

„Rilke ist zu groß für uns“. Lyrische Parodistik als poetologische Praxis¹

1. Warum ältere Dichtungen mit poetologischem Interesse parodiert werden

Hierzu hat sich freundlicherweise bereits 1962 Peter Rühmkorf geäußert, und zwar in einem Essay, den er seinem Gedichtband *Kunststücke* beigab: „Abendliche Gedanken über das Schreiben von Mondgedichten. Eine Anleitung zum Widerspruch“.² Er bezog sich damit zum einen insbesondere auf Matthias Claudius’ „Abendlied“ mit der berühmten ersten Strophe:

Der Mond ist aufgegangen,
Die goldnen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar.

Der Wald steht schwarz und schweiget,
Und aus den Wiesen steiget
Der weiße Nebel wunderbar.³

Zum anderen hatte Rühmkorf das ganze Claudius-Gedicht im Sinne einer poetologischen Selbstreflexion (sowie politischer Zeitkritik) parodiert und im Band *Kunststücke* abgedruckt, wobei seine erste paradigmatische Strophe lautete:

Der Mond ist aufgegangen.
Ich, zwischen Hoff- und Hangen,
rühr an den Himmel nicht.

Was Jagen oder Yoga?
Ich zieh die Tintentoga
des Abends vor mein Angesicht.⁴

Im beigegebenen Essay legt Rühmkorf zunächst dar, wie verzweifelt unfrei ‚bürgerliche‘ Dichter wie Claudius in den Feudalgesellschaften des 18. Jahrhunderts waren, so dass sie sich etwa in ‚Mondgedichte‘ flüchteten (gefolgt von zahlreichen weiteren Mond-Bedichtungen von der

¹ Bei vorliegendem Aufsatz handelt es sich um die erweiterte Fassung eines zu den Rilke-Jubiläumsjahren 2025/2026 gehaltenen Vortrag, für den sich kein Veröffentlichungsrahmen ergeben hatte.

² Mittlerweile liegt der Essay im Rahmen der neuen Rühmkorf-Gesamtausgabe vor, die deshalb hier herangezogen sei, vgl. Rühmkorf 2025, S. 79–113.

³ Claudius 1996, S. 216–217.

⁴ Auch bei Rühmkorfs Gedichten sei die neue Werkausgabe bevorzugt, d.h. Rühmkorf 2024, S. 354–355, hier: S. 354.

Romantik bis zum Expressionismus). Gemessen an diesem kritischen Befund mag man denken, Rühmkorf könne das Parodieren eskapistischer ‚Mondgedichte‘ eigentlich nur als satirische Klassikerkritik verstehen – aber dabei bleibt es gerade nicht, denn im Essay heißt es:

Hier [...] wird von einer Parodie zu handeln sein, deren Objekt und eigentlicher Streitgegenstand nun gar nicht mehr die Literaturvorlage ist, sondern [...] ein Zeitproblem, ein Gegenwartsbefund, Gesellschaftszustand. Wobei der Parodand [...] in bündigem Doppelsinn als Vorwand zu betrachten wäre, als Filter, als Medium und Transparentfolie, durch die der Autor mit seiner Welt in Vergleich tritt.⁵

Literaturparodie kann und muss in Rühmkorfs Zeit auch so verfahren, denn:

Parodie [konnte] zu einer literarischen Methode mit eigenem Ausdruckswert erst [...] werden, als dringende Zweifel in die politische Haltbarkeit des Bürgertums auch den Fortbestand seiner Kultur immer fragwürdiger erscheinen ließen. Ein Kind des Krisenbewußtseins und der Abbruchspanik nahm sie ihren Ausgang [...] vom Ende her, und sie bedeutete immer [...] kritische Auseinandersetzung mit Gegenwart als einem eigentlich bereits Vergangenen, Erledigten und Abgeschlossenen.⁶

Die ‚Kunstwerke‘ der fragwürdig Gewordenen haben als ‚Parodanden‘ so immer noch immensen Wert, denn, so stellt Rühmkorf zur Aktivität des Parodisten und in Anspielung auf den ironischen Titel seines Gedichtbands *Kunststücke* fest:

Er fängt die Kunst-Stücke auf, nimmt sich der leeren Hülsen [...] an, besetzt die Trümmer, wirft sein Ich in die Breschen, dirigiert seine Einfälle auf die Leerplätze des angeschlagenen Refugiums, [...] sagt: meine Vergangenheit, die ganze Konkursmasse, hoch und hehr, eigentlich zu gar nichts mehr zu gebrauchen, [...] aber ich kenne nichts Besseres, [...] ich komme für die Unstimmigkeiten auf.⁷

Die Hybridität dieses Verfahrens führt dann zu dem Schlusspostulat:

[E]rst nach dem ‚Vorbei‘ [...; begann] die Möglichkeit der Kunst. Einer Kunst, die, durch keine Weihe ausgewiesen, aber gefeit durch Ungläubigkeit, vielleicht nicht mehr Gedicht sein konnte, aber immerhin ‚Gedicht‘, Gedicht in Parenthese, Parodie: Reinfall des Widerspruchs: Vorüberlied und Dennochlied in einem.⁸

Damit sei der Anlauf genommen zu einer Begriffs- bzw. Verfahrensauslotung (Kap. 2), zu einer poetologischen Sichtung neuester parodistischer Auseinandersetzungen mit Rainer Maria Rilke (Kap. 3 und 4), und zum Schluss sei sozusagen in Fortschreibung eines Rühmkorf’schen Gedichtband-Titels gefragt: Rühmkorfs These, ‚haltbar sogar bis 2026‘ (Kap. 5)?

