

Kultur

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **76 (1996)**

Heft 3

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Grete Lübbe-Grothues,
geboren 1926, studierte
Germanistik und Philo-
sophie in Münster und
Freiburg i. Br. Acht
Jahre Lehrtätigkeit am
Gymnasium. Publika-
tionen in Büchern und
Fachzeitschriften. Vor-
träge. Seit dem Winter-
semester 1983/84 wie-
derholt Dozentin an
der Volkshochschule
Zürich. Kurs: «Gedichte
lesen».

«ROTE FÜCHSIN» – «GRAUER REGEN»

Liebesgedichte von Sarah Kirsch

Sarah Kirschs Liebesgedichte sind Beginn und zugleich Momentaufnahme des dramatischen Lebensspiels zwischen Mann und Frau. Grete Lübbe-Grothues' Lektüreveruche zu vier Beispielen aus der Liebesdichtung zeigen die poetische Kunst, mit der Sarah Kirsch Glück und Unglück der Liebe eingefangen hat.

Anziehung¹

Nebel zieht auf, das Wetter schlägt um. Der Mond versammelt Wolken im Kreis. Das Eis auf dem See hat Risse und reibt sich. Komm über den See.

Diese Zeilen konnte man 1985 in den Auslagen der Buchhandlungen lesen; sie waren dem Band «Hundert Gedichte» aufgedruckt, der zu Sarah Kirschs 50. Geburtstag herausgekommen war. Ich las sie flüchtig durch die Scheibe – und im Weitergehen merkte ich nach einiger Zeit, dass ich in einem Rhythmus ging: Nébel steigt auf. Das Wétter schlägt um. Der Wínd tatámta Wólken im Kreis... Die Worte hatten sich weniger als der Rhythmus eingepägt: Im Text auf dem Gedichtband «zieht» der Nebel auf, und «der Mond» bildet den Wolkenkreis. Mit der Evidenz, wieviel besser diese Wörter ins Ganze passen, war ein Leser eingefangen, den Gedichte interessieren, wenn sie dazu reizen (und es vertragen), dass man sie buchstabengenau nimmt.

Aus diesen wie prosaischen Informationen geschriebenen Zeilen bilden sich Verse von selbst. Die grammatisch parallelen Anfangssätze, nur durch Komma getrennt, geben das Mass eines Verspaares vor. Der dritte und vierte Satz nehmen es auf und bilden mit ihren Ergänzungen einen Parallelismus über je zwei Zeilen hinweg. Vom Schlusssatz vorläufig abgesehen, ergeben sich sechs Verse, deren hörbares Regelmass

die formalisierte Schreibung auch sichtbar macht:

1	–	˘	˘	–	Jeder Vers hat zwei Hebungen.	
2	˘	–	˘	˘	–	Die inneren Senkungen sind in der Regel zweisilbig; die Aus-
3	˘	–	˘	–	˘	nahme in Vers 3 hat semanti-
4	–	˘	˘	–	–	sehen Wert: der Mond tritt in
5	˘	–	˘	˘	–	der Vorstellung um so voller
6	˘	–	˘	˘	–	hervor, als das Wort sich im
						˘ Versrhythmus ausdehnen kann.

Die strenge rhythmische Form gibt den Sätzen, die als einfache Aussagen über das Wetter beginnen, zunehmend etwas Unausweichliches. Im dritten Satz kommt unauffällig ein mythisches Element in die schlichte Feststellung. Der Mond wird tätig über seine meteorische Natur hinaus: Das optische Phänomen am Himmel – «Wolken im Kreis» – erscheint als magisches Zeichen. Dann bewirkt das poetische Mittel der Paronomasie, dass die Landschaft wie im Banne dieses Kreises liegt: Lautelemente des bedeutsamen Wortes durchdringen alle folgenden betonten Silben (*Kreis* .. *Eis* .. *Risse* .. *reibt sich*).

Der letzte Satz ändert alles. Rhythmisch betrachtet, bestätigt er durch Kontrast die vorhergehenden Sätze als Singsang. Wie man das «Komm über den See» auch betont hört, einem Befehl ähnlich (– – ˘ ˘ –) oder herausfordernd (– – ˘ ˘ ˘) oder lockend (– ˘ ˘ ˘ –): In jedem Fall ist es gesprochen und nicht gesungen.

