *über* den See, sondern nur *an* den See, um dann mit dem Kahn überzusetzen. Gernhardt verkürzt diese Exposition (die den Leser der Ballade erahnen lässt, dass der Reiter über sein Ziel hinausreitet) und manövriert sich so in die missliche Lage, den Reiter dort ankommen zu lassen, wo er bei Schwab allererst hin möchte (nämlich *nach* A), bei ihm aber losreitet (nämlich *von* A). Recht betrachtet, hätte Gernhardt überhaupt neu einsetzen müssen; das aber hätte vieles von dem, was seine Verse besonders komisch macht, zerstört. Die ursprüngliche Version des Gedichtes ist poetisch reizvoller. Sie wurde von Otto Waalkes und seiner Band, den *Friesenjungs*, zu Gernhardts sechzigstem Geburtstag eingespielt; mit dieser Aufnahme beschloss Gernhardt seine Vorlesungen zur Poetik, vgl. ebenda, S. 222.

- 67 Zur Diskussion des Verhältnisses von Komik und Harmlosigkeit vgl. Kindt, *Literatur und Komik*, S. 93–114: Als komisch, so Kindt, können wir nur das erleben, was sich „als harmlos wahrnehmen“, ebenda, S. 137, lässt. Um auch dem aggressiven Verlachen gerecht zu werden, könnte man den Zusammenhang von Komik und Harmlosigkeit auch anders fassen: Wir lachen über das, was jemandem widerfährt, wenn wir seinen Schaden zwar unwillkürlich nachempfinden können (sonst wäre Schadenfreude keine Schadenfreude), ihm unser Mitleid aber verweigern. Harmlosigkeit ist in diesem Sinne alles andere als harmlos.
- 68 Diese strukturelle Offenheit des Paarreims macht ihn im 19. Jahrhundert zur bevorzugten Reimform des Versepos. Gernhardts Text ähnelt mehr den „Sprüngen und Würfeln“ der Volkspoese, deren elliptischen, in der Tendenz fragmenthaften Charakter Herder als Zeichen ihrer mündlichen Überlieferung aufgefasst hatte.
- 69 Robert Gernhardt: Die Sau rauslassen. Bemerkungen zu Busch. In: KdK, S. 388–402, hier S. 391: Gernhardts Fazit: Busch ‚serviert‘ seine Helden ‚kaltblütig‘, ‚ab‘.

eigen“; auch er ist bestrebt, „nicht zu verrätseln, sondern“, „hell und schnell“, das heißt geistesgegenwärtig „zur Sache zu kommen.“⁷⁰

Gernhardt kappt die Dorfszene und verknüpft den epischen Vorgang, indem er ihn auf das Wesentliche reduziert: auf die Exposition, den Ritt, die Begegnung mit der Magd, die Erkenntnis, die Katastrophe. Sein Gedicht ist deutlich narrativer angelegt als Schwabs Bewusstseinsballade; er stellt die Geschichte des Reiters in eine Erzählsituation, orientiert umstandslos über das Setting und den Ereigniszusammenhang und setzt sich und seine Zuhörer zu dem Reiter in ein heiter distanzierendes Verhältnis, sie in das Seelendrama des Helden zu verstricken. So vermag er den Punkt freizulegen, an dem Schwabs Ballade ins Tragische und sein eigener Text ins Komische kippt. Tragisch ist der Tod des Reiters, weil er sinnlos ist. Komisch ist er aus eben dem Grund: Er widerfährt dem Reiter wider Willen (und wider besseres Wissen) und trägt Züge einer slapstickhaften Mechanik, die dazu beiträgt, den Reiter zur komischen Figur zu machen.

Für die Komik des Textes zentral ist deshalb die Szene, die diesen Umschwung vom Glück ins Unglück vergegenwärtigt. Diese Szene, von Schwab als innerer Prozess des Ahnens und Dämmerns und des sich steigernden Entsetzens gestaltet, wird von Gernhardt ganz in die Objektivität von Rede, Gegenrede und Handlung übersetzt. Hier geht alles so hell und schnell zu, dass sich eine mitfühlende Anteilnahme gar nicht erst ausbilden kann:

Das ist endlich A, denkt der Reitersmann,
da staunt eine Frau groß den Fremden an:

Seltsamer Reiter, eisiger Reiter,
kommst du von weither?