⁵ Rühmkorf 2025, S. 79–113, hier: S. 101.

⁶ Rühmkorf 2025, S. 102.

⁷ Rühmkorf 2025, S. 111.

⁸ Rühmkorf 2025, S. 113.

2. Parodistische Verfahren

Begriffsbestimmungen im Bereich des Parodistischen, d.h. von Parodie i.e.S., Pastiche, Persiflage und Travestie, lassen sich auf grundlegende Auseinandersetzungen stützen, die seit den 1970ern zum einen von Theodor Verwegen und Gunther Witting und zum anderen von Gérard Genette geleistet worden sind: Als erste Sondage hatte Theodor Verwegen 1973 *Eine Theorie der Parodie* just, so der Untertitel, *Am Beispiel Peter Rühmkorfs* vorgelegt, nicht zuletzt mit einer (hier nicht weiter zu verfolgenden, um 1970 sehr zeittypischen) hyperkritischen Befragung von Rühmkorfs soeben dargelegtem Parodiebegriff.⁹ Alsdann publizierten Verwegen und Witting insbesondere mit ihrer Monographie *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung* 1979 eine ‚ordentliche‘ historische Aufarbeitung und eine eigene Begriffseingrenzung nicht zuletzt in Abgrenzung zum Russischen Formalismus. Etwa zeitgleich hat Genette mit seiner Monographie *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris 1982), auf Deutsch 1993 erschienen als: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, eine strukturalistische Arbeit vorgelegt, die im Weiteren bevorzugt herangezogen wird, weil sie sich gleichmäßiger dem Spektrum des Parodistischen widmet.¹⁰ Genettes zum Teil dezidiert nicht-traditionale Definitorik kann dabei als anregend diskursive Herausforderung für die nachfolgend angestrebten Textanalysen genutzt werden.

In *Palimpseste* geht Genette bekanntlich von einem Gesamtrahmen der ‚Transtextualität‘, verstanden als breitest mögliche Intertextualität, aus und bestimmt darin als das vierte und wichtigste Verhältnis das der ‚Hypertextualität‘. Nach begriffshistorischen Voruntersuchungen entwickelt er systematische Bestimmungen und Gegenüberstellungen parodistischer Verfahren, die seine (Lyrik dann wenig betreffenden) Untersuchungen fundieren. Genette geht dabei von einem Problem begrifflicher Unschärfe aus, das er beheben möchte, denn: „Das Wort Parodie gibt häufig Anlaß zu schädlicher Verwirrung, weil mit ihm abwechselnd die spielerische Deformation, die burleske Transposition eines Textes oder die satirische Imitation eines Stils gemeint ist“, während

⁹ Vgl. Verwegen 1973, S. 61–69.

¹⁰ Verwegen und Wittings Parodiebegriff würde hingegen etwas zu ‚einhegend‘ wirken, d.h. etwa mit Bezug auf den finalen Kapitelteil „Parodie als kritische Textverarbeitung“, in: Verwegen/Witting 1979, S. 210: „Mit der Bestimmung der parodistischen Schreibweise als eines spezifischen Verfahrens der Textverarbeitung, das zwar prinzipiell in nicht-affirmativer Weise auf die jeweilige Vorlage Bezug nimmt, gleichwohl aber weder einseitig auf Innovation oder gar Emanzipation noch auf eine rein destruktive Funktion festzulegen ist, scheint uns auch die Rolle der Parodie im Rahmen der literarischen Evolution adäquater beschrieben zu sein, als dies im Russischen Formalismus oder in weiteren, von ihm inspirierten Theorien versucht worden ist.“

die damit gemeinten „drei Formen“ der Parodie doch allesamt die komische Wirkung verbinde, sei es die „Parodie im engeren Sinn“, die „Travestie“ oder der „satirische Pastiche“.¹¹

Für eine bessere Begriffs differenzierung zieht Genette dann eine neue Grundopposition ein, es gebe nämlich ‚verborgen‘ „weit wichtigere strukturelle Unterschiede, was den jeweiligen transtextuellen Status betrifft: Die Parodie im engeren Sinn und die Travestie operieren mit einer Transformation des Textes, das satirische Pastiche (wie jedes Pastiche) mit einer Nachahmung des Stils.“¹²

Damit konstelliert er das Begriffsfeld wie folgt neu:

Ich schlage also vor, als Parodie (wieder) die Bedeutungsänderung durch minimale Transformation eines Textes zu bezeichnen [...]; als Travestie die stilistisch herabsetzende Transformation [...]; als Persiflage [...; *im frz. Original hingegen immer: ‚charge‘ i.S.v. Karikatur, S.E.*] das satirische Pastiche, für das die zahlreichen »mit fremden Federn« geschriebenen Werke ausgezeichnete Beispiele abgeben und von dem das komisch-heroische Pastiche eine Variante ist; und als Pastiche die ohne satirische Absicht unternommene Nachahmung eines Stils [...].¹³