Wie hier in vier Prosasätzen poetische Rede entsteht und auf der Folie dieser Poesie wieder prosaische Rede, das ist

¹ aus: Zaubersprüche,
Aufbau Verlag, Berlin
1973.

selbst eine poetische Erfindung, die wesentlich beiträgt zum leisen Schock des Erkennens im letzten Satz. Das Gefühl erfasst sofort: So eine Hexe!

Die folgende Explikation will bewusst machen, was für ein komplexes Verstehen auf dem Hintergrund des poetischen Teils die vier Schlussworte bewirken. *Erstens*: Auf einmal ist eine menschliche Beziehung da; Singen und Fordern werden zur Einwirkung eines Ich auf ein Du. *Zweitens*: Der Parallelismus «auf dem See» – «über den See» verlegt die Landschaft zwischen die Partner. *Drittens*: Was vorher Naturschauspiel war, verwandelt sich in eine bedrohliche Szene zunächst für das Du. *Viertens*: Die unglaubliche Aufforderung macht die Landschaft zum Bild für die Spannung zwischen Ich und Du. (Das ist leicht zu prüfen. Hiesse es: «Komm nicht über den See», wäre alle Spannung weg, Nebel und brechendes Eis bedeuteten nichts als sie selbst und der Titel passte nicht.) *Fünftens*: Mit der magisch besprochenen Landschaft tritt Seelenland des Ich nach aussen: Surreal zeigen Wettersturz und reissender Boden, was für gefährliche Kräfte in Gang kommen bei gleichwohl gewollter Näherung. *Sechstens*: Der Zauber ist so empfunden wie ausgeübt und setzt eigene wie fremde Sicherheit aufs Spiel. *Siebtens*: Die entworfenen Landschaft kann als Warnung verstanden werden, die einen Schwächeren abschrecken, einen Starken um so mehr locken soll. Sie offenbart die Heftigkeit eines Gefühls, das seinesgleichen wittert und herausfordert.

Das Gedicht ist ein Windsbrautruf, Beginn von jenem dramatischen Spiel zwischen Frau und Mann, aus dessen Erfahrung sich viele Momentaufnahmen in Sarah Kirschs Gedichten finden.

Raubvogel²

Raubvogel süß ist die Luft
So kreiste ich nie über Menschen und Bäumen
So stürz ich nicht noch einmal durch die Sonne
Und zieh was ich raubte ins Licht
Und flieg davon durch den Sommer!

«Raubvogel»: Die Betonung liegt auf der ersten Silbe. Vereinzelt, als Titel, enthält das Wort den Bezug des Vogels auf eine zu greifende Beute, enthält ein Moment der Gewaltsamkeit.

Das Gefühl
erfasst sofort:
So eine Hexe!

Zu Anfang des Gedichts ist dieser gefährliche Eindruck balanciert durch das überraschend folgende «süß». Unmittelbar neben dem mächtigen Vogel und bezogen auf das amorphe Element, das ihn trägt, bekommt das Adjektiv umfassend-sinnliche und zustimmend-wertende Bedeutung. Die erste Zeile evoziert den segelnden Raubvogel und indirekt den Blick des Menschen, der sich in sein Schweben einfühlte.

Die Vorstellung des schwebenden Vogels entsteht nicht zuletzt durch den Rhythmus, der im Zusammenspiel von daktylischem Vers und betonten Wortgruppen eine Mitte zwischen Steigen und Fallen hält:

⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥
Raubvogel süß ist die Luft

∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪
So kreiste ich nie über Menschen und Bäumen

Parallel zum zweiten setzt der dritte Vers an, aber das wiederholte «So» ist Auftakt zu einer völlig anderen Bewegung. In plötzlich fallendem, rapid beschleunigtem Rhythmus kippt das ruhige Gleiten – mit Wechsel zum Präsens! – um in einen Sturzflug:

∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪
So stürz ich nicht noch einmal durch die Sonne

Wieder bleibt das unbetonte «ich» wie im Schatten des Vogels, dessen Kraft sich im Stürzen wie im gleich darauf folgenden Steigen rhythmisch mitteilt:

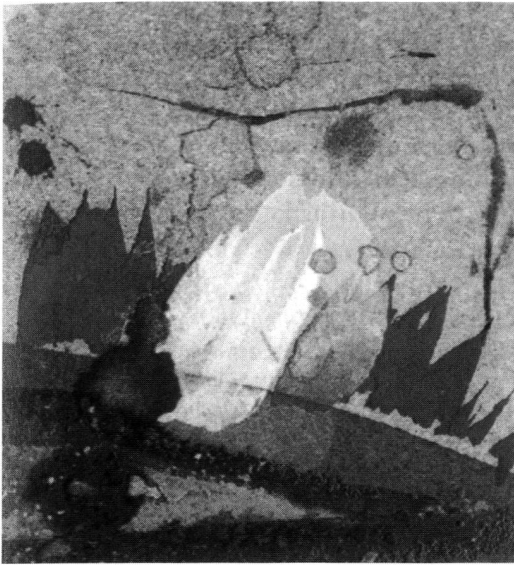
∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥
Und zieh was ich raubte ins Licht

Im umspringenden Rhythmus ist der dramatische Verlauf versinnlicht. Die hellen Vokale geben zur Aufwärtsbewegung eine Tonhöhe, die das Verb der letzten Zeile beibehält. In Rhythmus und Lautspiel ist der Flügelschlag des sich entfernenden Vogels spürbar:

∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪
Und flieg davon durch den Sommer!

Der Parallelismus der Zeilenanfänge betont die Phasen des Fluges: «So kreiste ... /

² aus: Rückenwind,
Aufbau Verlag, Berlin
1976.



Sarah Kirsch, *Im gängigen Leben* (1993).
© Steidl Verlag,
D-37073 Göttingen.

So stürz ... / Und zieh ... / Und flieg ...». In den Korrespondenzen der Ausklänge entfaltet sich eine atmosphärische Hochstimmung: Das Stürzen geschieht «*durch die Sonne*», die in «*Sommer*» einen Nachklang hat; das Hochziehen geht «*ins Licht*», das wie im Kreuzreim auf «*Luft*» antwortet.

Trotz des visuellen Bildes, das mit dem anrufähnlich gesetzten ersten Wort entsteht und sich durchhält, ist «*ich*» Subjekt der Verbreiher; doch ist seine Beziehung zu den Prädikaten zweimal verneint. Da aber gibt es einen Unterschied. Den gelassenen Aufenthalt in der Höhe hat das Ich «*nie*» wie der Vogel erlebt; das Stürzen, Steigen und Davonfliegen wird es «*nicht noch einmal*» erleben.

Angesichts eines Raubvogels wird die Ich-Geschichte eines vergangenen Sommers gegenwärtig. Aus dem so gesehenen und gefühlten Flug ist ein einmaliges menschliches Erlebnis abzulesen: kühnes Ergreifen einer Chance, triumphierendes Überwinden der Schwere, Durchdrungenheit von der Süsse erhöhten Daseins im Einklang mit der unmittelbaren Umwelt.

«*nicht noch einmal*»: Ist da ein Unterton von Trauer zu hören? Eine überstandene Gefahr zu spüren? Ist da gegenüber der Höhenluft die Erde ins Recht gesetzt, die uns Menschen alltäglich trägt? Das kann jeder betont hören, wie es ihm naheliegt.

«*was ich raubte*»: Das bleibt unsichtbar, wird aber entführt «*ins Licht*». Das Gedicht zeigt den Raub ganz positiv. Sichtbar und fühlbar ist der kraftvoll gespannte Impuls einer Bewegung, die hinausreißt über gewohnte und geltende Beschränkun-

gen, über «*Menschen und Bäume*», aber «*nicht noch einmal*». Der Überschwang hat seinen Preis.

Das Gedicht enthält die Essenz einer exzeptionellen Glückseroberung. Jeder kann sich eine Geschichte dazu denken, wie sie eigener Erfahrung oder Einbildungskraft entspricht.