Von dahinten, sagt er, und sie fragt: Vom See?
Ist hier nicht A? fragt er – Nein, sagt sie, hier ist B.
Da stocket sein Herz, er sinkt vom Roß herab,
und am Ufer ward ihm ein trocken Grab:⁷¹

Weil Gernhardts Gedicht keine Nähe zum Reiter aufbaut, geht sein Tod uns auch nicht nahe; er wird seines existenziellen Ernstes beraubt. Wir lachen, weil hier alles Schlag auf Schlag geht: weil der Text uns in ein Verwirrspiel der Perspektiven zieht, das Gernhardt als chiasmisch arrangierten Wort- und Blickwechsel inszeniert, und weil der Reiter kaum Zeit hat, sich seines Herzstillstandes bewusst zu werden. Schwabs Reiter versinkt in der Imagination und kommt in ihr um; Gernhardts Reiter widerfährt ein Missgeschick, das durch seine sprachliche Präsentation überdies

70 So Gernhardts Selbstcharakterisierung im Gespräch mit Tobias Glodek (25. 4. 2004). Tobias Glodek: Robert Gernhardt als Theoretiker und Lyriker – erfolgreiche komische Literatur in ihrem gesellschaftlichen und medialen Kontext. Münster, Univ., Diss. 2009, S. 699–700. Die Formel „hell und schnell“ stammt von Christian Morgenstern und wird von Gernhardt häufig verwendet, um die Leistungen des komischen Nonsens zu charakterisieren.

71 Gernhardt, Lichte Gedichte, S. 107.



verfremdet wird: „Da stocket sein Herz, er sinkt vom Roß herab“ – pardautz! Jetzt ist er tot. Das Gefühl der Überlegenheit über den armen Tropf, das Gernhardts Darstellungsstrategie vermittelt, spricht sich im Refrain unverhohlen aus: „Bodenseereiter, Bodenseereiter, / da sind wir gescheiter“. Mit ihr leitet Gernhardt die letzte Strophe ein, die der *narratio* ein *fabula docet* angliedert, das die Komik in den Nonsens führt.

Schwabs Ballade vom ‚Ritt über den Bodensee‘ macht das Drama des Bewusstseins sinnfällig und wurde eben deshalb zum geflügelten Wort. Diese parabolische Qualität der Vorlage nimmt Gernhardt auf: einleitend, indem er den Weg des Reiters als ‚Weg von A nach B‘ bezeichnet, dann, indem er die Ahnungslosigkeit des Reiters mit einem nonchalanten „doch was einer nicht weiß, das macht ihn nicht heiß“ kommentiert, schließlich, indem er das Ereignis mit Hilfe einer Strukturmetapher ausdeutet: Das Leben ist ein Weg.⁷²

Diese Deutung aber ist Nonsens *at its best*. Hatte Gernhardt den Weg des Reiters zunächst als Weg von A nach B charakterisiert und diese Formel in der Gedankenrede des Reiters und im Dialog des Reiters mit der Frau wieder aufgenommen, so verbindet er diese im poetischen Kontext unangebracht abstrahierende Ausdrucksweise nun mit einer Emphase, die den Weg, der unser aller Leben *ist*, ebenso unangebracht konkretisiert: „Wir alle müssen von A nach B, / unser aller Weg führt übern Bodensee.“ – Wie wahr und wie unsinnig. So wahr und so unsinnig wie die Strategie, die im Refrain als lebenskluge Vorsicht („da sind wir gescheiter“) angekündigt wurde und sich nun als grandioser Unfug erweist: „Doch um faktisch vorm trocknen Grab sicher zu sein, / brechen wir prophylaktisch ins nasse ein“: „faktisch“ – „prophylaktisch“: ein extravaganter Mittelreim, der mit anderen, extravagant schlichten Endreimen des Gedichtes („B“ reimt auf „See“) ebenso kontrastiert wie mit den paargereimten Schwab-Versen und der poetischen Formensprache des 19. Jahrhunderts.