Genettes ‚Parodie‘, auf den ersten Blick etwas vage formal definiert, lässt sich anhand seiner historischen Beispiele interessanterweise gut mit Rühmkorfs Parodie-Begriff parallelisieren: Beide richten sich nicht satirisch gegen den parodierten Text, sondern mit dessen Stil und eng benachbartem Wortlaut kritisch auf einen Gegenstand der eigenen Zeit. Die neue Grundopposition setzt er so:

Den allgemeinen Ausdruck Transformation verwende ich [...] als Oberbegriff für die beiden ersten Gattungen, die sich vor allem im Ausmaß der dem Hypotext zugefügten Deformationen unterscheiden, und den der Nachahmung als Oberbegriff für die beiden letzteren, die sich nur durch ihre Funktion und das Ausmaß der stilistischen Überzeichnung unterscheiden. So lässt sich eine neue Unterscheidung treffen, die nicht mehr funktionell, sondern strukturell ausgerichtet ist, da sie die Gattungen nach dem Kriterium der zwischen Hypertext und Hypotext bestehenden Beziehung [...] zusammenstellt oder voneinander unterscheidet.¹⁴

Genette veranschaulicht den „Gegensatz zwischen den beiden Gliederungen derselben Begriffe, d. h. der vier kanonischen Gattungen des Hypertextes“, nach alter versus neuer Parametrisierung mehrfach tabellarisch¹⁵, und dann vermittelt seine Neugliederung mit der bisherigen:

¹¹ Genette 1993, S. 40.

¹² Genette 1993, S. 40.

¹³ Genette 1993, S. 40.

¹⁴ Genette 1993, S. 41.

¹⁵ Vgl. Genette 1993, S. 41.

Die von mir vorgeschlagene ‚strukturale‘ Gliederung stimmt [...] mit der gebräuchlichen Gliederung in einem Punkt überein: in der innerhalb der beiden Beziehungskategorien möglichen Unterscheidung zwischen Parodie und Travestie einerseits und Persiflage und Pastiche andererseits. [...] Meine Klassifizierung ist somit nur insofern struktural, als sie in groben Zügen zwischen Typen hypertextueller Beziehungen unterscheidet, wird jedoch wieder zu einer funktionellen Klassifikation, wenn sie zwischen konkreten Praktiken unterscheidet.¹⁶

Weitere Koppelungen von strukturaler und funktioneller Gliederung ergeben sich durch immer feinere Differenzierungen, die Genette anhand von Texthegezen ausprobieren und, gut postmodern, am Ende ‚verschwinden‘ lassen möchte. In einer finalen Tabelle „Die hypertextuellen Verfahren im Überblick“ ordnet er der „Transformation“ registermäßig die Parodie als „spielerisch“ zu, die Travestie als „satirisch“ und Transpositionen wie Manns *Doktor Faustus* als „ernst“, während er in analoger Registerzuweisung unter die „Nachahmungen“ das Pastiche als „spielerisch“, die Persiflage als „satirisch“ und „Nachbildungen“ wie posthomerische Epik als „ernst“ charakterisiert.¹⁷ Er erläutert dazu jedoch sofort: „Die Dreiteilung der Register ist zweifellos recht grob [...], sie ließe sich aber dadurch präziser fassen, daß man drei weitere Nuancen ins Spektrum einfließen läßt: Zwischen das Spielerische und das Satirische würde ich die des Ironischen einfügen [...], zwischen das Satirische und das Ernste das Polemische [...]; zwischen das Spielerische und das Ernste das Humoristische [...].“¹⁸ – Genettes begriffliche Neuausrichtungen sind in dieser Ballung gewiss eine kleine Zumutung. Durch ihre Anwendung werden sie aber hoffentlich nach und nach plastischer und helfen operational der Frage nachzugehen, inwiefern auch gut sechs Dezennien nach Rühmkorfs Diktum von der poetologischen Notwendigkeit parodistischer Verfahren Gegenwartslyrik sich noch an ‚Klassiker‘ anschließen kann, d.h. mit ‚Vorüberlied und Dennochlied in einem‘.

3. „Von tanzenden Orangen“

Just im Herbst des Rilke-Jahres 2025 ist von Jan Wagner und Norbert Hummelt ediert worden: *Tanzt die Orange. 100 Antworten auf Rilke* – eine Anthologie, zu der in Rilkes Jubeljahr ganze 75 Lyriker*innen der 1940er bis 1990er Geburtsjahrgänge beigetragen haben.¹⁹ Wie das Vorwort unter dem Titel „Von tanzenden Orangen“²⁰ darlegt, ging der Band der auch als Literaturübersetzer

¹⁶ Genette 1993, S. 42.

¹⁷ Vgl. Genette 1993, S. 44.

¹⁸ Genette 1993, S. 44–45.

¹⁹ Wagner/ Hummelt (Hg.): *Tanzt die Orange. 100 Antworten auf Rilke*. München 2025.