Wintermusik³

*Bin einmal eine rote Füchsin ge-
Wesen mit hohen Sprüngen
Holte ich mir was ich wollte.*

*Grau bin ich jetzt grauer Regen.
Ich kam bis nach Grönland
In meinem Herzen.*

*An der Küste leuchtet ein Stein
Darauf steht: Keiner kehrt wieder.
Der Stein verkürzt mir das Leben.*

*Die vier Enden der Welt
Sind voller Leid. Liebe
Ist wie das Brechen des Rückgrats.*

Wie das triumphierende Glück des «*Raubvogel*»-Gedichts nicht ohne den Hintergrund von Gefahr, so ist der gefährliche Liebesschmerz in «*Wintermusik*» nicht ohne Erinnerung an glückhafte Triumphe; ihnen gilt die eindrucksvolle erste Strophe. Rhythmus und Laute unterstützen den Sinn. Die unbetonten Silben sind wie Anläufe zu den betonten, welche im Wechsel der langen und kurzen Vokale die Sprünge und das Zupacken gleichsam vorführen:

«... rote Füchsin / ... hohen Sprüngen / Holte ... wollte.»

Aber der erste Zeilenbruch, der ein unbetontes Wort durchtrennt und durch zwingende rhythmische Verzögerung heraushebt – «*ge-/Wesen*» – macht das Vergangensein unüberhörbar und eine Distanz fühlbar zu den selbst- und ziel-sicheren Eroberungen.

Die zweite Strophe zeichnet den Ich-Zustand «*jetzt*» ganz aus dem Kontrast. Im Leitwort «*Grau*» ist das lebensvolle Rot verblichen, in «*grauer Regen*» die energisch gespannte kreatürliche Gestalt aufgelöst in eine einzige niederschlagende Abwärtsbewegung. «*Grönland*» ist in dieser Konsonanz ein umfassend trostloses Herzland.

³ aus: *Schneewärme*,
Deutsche Verlagsan-
stalt, Stuttgart 1989.

In der dritten Strophe scheint etwas Festes im grauen Zerfliessen Anhalt zu bieten; es *«leuchtet ein Stein»*. Seine Inschrift ist negativ und deutet auf die Quelle der umfassenden Betrübnis. Es könnte ein Grabstein sein. Der Ort *«an der Küste»* lässt eher an eine Ausfahrt, fort aus dem Herzland, denken, an einen Abschied für immer. Er geht dem Zurückbleibenden ans Leben und *«leuchtet»* doch als sein einziger Gedanke: Denk-Mal einer toten Liebe, fühlbar als Stein in der Brust.

Dass ein geliebter Mensch fortgegangen ist und nicht wiederkehrt, verdüstert dem noch Liebenden die *«Welt»* und bringt Leid und Liebe in eine so enge Nachbarschaft, wie sie die vierte Strophe zeigt. Es ist das *Liebesleid*, für das der erschreckende Schlussvergleich gilt. Er ist gefunden und empfunden in einem Tiefpunkt des Gemütes, der den *«hohen Sprüngen»* genau entgegengesetzt ist.

Bei dem abschliessenden Sprachbild muss, wer es kennt, an das Gedicht *«Kreuzertretung»* von *Christine Lavant* denken (Die Bettlerschale, 1956): Dort liegt die Metapher vom zerbrochenen Rückgrat in vollem Pathos einem ganzen Gedicht zugrunde. Sarah Kirsch kann das Sprachbild nur in der Form des lakonischen Vergleichs auf authentische Weise brauchen. Ihre Gedichte kreisen nicht um die lebensentscheidende Ein-für-alle-Mal-Liebe (bei Lavant durch religiösen Kontext beglaubigt). Wenn es auch in der Natur der Liebe liegt, sie im Augenblick als absolut zu erleben, ist sie in Sarah Kirschs Gedichten nicht mit Erwartungen für die Ewigkeit verbunden. Darin sind diese Gedichte zeittypischer, als Christine Lavants Gedichtes je gewesen sind. Sie spiegeln Erfahrungen einer selbstsicheren Single-Frau in sukzessiven Liebesgeschichten, einer Frau, die so aktiv fesselt wie freie Bindungen eingeht, d.h. auf institutionellen Aussenhalt verzichtet. Die *«rote Füchsin»*, der *«Raubvogel»* – neue Metaphern im alten Bildfeld des Liebeskrieges – zeigen vitale Angriffslust; *«Erlkönigs Tochter»* (Titel des letzten Gedichtbandes, 1992) ist eine magische Verführerin. Bezeichnend für Sarah Kirschs Liebesdichtung ist, dass es Klagen gibt, aber keine Anklagen. Das Hochgefühl der Liebe wird nie utopisch übersteigert, und wo Liebesverlust erlitten

wird, bewahrt ein Grundgefühl von Vergänglichkeit in einer Welt, die *«voller Leid»* ist, vor zerstörerischem Überschwang. Auf das Gedicht vom grauen Regen der Schwermut folgt im selben Band ein Erholungsgedicht.