Das Gelächter, das die tiefsinnige Reflexion der Coda provoziert, ist das heitere Gelächter derjenigen, die des Unsinnns innerwerden, der ihnen hier zugemutet wird. Er lautet: „So dumm, dass wir nach überstandener Gefahr tot umfallen, sind wir nicht: Wir machen es ordentlich. Wir kommen gar nicht erst ans Ziel; wir kommen in der Gefahr, in die wir uns nichtsahnend begeben haben, auch tatsächlich

72 Vgl. George Lakoff, Mark Johnson: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press 1980. Gernhardt hat diese konzeptuelle Metapher mehrfach benutzt, um eine komische Fallhöhe zu inszenieren. So etwa in dem durch Otto Waalkes bekannt gewordenen Kommentar eines Fernsehpfarrers zum Schlager *Theo, wir fahr'n nach Lodz* (vgl. Das Buch Otto. Von und mit Otto Waalkes. Herausgegeben von Bernd Eilert, Robert Gernhardt, Peter Knorr und Hanno Rink. Hamburg: Hoffmann & Campe 1980, S. 9); mit einer deutlichen Tendenz zum ‚Megasens‘ in den Dante nachgebildeten Terzinen mit dem Titel *Du* (aus dem Roman *Ich Ich Ich*), die mit folgenden Versen beginnen: „Ich fand mich, grad in unsres Lebens Mitte, / in München Süd, den Wagen aufzutanken, / da ich von Frankfurt fortgewandt die Schritte, / Als mich ein Tankwart, dem dafür zu danken, / ich heut' noch Grund hab', ernst danach befragte, / ob's Öl zu wechseln sei.“ GG, S. 179.

um. Vorsichtshalber.“ Dass man das, was einem vielleicht widerfährt, besser vermeidet, indem man es *prophylaktisch* vorwegnimmt, ist ein logisch nicht aufzulösender, „unendlicher Unfug“⁷³ und deshalb so unvergesslich wie die nonsenshafte (weil kachretische) Metapher, dass „unser aller Weg“ „übern Bodensee“ führt.

Das Leben ist ein Weg, der mit der Geburt beginnt und mit dem Tod endet. Die kontingente Endlichkeit des menschlichen Lebens kann zwar dazu bewegen, dieses Leben auf letzte Ziele auszurichten, die „zentrale Gestalt des Endes im Menschenleben“ aber ist – so die lakonische Reflexion Odo Marquards – „nicht das Ende als Ziel oder Zweck (telos), sondern das Ende als Tod“: „Menschen sind stets mehr letal als final“, „das Abbrechen ist bei ihnen stärker als das Erreichen“, „sie sind stets mehr ihre Endlichkeit als ihre Vollendung.“⁷⁴ – Das ist der metaphorische ‚Megasens‘, den Gernhardts Schlusstrophe evoziert.

Der besondere Reiz dieser Schlusstrophe liegt nun aber darin, dass sich die Rede vom „nassen Grab“, die als existenzielle Metapher eingeführt wurde, in eine andere Metapher transformieren lässt, in der das „nasse Grab“ als ein hemmungsloses Besäufnis erscheint, zu dem der Refrain des Liedes abschließend auch einlädt: „Bodenseereiter, Bodenseereiter, / kommt, es geht weiter! / Bodenseereiter, Bodenseereiter, / das Leben geht weiter!“ Sterben müssen wir alle – ergo bibamus! So gelesen erweist sich Gernhardts „hochsymbolischer Brückschlag von alt und neu, Wort und Ton, Ballade und Pop Song, Ostfriesland und England, Lennon und McCartney“⁷⁵ als wahres Trinklied, das immer schon an eine gesellige, feucht-fröhliche Runde gerichtet ist. Wie alle „Lyrica oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan“, handelt auch das Lied vom Bodenseereiter – einer antiken und humanistischen Tradition folgend – „vom befreienden Wein“ („libera vina“), von der „nichtigkeit des todes“ und der „vermahnung zue der fröligkeit“.⁷⁶ Das Leben geht weiter.

Ich ende mit einer Reflexion des Verfahrens, das ich hier ansatzweise verfolgt habe. Diese methodologische Coda trägt den Titel:

73 Vgl. Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. In: J.P.: Sämtliche Werke. Abteilung I. Bd. 5. Herausgegeben von Norbert Miller. München: Hanser 1963, S. 7–514, v. a. S. 110: Im Kapitel über die „Untersuchung des Lächerlichen“ (§ 28) spricht Jean Paul von „unendliche[r] Ungereimtheit“.

74 Odo Marquard: Finalisierung und Mortalität. In: Das Ende. Figuren einer Denkform. Herausgegeben von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München: Fink 1996. (= Poetik und Hermeneutik. 16.) S. 467–475, hier S. 471.

75 Gernhardt, Vorlesungen zur Poetik, S. 222.

76 So die traditionsbewusste Gattungsbestimmung von Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe. Herausgegeben von Herbert Jaumann. Stuttgart: Reclam 2002. (= Universal-Bibliothek. 18214.) S. 33. Opitz bezieht sich auf folgende Verse aus der *Ars Poetica* des Horaz: „Musa dedit fidibus [...] libera vina referre“ (V. 83–85): „Den Saiten der Lyra verlieh die Muse die Gabe, [...] vom befreienden Wein [zu melden].“ Ebenda, S. 148.