²⁰ Wagner/Hummelt 2025, S. 7–14.

tätigen Herausgeber von der Beobachtung aus, dass Rilke derzeit in anderen Sprachen viel stärker produktiv rezipiert werde als im Deutschen, und in weinseliger Runde kam das Bedauern dazu: „Wie schade, sagte im sommerlich heißen Berlin einer der künftigen Herausgeber seufzend, dass wir deutschsprachigen Lyriker Rilke nicht übersetzen können. Aber, entgegnete der andere künftige Herausgeber, warum denn eigentlich nicht?“²¹ – *Et voilà*, so folgt unmittelbar:

Ja, warum eigentlich nicht? Rilke ins Deutsche zu übertragen, das könnte eine echte Herausforderung sein. Ein Lackmustest, wie wir [...] es eigentlich mit unseren Klassikern halten. Und warum nicht gleich eine Anthologie veranstalten, um herauszufinden, welche Formen der Fortschreibung und des Widerspruchs unseren Kolleginnen und Kollegen einfallen könnten [...].²²

Dass es den beiden gelungen ist, ein faszinierendes Spektrum von ‚Antworten‘ einzusammeln, soll im Folgenden in Ansätzen gezeigt werden; zuvor sei jedoch der Gedanke der ‚Übersetzung‘ „Rilke – Deutsch“²³ noch ein wenig anhand des Vorworts verfolgt, denn dessen Reflexionen gehen von Grundfragen der „Lyrikübersetzung“ rasch über zu parodietheoretischen Fragen, denn „es geht [...] bei jeder Dichterin und jedem Dichter, die sich am Projekt beteiligt haben, darum, ein Gedicht aus dem unverkennbaren und allen Liebhabern von Gedichten vertrauten Rilke’schen Kosmos in die eigene, heutige, sehr individuelle Poetologie zu transponieren.“²⁴

Was für Transpositionen oder Nachahmungen im Sinne Genettes dabei entstanden sind, ob es sich um Parodien, Pastiches, Persiflagen, Travestien oder eben um ‚Übersetzungen‘ handelt, dazu liefert das Vorwort auch eigene, bildhaft-anschauliche Kategorien der Hypo- und Hypertextualität, die gleich bei der Auseinandersetzung mit Einzelbeispielen mitventiliert werden können; theorieyrisch interessant sind aus dem Vorwort jedoch noch drei basale Feststellungen, und zwar *erstens*: „Worum es geht, wenn Dichter andere Dichter übersetzen, ist immer auch die Verfeinerung der eigenen sprachlichen Mittel.[...] Für nicht wenige heutige Dichter [...] ist die Arbeit an älteren Texten ein grundlegender Zug ihres poetischen Verfahrens.“²⁵ *Zweitens*: „Die Bearbeitung gibt zugleich einen neuen Blick auf das Original frei. Und so ist [diese] Rilke-Auswahl [...] eine einmalige und einzigartige Bestandsaufnahme: Sie offenbart, welche Gedichte Rilkes in den Augen

²¹ Wagner/Hummelt 2025, S. 8.

²² Wagner/Hummelt 2025, S. 8.

²³ Wagner/Hummelt 2025, S. 9.

²⁴ Wagner/Hummelt 2025, S. 11.

²⁵ Wagner/Hummelt 2025, S. 12.

deutschsprachiger Lyrikerinnen und Lyriker [...] nicht nur Bestand haben, sondern von Neuem attraktiv gefunden werden für die Fortentwicklung der Poesie.“²⁶ Und *drittens*:

Aber welchen Rilke zeigt uns diese Auswahl? Die vielleicht bemerkenswerteste Erkenntnis: Gelesen und geliebt wird nach wie vor der ganze Rilke, abgesehen von den ganz frühen, noch vor dem *Stundenbuch* geschriebenen Versen, die nur wenige Freunde finden, gibt es keine Abteilung, keine Werkphase, die nicht auf rege Anteilnahme stieße.²⁷

Die Anthologie präsentiert ihre 100 ‚Antworten‘ strikt werkchronologisch nach Rilke, und die Rilke-Hypertexte, ganze oder in Teilen relevante Gedichte sowie einmal ein ins Lyrische transponiertes Stück Rilke-Prosa, werden jeweils vorangestellt, um den Vergleich zu vereinfachen. Die im Folgenden getroffene Auswahl soll hingegen kategorial nach Textverfahren geordnet werden und sich darum bemühen, Genettes strukturell-funktionales Tableau zu ‚testen‘, in seinem Sinne auszudifferenzieren und ein wenig zu transzendieren.

4. Tanzt die Orange: Gegenwartslyrische ‚Übersetzungen‘ „Rilke – Deutsch“

Wenn es hieß, dass in der Anthologie Hypo- und Hypertexte einander immer ergänzten, so sei nun gestanden: bis auf eine Ausnahme – das erste Gedicht muss nämlich alleine stehen, weil es sich bei ihm um eine Nachahmungsform handelt, die nicht auf eine einzige Vorlage zurückzuführen ist:

4.1. Spielerisches Pastiche *par excellence* – Bandaufakt mit Hendrik Jackson

Verneigendes Pastiche

Ich glaube, Rilke ist zu groß für uns
ich suchte dieses Innen seiner Hände
dies Halten, was kein Werkzeug hält, den Wunsch
des Anfangs Angst aufbüemd zu beenden.

Ich trug aus dem Französischen sein „paume“
denn einmal soll ich doch daran reichen:
im Übergang von fame zu foam zu Hohn
um endlich auszuklingen in ganz weichen

Waben, – und einmal hat es doch so viel
von Nähe, Nahen, hat dies: plötzlich Sehen

²⁶ Wagner/Hummelt 2025, S. 12.