Luftspringerin⁴

*Auf und davon und beizeiten
Den Königen aus dem Blick ich die
Frau Lot bin wieder beweglich was eine
Menge Arbeit gemacht hat in der
Rückläufigen Luft: Etwas habe ich
Herzlich geliebt das hat mich
Fast übern Weltrand geblasen
Eu Gott vor die Hoffnung da ausblieb
Das Würgen mir endlich im Hals sass die
Angst vor immer derselben Suppe. Glaube*

*Liebe und Waterloo alles zu seiner
Eigenen Zeit Tee oder Kaffee Liberté
Für die hübschen weitschweifigen Flügel und
Abhängige Liebe nur noch zu Bäumen sehr
Heftige Liebe im Untergrund und auf
Ewig. Bis das Papierkontingent
Schwarz geschrieben ist Laika
Eine Art Engel die Luftspringerin
Mir in den Ohren liegt berühmteste
Hündin unseres Klug-
Heitsjahrhunderts.*

.....

Im Gedicht
ist alles
Zufällige
notwendig.

.....

Kühne Zeilenbrüche und ineinandergeschobene Sätze machen korrektes Lesen der Verse nicht leicht; ihre Beachtung ist aber unerlässlich, um die Dynamik zu erfüllen, den speziellen Ton zu hören und sich der besonderen Erfahrung zu nähern, die sich in dieser poetischen Form manifestiert hat.

Das Gedicht bringt im Rückblick (Strophe 1) und Vorausblick (Strophe 2) wiederum eine momentan erlebte Situation zum Ausdruck. Als *«Frau Lot»*, die erstarrt ist beim Rückblick auf eine Katastrophe, hat das Ich eine Liebestrennung ausgehalten. Was war, ist in den mittleren Zeilen abschliessend (Perfekt) so einfach wie möglich gesagt: *«Etwas habe ich / Herzlich geliebt»*. Als *«Luftspringerin»* ist das Ich wieder beweglich: Im daktylisch springenden Rhythmus ist von Anfang an der Titel als Ich-Metapher erkennbar. Die Luft, in der Starre als Sog der Regression (*«rückläufig»*) und als gefährlicher Sturm erlebt, (*«fast übern Weltrand geblasen»*) ist nicht die *«süsse Luft»* des erhöhten Daseinsgefühls wie im *«Raubvogel»*-Gedicht. Die Leichtheit des *«Auf und davon...»* hat, abgesehen von den Perfekt-Zeilen, etwas Iro-

⁴ aus: Schneewärme,
Deutsche Verlags-
anstalt, Stuttgart 1989.

nisches. Schon dass die «Könige» (des Herzens) als Plural eine Reihe bilden, der eigene schlimme Zustand als Wiederholungsfall behandelt wird, ist Ausdruck einer Selbstdistanzierung. Dann spiegelt das Tempo der sich überblendenden Sätze (Zeilen 8–10) noch chaotisches Empfinden, während die verwegene Mischung von «Hoffnung», «Glaube», «Liebe» mit drastischen Vorstellungen und saloppen Wendungen ein Detachement von grossen Gefühlen hervorkehrt.

Der ungewöhnliche Zeilensprung zwischen den Strophen isoliert «Glaube» als Satzbeginn neben «Suppe». So klingt das Wort skeptisch zitiert, und die folgende Pause ist wie mit einer abwinkenden Geste gefüllt. Denn «Liebe», so deutlich von «Glaube» getrennt, ist in der zweiten Strophe mit dem Stichwort für Niederlage gekoppelt. «Liebe und Waterloo» kennzeichnen – im Kontrast zu den zeitlos-idealen Tugenden – die Gezeiten real vergänglicher Liebesgeschichten. Auch «Liberté», auf «Tee oder Kaffee» reimend, ist eine spielerische Freiheit, die selbst die «hübschen weitschweifigen Flügel» der dichterischen Imagination leichtnimmt.