4. Phänomenologische Protreptik

Gernhardt ist kein schwieriger Autor. Seine Gedichte sind weder dunkel noch rätselhaft. Eine methodisch reflektierte Verstehensbemühung wird dem Interpreten selten abverlangt. Das macht die Lektüre leicht, den reflektierten Umgang mit ihr aber schwer.⁷⁷ Weil sich das Selbstverständliche von selbst versteht, droht es nicht angemessen zur Sprache zu kommen. Deshalb kann auch die Auseinandersetzung mit einem so verständlichen Werk wie der Nonsens-Poesie von Robert Gernhardt auf literaturtheoretische Perspektiven nicht verzichten. Diese aber sollen vor allem eines leisten: Sie sollen die ästhetische Erfahrung phänomengerecht zur Sprache bringen und in ihren Nuancen sinnfällig machen. Das diesem Ziel angemessene, durchaus anspruchsvolle Verfahren könnte man mit Lambert Wiesing als „phänomenologische Protreptik“⁷⁸ bezeichnen: als eine Form der *werbenden* Interpretation, die sich darauf verpflichtet, die eigene Erfahrung einem anderen Leser möglichst differenziert nahezubringen – nicht im Sinne einer rhetorischen Überredung, sondern im Sinne einer im Kern „undogmatischen“ „Anleitung und Aufforderung“ zu einer „erstrebenswerten“ Praxis.⁷⁹

Diese Praxis hat den Charakter einer „performativen Interpretation“.⁸⁰ Gedichte lesen heißt, sich zum Medium einer Aufführung machen. Gedichte führt man auf, indem man sie spricht. Wie alle Poesie verführen auch sie dazu, Personen zu imaginieren. Sie tun dies, indem sie dem Sprechen eine artikulatorische Prägnanz verleihen, d. h. dieses Sprechen als mimisch-gestischen Ausdruck einer Person präsentieren. Als erstrebenswert erweist sich diese Aufführung also in dem Maße, in dem sie den Text zum Sprechen bringt, d. h. in seinen ästhetischen Qualitäten erschließt.

Die Inkongruenztheorie des Komischen ist dazu nur bedingt geeignet. Der Identifikation inkongruenter scripts fehlt das Verständnis für die personale Qualität komischer Texte und damit für die interpersonale Dimension des Komischen. Ohne Verständnis für das, was andere Menschen bewegt, wäre Komik nicht denkbar: „Der Betrachter“, so die treffende Charakterisierung des Prozesses, um den es hier

77 Das zeigt sich übrigens auch daran, dass „die Herren Ästhetiker, wann immer sie von Gernhardt reden, kommod und witzig sein wollen! und nur ungerne hardt und nüchtern!“ – so der „Sprecher B“ in Heinrich Deterings „Gespräch im Hause Schmidt über die Poesie des abwesenden Herrn Gernhardt“, S. 23. Gernhardts Gestus ist ansteckend. Heinz Schlaffer hat sein literarisches Werk als literaturwissenschaftliche Dichtung (mit gelegentlich anti-germanistischer Absicht) bezeichnet: „Im Dichter Gernhardt steckt von Anfang an der Professor, der die Grundlagen der Dichtung erforscht.“ Heinz Schlaffer: Professor Robert Gernhardt. Aufklärung über die Zauberei der Poesie. In: Der große Dichter sieht die Dinge größer. Der Klassiker Robert Gernhardt. Herausgegeben von Thomas Steinfeld. Frankfurt am Main: Fischer 2009, S. 138–153, hier S. 151.

78 Vgl. Lambert Wiesing: Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 95–101.

79 Ebenda, S. 96.

80 Vgl. Jerrold Levinson: Performative versus Critical Interpretation in Music. In: J.L.: The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays. Ithaca (New York): Cornell University Press 1996, S. 60–89.

geht, „muß sich gedanklich in die handelnde Person hineinversetzen und dann wieder herausspringen, um über deren unglückliche Lage lachen zu können.“⁸¹