²⁷ Wagner/Hummelt 2025, S. 12.

von über sich hinausgeschraubtem Spiel
hinab auf Glieder, ungelenkes Gehen

Und diese Schwere, die den Kopf nur fast
zur Seite, wie bei Dürer, neigt.²⁸

Was geht hier vor, in knapp dreieinhalb Kreuzreimstrophen weitestgehend klassischer *endecasillabi*? – Seit der griechisch-römischen Antike gehört es zum guten Ton poetologischer Lyrik, vor der riskanten Nachahmung von ‚zu großen‘ Vorbildern zu warnen, um nicht etwa einen Ikarus-mäßigen Absturz hinzulegen, wie Horaz im zweiten Gedicht seines vierten Odenbuches (die sog. Iullus-Antonius-Ode, beginnend: „Quisquis Pindarum studet aemulari“/„Wer immer es wagt, mit Pindar zu wetteifern“) alludierte. Aber was geschieht dann ebenso notorisch: Im selben Gedicht wird das ‚zu große‘ Vorbild dennoch ämulativ angegangen, und das schon bei Horaz recht umfassend und mit einem doppelbödigem Bescheidenheitsgestus, so dass sich ein ‚verneigendes Pastiche‘ ergibt, das zugleich ‚dezent‘ den Anspruch markiert, durch modernere Elemente den Pastichisierten vielleicht sogar für die eigene Gegenwart abzulösen. In diesem Sinne verfällt auch das lyrische Alter Ego des Dichters (und Übersetzers) Jackson schon in seiner ersten Strophe erkennbar in den Sound des ‚zu Großen‘, und er spielt dann in der zweiten Strophe auf sich als Rilke-Übersetzer an – denn „Paume“ ist ja eines von dessen französischen Gedichten²⁹ –, mit einem ‚riskanten‘ Weg „von fame zu foam zu Hohn“, dessen Stationen auch als ‚modernisierte‘ Rilke-Sprache deutbar sind. Noch in Strophe zwei attestiert sich das Ich aber bereits eine erfolgreiche Nachahmung, und es scheint mit den Zeilensprüngen der dritten und vierten Strophe in eine selbst attestierte „Nähe“ zu ‚gleiten‘, die ‚kühn‘ mit einer rilkeanisch-klassizistischen Meisterbild-Pose abbricht.

Liest man diese ‚Verneigung‘ mit ihrer dezenten ‚stolzen Gebärde‘ programmatisch für den ganzen Band, ergibt sich die schöne Erwartung, dass es sich bei den nachfolgenden Nachahmungen und Transformationen je einzelner Rilke’scher Hypotexte um potentiell in sich hybride Hypertexte handeln dürfte. Beispiele dafür seien nun, unter Vernachlässigung der Rilke-Werk-chronologischen Reihung in *Tanzt die Orange*, entsprechend Genettes Tableau spezifischer hypertextueller Verfahrenstypen gebündelt. Dabei werden, entsprechend der absoluten Menge im Band, zuerst

²⁸ Wagner/Hummelt 2025, S. 15.

²⁹ Wagner/Hummelt 2025, S. 15, Z. 5: „paume“: vgl. das gleichnamige späte Gedicht von Rainer Maria Rilke: *Paume*. In: Ders.: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden mit einem Supplementband: Supplementband zur Kommentierten Ausgabe. Hg. von Manfred Engel/Dorothea Lauterbach. Übertragungen von Rätor Luck. Berlin 2003, S. 14.

Beispiele zuerst aus dem Bereich der Parodie i.e.S. kommen, sodann aus einer Grauzone von schwach-satirischer Travestie und ernster Transposition; nach Genettes Persiflage war/ist ein wenig zu suchen, und der Typus der ganz losen ernsten Nachbildung muss komplett außen vor bleiben.

4.2. Spielerische Parodien im engeren Sinne

Genettes Definition erscheint zunächst recht interpretabel, wenn er mit einschränkender Absicht fordert: „als Parodie (wieder) die Bedeutungsänderung durch minimale Transformation eines Textes zu bezeichnen“.³⁰ Anhand seiner (leider v.a. nicht lyrischen) Beispiele ist jedoch zu erkennen, dass er in durchaus landläufigem Sinne Parodisierungen meint, wie sie etwa Rühmkorf an Claudius’ „Abendlied“ vollzogen hat oder wie eben auch ein Gutteil der Lyriker*innen in „Tanzt die Orange“ verfährt – und einer von ihnen, der hochreflektierte Sprachmontage- und Parodie-Künstler Bertram Reinecke³¹ hat sogar anhand einer ausführlichen Fußnote erklärt, welche genauere ‚Spielregel‘ er sich für sein parodistisches Verfahren gesetzt hat, d.h. für eine ‚Antwort‘ auf Rilkes „Requiem. Für Wolf Graf von Kalkreuth“ unter dem Titel: „Totenmesse“.³² Wegen des Umfangs von Hypo- und Hypertext sei lediglich Bertrams ‚Übertragungs‘-Vorschrift aufgegriffen, die auf viele Beiträge der Anthologie passt – zwar nicht in der großen Strenge eines zugleich engen und distanzierenden Verfahrens, aber als eine generelle Parodie-Poetik:

[...] Bei geänderten Worten sollen der [...] Inhalt, ebenso die Versform und Bildebenen gehalten werden und auch der Ton des Originals soll anklingen.