Dieser Leicht-Sinn lebt aus dem Gegensatz zur gerade überwundenen Beschwernis und der Absage an derartig schmerzhaft Verstrickungen: «abhängige Liebe nur noch zu Bäumen». Der Nie-wieder-Affekt ist jedoch ganz positiv gewendet: eine «Heftige» Liebe auf «Ewig» – beides betont am Versanfang – bleibt «im Untergrund». Sie scheint dem Leben in seinen elementaren Vollzügen zu gelten, wie es so intensiv nur ein Genesender empfinden kann und im natürlich-kräftigen Wachstum der Bäume anschauen und preisen will: Atmen, schauen, schreiben, solange das «Papierkontingent» (Metonymie für Lebenszeit) reicht.

Sarah Kirsch:
Das simple Leben,
Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1994.

Zum 60. Geburtstag der Dichterin erschienen im Frühjahr 1995: Sarah Kirsch: Ich, Crusoe. 60 Gedichte und 6 Aquarelle, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1995.

Seit kurzem liegt Sarah Kirschs neuester Gedichtband «Bodenlos» vor, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1996.

Dass die wiedererwachte Lebens- und Schaffenslust begleitet ist vom Gefühl für begrenzte Zeit und bevorstehende Einsamkeit, lässt die Verknüpfung der Titelmetapher mit der im Weltraum kreisenden Hündin ahnen. Der Zusatz «eine Art Engel» gibt weniger Sinn für Laika her als für ein Ich, das gerade aller abhängigen Menschenliebe entsagt hat; Engeldasein ist, sozusagen, noch die beste Form von Geschlechtslosigkeit.

Der letzte Zeilensprung markiert, aus dem Interesse des elementaren Lebens von Mensch und Tier, einen skeptischen Vorbehalt gegen unser fortschrittliches Zeitalter.

Kein Interesse wird ideologisiert bei Sarah Kirsch. Ein Prosabändchen vom Frühjahr 1994 hat sie «Das simple Leben» genannt: Vorbehalt auch hier. Unter dem Titel «Grün» findet sich dort ein längeres Gedicht, das einen nahezu vegetativen Liebesversuch («...Ausruhn in der / Vorstellung dass / Leben wiegendes Gras ist ...») in seiner Ambivalenz ergreifend zum Ausdruck bringt.

Man braucht nichts von den biographischen Umständen der Entstehung von Sarah Kirschs Gedichten zu wissen, um zu verstehen. Poetische Objektivation hat die momentane Empfindung exemplarisch eingefangen; im Gedicht ist alles Zufällige notwendig.

Freude an Sprachkunst, gewonnen an der Lyrik unserer Tradition, hat das Interesse für Sarah Kirschs Dichtung über die Jahre wachgehalten. Der Wirklichkeitsinn der Dichterin, der sich auch in einer eindrucksvollen Naturdichtung bewährt, schliesst stets das Unheimliche ein. In der Liebesdichtung führt er zu einer Intensität ohne Exaltation, darin der *Droste* näher als der *Bachmann* und der *Lavant*, den grossen Dichterinnen der fünfziger Jahre. ♦

SPLITTER

Sein weisser Pelz war mein erster Stolz und Trost. Im Schnee ging ich auf Bärenjagd, ich zupfte und würgte das Fell; aus Angst, es zu verlieren, musste ich es jedesmal von neuem töten.

MARY DE RECHWITZ: Diskretionen. Die Erinnerung der Tochter Ezra Pounds, Haymon Verlag, Innsbruck 1993, S. 19

Heinz Ludwig Arnold

SICH SELBST TREU GEBLIEBEN

Peter Rühmkorfs Tagebuch «Tabu I»

Rühmkorf gehört zu den wenigen Autoren, die immer wieder Blicke in die Schreibwerkstatt zugelassen haben. In «Tabu I» kann man eingehend Produktionsästhetik weiterstudieren.

Wenn sich ein Kritiker über das Buch eines Freundes als Kritiker äussert, zumal über eines, in dem er selbst vorkommt, wenn ich mich hier also über Peter Rühmkorfs Tagebuch mit dem auf Fortführung setzenden Titel «Tabu I» äussere, so hat dies Konsequenzen für die Betrachtungsweise. Und dies um so mehr, weil es sich um ein Tagebuch handelt, das eine gemeinsam erfahrene, aber an verschiedenen Orten wahrgenommene Zeit notiert und deren Emanationen bewertet, und weil diese Zeit aus unterschiedlichen Perspektiven, auf der Grundlage verschiedener und gleichwohl sympathetisch verbundener Erfahrungen angeschaut wurde. Es entsteht also ein unentwirrbares Geflecht aus Subjektivität und Objektivität, das weder der Kritiker noch gar der Leser oder Hörer entfädeln kann.