Man kann Gernhardts Sonett über das „Ewige Rom“ nicht mit zwei Stimmen lesen: einer enthusiastisch bewegten und einer anderen, die für das, was die eine beschwört, so sagenhaft unempfänglich ist, dass es nicht zu fassen ist. Man kann die *Wacht am Reim* nicht als personale Rede imaginieren: Obwohl Gernhardt das Gedicht – anders als sein Sonettkritik-Sonett – nicht als Rollengedicht anlegt, wird, wer sein komisches Potential erleben möchte, nicht umhin können, in der Artikulation des Ausdrucks „Schreibfeder“ eine personale Qualität wahrzunehmen. (Die gegenmetrische Betonung macht die unbeholfen entschiedene Geste, mit der jemand zur Feder greift, anschaulich.) Der Dilettantismus spricht sich hier so kunstvoll aus, dass wir nicht anders können, als den einen schiefen und unsinnigen Reim der finalen Strophe mit großer Inbrunst zu deklamieren. – „Man kann nicht nicht“ heißt: Alles andere wäre ‚mindblindness‘.

Das gilt mutatis mutandis für die Verse „nach Kuno von Hofmannsthal“: Gernhardt hat den Sprecher dieser „unsagbar schwermütigen Terzinen“ als „wackere[n] Gedächtnisschwache[n]“⁸² bezeichnet und damit die personale Komik des Textes besonders treffend benannt. Wir lachen über einen, der daran scheitert, ein tiefsinniges Gedicht aufzusagen, und dabei etwas produziert, von dem sich nicht sagen lässt, ob es nun besonders tief- oder besonders unsinnig ist: „mir wie ein Hut unheimlich krumm und fremd“. „Wacker“ verdient dieser Gedächtnisschwache genau deshalb genannt zu werden, weil er sich redlich bemüht und sein redliches Bemühen doch fraglich erscheinen lässt, ob er den Tiefsinn des Textes, den er sich ins Gedächtnis zu rufen versucht, je zu erfassen in der Lage war. (Und ist es denn ein Zufall, dass dieser „wackere“ Gedichtaufsager den Vornamen Hofmannsthals als Kuno erinnert?)

Weil man bei der Lektüre komischer Texte lachen kann (und dies unwillkürlich auch tut), ohne sich darüber im Klaren sein zu müssen, was es da zu lachen gibt, sind komische Texte auf den Versuch, sich ihr Gelingen noch einmal vor Augen zu führen, entweder gar nicht oder doch auf besondere Weise angewiesen. Darin liegt vielleicht der tiefere Sinn der an sich unbegründeten Skepsis gegenüber den

81 Ulrich Kraft: Sachen zum Lachen. In: Gehirn & Geist 2 (2003), H. 5, S. 12–17, hier S. 17. Arthur Koesters einflussreicher Theorie der „Bisoziation“, die den Mechanismus des Komischen auf die Formel „Inkongruenz – Auflösung der Inkongruenz – Abwertung“ bringt, ist diese soziale Dimension inhärent (vgl. A. K.: Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft. Vom Autor redigierte und autorisierte Fassung. Bern, München, Wien: Scherz [sic!] 1966, v. a. S. 23–27 und 43–47); sie wurde von Steven Pinker pointiert reformuliert und detaillierter ausgearbeitet. Vgl. Steven Pinker: Wie das Denken im Kopf entsteht. Aus dem Amerikanischen von Martina Wiese und Sebastian Vogel. München: Kindler 1998, S. 681–686.

82 Robert Gernhardt: Darf man Dichter verbessern? Eine Annäherung in drei Schritten. In: GzG, S. 37–74, hier S. 74.



theoretischen Versuchen, Komik auf den Begriff zu bringen.⁸³ Angebracht ist diese Skepsis, weil die Einsicht in den Mechanismus des Komischen eine zwar hilfreiche, nicht aber schon hinreichende Voraussetzung dafür ist, die Komik von Texten zu erfassen oder gar anderen ‚anzusinnen‘. Nichts aber ist komischer als der Versuch, dem gesunden Menschenverstand mit großem intellektuellem Aufwand zu erklären, was sich von selbst versteht und deshalb keiner Erklärung bedarf. Dass man aber begreift, was einen ergreift, und so zur Sprache bringt, dass sich das Erleben differenziert und in eben dem Maße vertieft, ist alles andere als selbstverständlich. Es will geschult werden. Eine solche Schulung jedoch – die Schulung des Wahrnehmungs- und Ausdrucksvermögens – ist mit der Klärung der Begriffe nicht identisch; sie bildet deren notwendige Ergänzung.

83 Für eine kritische Sichtung und Zurückweisung der einschlägigen Vorbehalte vgl. Kindt, *Literatur und Komik*, S. 10–24.