Um nicht lediglich einen Verschiebebahnhof von Synonymen zu inszenieren, wird die Aufgabe streng gefasst: Selbst kleine Wörter wie Präpositionen oder Pronomen werden verändert [...]. Manches bleibt unübersetzbare [...]. Dabei wird ebenfalls der topologische Inhalt [...] vollständig umgebaut. Der Text tut also Ähnliches, wie das, was Rilke Kalkreuths Engel tun lässt, er: ‚lautet jetzt noch und betont denselben Wortlaut anders‘. Es entsteht ein Text, der seinem Vorfahren ‚zu gleichen scheint und wieder nicht zu gleichen‘. Er nimmt Rilkes damaligen dichterischen Anspruch, ‚vor dem Objekt‘ zu arbeiten, wörtlich.³³

Für (kürzere) praktische Beispiele seien nun zwei ‚Antworten‘ auf ein titelloses Gedicht aus Rilkes *Stundenbuch* herangezogen; die Wiedergabe von Rilkes Gedicht erfolgt ebenfalls der in der Anthologie beigegebenen Vorlage, und alle drei Gedichttexte seien der Kürze halber nur mit Auftakt- und Schlussstrophe präsentiert:

³⁰ Genette 1993, S. 40.

³¹ Vgl. die zahlreichen Montage-Textformen und deren poetologische Kommentierung in Reinecke 2024.

³² Wagner/Hummelt 2025, S. 75–79 (Rilke) bzw. S. 80–85 (Reinecke).

³³ Wagner/Hummelt 2025, S. 80.

DU, Nachbar Gott, wenn ich dich manchesmal
in langer Nacht mit hartem Klopfen störe, –
so ists, weil ich dich selten atmen höre
und weiß: Du bist allein im Saal.

Und wenn du etwas brauchst, ist keiner da,
um deinem Tasten einen Trank zu reichen:
ich horche immer. Gieb ein kleines Zeichen.

Ich bin ganz nah.

[...]

Und meine Sinne, welche schnell erlahmen,
sind ohne Heimat und von dir getrennt.

Uwe Kolbe

Rilke und Gott

Von Rilke hätte ich das nicht gedacht.
Am trüben Tag auf seinen Ton zu lauschen,
Klang dünnen Eises in dem Alltagsrauschen,
hat oft zurück in Tritt gebracht.
Auch wenn sie ihn benutztten, blieb ich nah
und lobte seine unerreichte Grenze,
dass auch in Höhen noch sein Sprechen glänze.
Nun steh ich da.

[...]

Was heißt da Sinne, alle Worte lahmen,
ich fasse diese Hybris nicht.

Dirk von Petersdorff

Im Wohnheim

Diese Wand ist dünn. Einmal ist etwas
gefallen, etwas anderes, Schweres,
wurde geschoben. Ich bin neu hier
auf meiner Matratze an der Membran

und horche. Atmest du jetzt, oder bin das
nur ich, atmet es, Zentimeter voneinander?

[...]

am Mensatisch sitzen die Spötter,
aber ich liege wach, du könntest sein,
es liegt an mir, ganz an mir, liegst du.³⁴

Das Sujet von Rilkes Gedicht ist für den Autor zwar typisch, aber auch ‚kühn‘: Schon mit der initialen Adresse „Du, Nachbar Gott“ setzt es einen besonders intimen Ton, und Umgang mit dem und Metaphorik des Transzendenten beeindrucken durch Schlichtheit und Selbstbewusstsein, denn das lyrische Ich selbst signalisiert dem (christlichen) Gott „Ich bin ganz nah“, und es wirkt wie ein Vorwurf an Letzteren, dass die „Bilder“ von ihm dessen Kontaktaufnahme mit dem lyrischen Ich behinderten. – Uwe Kolbe, der im Frühwerk eher vom Pathos eines Hölderlin oder der Expressionisten her kam³⁵ und der als erklärter „Heide“ aus der DDR 2017 einen idiosynkratischen Gedichtband *Psalmen* herausgebracht hat³⁶, ‚antwortet‘ auf der direkt gegenüberliegenden Seite in der Anthologie mit seiner minutiösen Parodie „Rilke und Gott“, die das Original metrisch und inhaltlich Zeile für Zeile zugleich imitiert, umspielt und ‚ernst‘ kommentiert – ‚kongenial‘ darf hier wohl einmal gesagt sein. Kolbes Alter Ego liest dabei Rilkes Gedicht ohne Umschweife auf den besonderen Ton hin, mit dem das lyrische Ich mit ‚seinem‘ Gott nicht nur wie auf Augenhöhe positioniert wird, sondern sogar noch selbstbewusster – in Kolbes pointierten Anfangs- und Endzeilen von „Das hätte ich von Rilke nicht gedacht“ bis „ich fasse diese Hybris nicht“. Die in der Eingangsstrophe ausgedrückte Bewunderung für Rilkes dichterische Größe im Allgemeinen wird so am konkreten Beispiel im Wortsinn parodistisch zum Vorwurf.