Also teile ich sogleich einmal mit, dass ich dieses Tagebuch von Peter Rühmkorf für einen spannenden Tiefenblick in seine, des Schriftstellers und Zeitgenossen, Wahrnehmungsmaschine halte –, die übrigens ähnlich funktioniert wie Günter Grass' Wahrnehmungsmaschine, mit der dieser, freilich in der Form des plaudernd erzählten Romans «Ein weites Feld», dieselbe Zeit wahrgenommen und vermittelt hat: die bewegten Auflösungs- und Zersetzungs-Zeiten, von DDR- und Mauerfall, von Zwischenzeit und Vereinigung samt absehbaren Folgen vom 21. Dezember 1988 bis zum 26. März 1991. Es sind, auf andere Weise und an andere Leser gerichtet, wieder einmal «die Jahre, die Ihr kennt»; aber das «Ihr kennt» ist hier nicht einverständnisvoll an die alten Zeit-Genossen gerichtet, sondern stets ironisierend bis zuweilen resignativ an die Zeitgenossen jenseits der verwehten sozialistischen Visionen.

Durchgehend spricht Rühmkorf in diesen Notaten von einem *Zeitroman*, den er schreiben will; und zu diesem Behufe ordert er die schon im Marbacher Archiv eingelagerten, eigenen alten Tagebuch-Bestände zurück, waidet sie aus und schreibt sie ab, um Material eben für diesen *Zeitroman* zu gewinnen. Der freilich bleibt angekündigt, deutet sich in diesen Notaten nur an. Doch wie man mit diesen alten Notizen umgeht und auch mit dem aktuellen Tagebuchschreiben, wird häufig reflektiert. Es scheint mir interessanter und aufschlussreicher als die Repetition jener politisch reflektierten Zeitverläufe, die uns noch so nahe und doch schon so fern, weil nur scheinbar bekannt und historisch über Genüge markiert sind.

Also der Tagebuchschreiber, zuallererst die Gestalt von «Tabu I»: Notate über Alltägliches – Essen, Saufen, Lieben, Tournee mit Jazz und Lyrik, Freundschaftsbesuche, Zeitungslektüre, Schreibarbeit usw. – umschliessen vor allem die Ergebnisse dieser Schreibarbeit; viele Gedichte, aber auch Essays und Rezensionen, die man zuweilen schon gelesen hat, die aber, da Rühmkorf sein Stöhnen über die massige Schreibarbeit oft mit Gründen mitteilt, geradezu das Anschauungs-End-Material seiner Mühsal als Autor sind; niemand hat sich als Schriftsteller so in die Karten und in die Schreibwerkstatt schauen lassen wie Rühmkorf; hier, in «Tabu I», kann man auf dieser Spur eingehend Produktionsästhetik weiterstudieren.

Und zwar auf eine Weise wie bei keinem anderen Tagebuchschreiber sonst: Erwähnt wird von Rühmkorf zum Beispiel, freilich abweisend, Cesare Pavese, weil dessen Tagebücher «die Rechnung ganz ohne den Tag» machen und nur Eintragungen lieferten «von einem gewissen gehobenen Allge-

Peter Rühmkorf, *Tabu I*, Rowohlt, Reinbek 1995.

meinheitsanspruch». Auch Ernst Jünger mit seinen hochstilisierten und ziselierten Tagebüchern, welche die Schriftstellerei so fahrlässig leicht machen, findet in Rühmkorfs «Tabu I» weder annähernde Entsprechung noch Zuspruch; an Jüngers Tagebüchern gefällt Rühmkorf immerhin, dass der «oft ein vorzüglicher Augenblicksjäger» sei – nur die denkerischen Schlussfolgerungen seien «gleich wieder trivial bis banal». Und weder *Heimito von Doderers* anmassendes Tagebuchschreiben in den «Commentarii» noch *Peter Handkes* hochgezogene Unerträglichkeit im «Gewicht der Welt» sind Orientierungen, an denen Peter Rühmkorf seine eigenwillige raffiniert überlegte Spontaneität messen lassen will.