Dirk von Petersdorffs prosalyrisches Gedicht folgt in der Anthologie unmittelbar und stellt eine ‚Übersetzung‘ von Rilkes numinoser Dialog- und Bild-Situation in eine gegenwartsnahe Sphäre dar, die der Lyriker und Germanistikprofessor kennt: „Im Wohnheim“ befindet sich ein gerade eingezogenes jungstudentisches Ich, dass durch die notorisch zu dünnen Wände die Nachbarin oder den Nachbarn belauscht, imaginiert und sich eine amouröse Erfüllung in der neuen Lebensphase wünscht. Die Nicht-Konkretisation des begehrten Kontakts hält eine Parallelisierung mit Rilkes

³⁴ Vgl. Wagner/Hummelt 2025, S. 24 (Rilke) bzw. S. 25 (Kolbe) bzw. S. 26 (Petersdorff).

³⁵ Vgl. dazu etwa Elit 2012, S. 215–226.

³⁶ Kolbe 2017 („Zum Geleit“, S. 7–9, hier:), S. 8.

Transzendenz fein offen, die Sujet-Transformation in ein zwar vom Pathos des Anfangs geprägtes, aber säkulares Milieu legt jedoch als ‚Antwort‘ nahe, in wie viel mehr Profanität heutige lyrische Ichs sich bewegen – aber immerhin: auch noch auf der Suche nach einem Zauber intimer Erfahrungen und trotz reimloser Versifikation lose analog zu Rilkes Strophenbau.

4.3. Von satirischen Travestien zu ernsten Transpositionen

„Vorbehalte“ aus unserer Gegenwart gegenüber lyrischen Haltungen Rilkes finden sich in der Anthologie nicht nur in Parodien i.e.S., sondern auch durch andere Transformationsverfahren ausgedrückt, wobei die Grenze von der satirischen Travestie zur ernsten Transformation öfters fließend erscheint. – Begonnen sei mit einer von mehreren ‚Antworten‘ auf ein bekanntes Gedicht aus Rilkes *Stundenbuch*, und zwar das bekannte titellose „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“, auf das Dinçer Gücyeter so reagiert, hier nur Letzterer und nur mit Auftakt- und Schlussstrophe:

Ich lebe mein Leben (Summer-Club-Version)

Rainer-Boy, ich habe uns beiden bei Primark ein Hawaiishirt gekauft,
lass die wachsenden Ringe am Strand, gib mir deine zitternde Hand,
lass uns beide über die Wellen surfen, die Eier in der Brise lüften.
Unter allen Düften ist das Warten so bitter, die ortlose Haltestelle
lass versuchen, das Schreiben ist der schneidige Grat dieser Schwelle.

[...]

*Du hattest eine Wunde, einen schweren Mantel auf schmalen Schultern,
einen Blick wie eine ziellose Reise, der rötliche Rost im Tor, schwer und leise.
Komm und setze dich zu mir, vergiss die Ringe, die beschlagenen Kreise.³⁷*

Rilkes pathetischer Geste begegnet Gücyeter schon durch den Klammerzusatz im Titel provokant aktualisierend und travestierend: „Summer-Club-Version“ kündigt eine Art ‚chillig‘-saloppen bis burlesken Konter an, dessen Langzeilen man sich als tonal (recte/kursiv) wechselndem Sprechgesang vorstellen mag. In einer betont ‚prolligen‘ und auf eigene Weise pathetischen Partynacht-Atmosphäre soll „Rainer-Boy“ anscheinend dazu überzeugt werden, den melancholischen Anteil von „Ich lebe mein Leben“ aufzugeben und sich der ‚Lässigkeit‘ von Gücyeters lyrischem Ich anzuschließen, so dass beide zusammen auf positivere Weise Transzendenzerfahrungen machen können. Die Aggressivität klassisch satirischer Travestien wird

³⁷ Wagner/Hummelt 2025, S. 22 (Rilke) bzw. S. 23 (Gücyeter; Kursive im Orig.).

dabei durch den Gang des Gedichts, seine textteppichartige Ausweitung mit einer eigenen Würdigung Rilkes und die einladende Geste, nach und nach deutlich abgemildert, aber auch zu einer Art *aemulatio*.

Das Rilke-Gedicht mit seiner wohl bekanntesten und ‚größten‘ Auftaktfrage, die „Erste“ der *Duineser Elegien*³⁸, hat sodann noch mehr ‚Antworten‘ gezeitigt, und allein an ihnen ließe sich ein ganzes Möglichkeitsspektrum parodistischer Textverfahren exemplifizieren, d.h. von Kurt Drawerts aktualisierender Parodie i.e.S.³⁹ über Uta Goßmanns spielerischer Parodie im Übergang zu einer ernsten Nachbildung⁴⁰ und über Christian Uetz’ nicht-aggressiver Travestie bzw. Transposition in lyrisierender Ich-Prosa⁴¹ bis hin zu einem weiteren (kürzeren) Gedicht von Hendrik Jackson, das sich von einer spielerischen Parodie rasch zur ernsten Transposition entwickelt.⁴²