Einmal heisst es bei ihm «Wer hat denn heute noch f. 5 Pf. Ahnung, dass das Tagebuch eine spontane Vermerkweise und nicht primär ein Schlüssellochinhalt ist.» Also lieferte auch *Thomas Mann* mit seiner minutiösen, jedes Schlüsselloch überflüssig machenden, distanzierten Tagebuch-Selbstbeobachtung kein avisiertes Paradigma des Genres.

Rühmkorfs Notate sind immer getragen von seinen momentanen Stimmungen, man spürt sein wahrnehmendes und Welt zentrierendes Ego auf Schritt und Tritt. Dabei schreibt er nur selten so offen über seinen Ich-Zustand als Autor wie am 9. September 1990: «Gefühl wiederum von einem bis auf den Grund verfehlten Schriftstellerleben. Opus magnum ohne die mindeste öffentliche Resonanz; kein einziges Buch bislang in eine Fremdsprache übersetzt und bei Auslandsreisen als sozusagen Meisterbrief oder Diplom vorzuweisen; aufs Ganze gesehen nur 2 1/2 Bücher in Hardcover erschienen und der Rest kleine Bändchen, Hefte, Broschüren, ein gelumbecktes Lebenswerk. – Ach, Theater ja auch noch, und der mehrfach unter mir eingebrochene Bühnenboden.»

Solche intellektuellen Selbstzweifel gründen zwar alle Weltbeobachtungen und machen die Lektüre von «Tabu I» vibrierend, lassen hin und wieder auch die Urteile über Kollegen auf glaubwürdige Weise treffend erscheinen. Aber auch der Gegenton gehört zum Grundelement

.....

Auch Thomas Mann mit seiner minutiösen, jedes Schlüsselloch überflüssig machenden, distanzierten Tagebuch-Selbstbeobachtung lieferte kein avisiertes Paradigma des Genres.

.....

Rühmkorfscher Welt-Anschauung und Ego-Zentrierung – ebenso deutlich wie in der seltenen, deshalb eben zitierten Selbstkritik notiert er nur zwei Monate später, am 5. November 1990: «Nach Jahren der Selbstskrupel und Autodafés wieder Gefallen an mir selbst gefunden – in effigie. Das geschwinde Wesen meines Daseins als die andere, positive Seite meiner quälenden Schlaflosigkeiten.»

Diese Erkenntnis hängt ganz zweifellos zusammen mit der Lektüre der aus Marbach herbeizitierten alten Tagebücher. Denn nur zwei Tage zuvor liest man: «TB-Abschriften: Die Welt zu meinen Gunsten gesehen, natürlich. Oft langanhaltend und berufsmässig geheult wie ein Coyote, aber manchmal auch richtig hübsche Szenen dabei. Was jemand unwissentlich Beobachtetes so mit Gesichtszuckungen morst.» Da liegt der Hund begraben; eben dies charakterisiert die besondere Rühmkorfsche Methode der Ego-Zentrierung via Tagebuch: Das trotz Hasch und Schnaps wache Wahrnehmen, lebendige Erfahren, von kindlicher Freude und wütendem Zorn begleitete Erleben der Welt – und deren spontane Entäusserungsmethode im Niederschreiben.

Was, um einen Schritt weiterzugehen, dann, durchaus dialektisch, jene letzte gültige Selbstbeschreibung begründet und eben auch zu ihr berechtigt, die der Selbstgefallens-Bekundung auf dem Fusse folgt, nämlich die Notiz: «Rückblickend: recht gehabt haben, ist nicht schwer. Aber immer gewusst, wer man war und was man wirklich wollte.»

Dieser Satz enthält alles Sagenswerte über den obwaltenden Grund, ja ist das intellektuelle und moralische Fundament dieses lesenswerten Rühmkorfschen Tagebuchs «Tabu I» – wie seiner gesamten Schriftstellerei. Die Ego-Zentrierung des Autors hat ihre Glaubwürdigkeit, ihre historische Spiegel-Funktion und ihr Interesse in dieser Selbstklärung und -voraussetzung: Sich selbst treu geblieben zu sein; auch wenn die Brille, durch die man jeweils auf die Welt und die Menschen blickte, den unterschiedlichen Stimmungslagen entsprechend changierte. ♦