Des Weiteren, darauf sei etwas genauer hingewiesen, befindet sich in dieser Reihe (nach Uetz’ Prosastück als Vorletztes) eine besonders interessante und erneut nicht-aggressive Travestie, die zu einer ernsten mehrschichtigen Transposition übergeht. Der Lyriker und Germanist Heinrich Detering transformiert nämlich mit einem eigentümlichen Sprecher-Ich Rilkes pathetische Sprachgeste in eine gegenwärtige, kolloquiale Reflexionsprosa, und er verbindet Rilkes ‚große Frage‘ zugleich noch mit einem anderen Hypotext, indem Sätze bzw. Ansätze aus Wittgensteins historisch koinzidentem *Tractatus logico-philosophicus* (veröffentlicht wie Rilkes *Duineser Elegien* 1922) wie ein Fundament einer ernüchternd-reflexiveren und zugleich ‚verzagteren‘ Version von Rilkes gedankenlyrischer Elegie herangezogen werden.⁴³

4.4. Die (Un-)Möglichkeit der Persiflage

Weil *Tanzt die Orange* nach dem Prinzip des je *einen* Hypotexts angelegt ist, erscheinen Persiflagen nicht gut erwartbar, denn nach Genette handelt es sich dabei um „das satirische Pastiche, für das die zahlreichen ‚mit fremden Federn‘ geschriebenen Werke ausgezeichnete Beispiele abgeben“.⁴⁴ Und im Gegensatz zu einem ‚verneigenden Pastiche‘ wie das Prologgedicht von Hendrik Jackson bedeutet die Persiflage ja auch Pastichisieren im Sinne einer herabsetzenden Karikatur: Sollte das

³⁸ Vgl. Wagner/Hummelt 2025, S. S. 94–97.

³⁹ Vgl. Wagner/Hummelt 2025, S. 97.

⁴⁰ Vgl. Wagner/Hummelt 2025, S. 98–100.

⁴¹ Vgl. *Tanzt die Orange*, S. 101f.

⁴² Vgl. *Tanzt die Orange*, S. 104.

⁴³ Vgl. Wagner/Hummelt 2025, S. 102–104.

⁴⁴ Genette 1993, S. 40.

jemand für solch eine letztlich hommagehafte Anthologie wagen? – Mehrfaches ‚Durchkämmen‘ des Bands ergab immerhin ein halbes Fundstück, und zwar ein zugleich travestierendes und persiflierendes Gedicht von Volker Sielaff, der ein kurzes, Rilke-typisches Metagedicht aus dessen *Neuen Gedichten* zum Ausgangspunkt einer interessanten Verkoppelung nimmt und ‚sich‘ ironisch und ernst zu Folgendem auffordert; beide kurzen Gedichte hier in Gänze:

DER DICHTER

DU entfernst dich von mir, du Stunde.
Wunden schlägt mir dein Flügelschlag.
Allein: was soll ich mit meinem Munde?
mit meiner Nacht? mit meinem Tag?

Ich habe keine Geliebte, kein Haus,
keine Stelle auf der ich lebe.
Alle Dinge, an die ich mich gebe,
werden reich und geben mich aus.

Volker Sielaff

Der Dichter

Mach ma die Flocke, Zeit.

Es tut mir schon allzu weh,
dass ich bei Tag und bei Nacht
hier so mundlos steh.

Da große Liebe. Da großes Zimmer.

Ist das alles bloß »Phantasie«?
Poesie rinnt mir krass durch die Finger
so à la »Einsamer nie«.

Mach ma Rilke. Mach ma Benn.

Mach ma voll einen auf Poesie!
Eine Zeile schreib, und noch eine.

Mach ma Rilke. Mach ma Benn.

Kannste ma beide beenden?
Schreib dich reich, gib dich aus,

brenn an beiden Enden.⁴⁵

Dass hier just Rilke und Benn als *die* zu ämulierenden Muster für ‚Poesie‘ vorgesetzt werden, macht Sielaffs lyrisches Alter Ego alsdann auch zu einem potentiellen Epigon, und in wessen Nähe rückt er damit? Genau: Unweigerlich denkt man an Peter Rühmkorfs „Lied der Benn-Epigon“, eine der raffiniertesten doppelbödigen Persiflagen der Nachkriegsliteratur, zu der man freilich nicht leicht ein Rilke-Pendant findet (wenn man nicht auf Älteres wie von Robert Gernhardt zurückgreifen möchte⁴⁶). – Kurzum: Am 5.12.2025 erfolgte die Bitte an ChatGPT, auf der Basis von Rühmkorfs „Lied“ eine Rilke-Persiflage zu kreieren, und Folgendes antwortete das Programm prompt:

Hier ist eine vollständig neu gedichtete, urheberrechtskonforme Persiflage, die sich – ohne irgendetwas aus Benns „Lied der Benn-Epigon“ zu zitieren – als Rilke-Parodie ausgibt und zugleich dessen Tonfall ironisch überhöht:

Elegie der Rilke-Epigon*innen“ – eine Persiflage

O Herr, die Dinge wollen wieder dauern,
so sagen wir's zumindest, schwer benommen.

Wir stehen viel zu weich in unsren Schauern
und warten, dass Erkenntnis zu uns kommt — in frommen,

lang ausgestreckten Vokalen, die wie Engel
an Fenstern scharren, wo wir traumverbeult
mit Seelenwölkchen spielen. Und ein Mängel-
Gefühl umweht uns, das sehr kunstvoll heult.

Wir rufen leis die Rosen an, die immer
verblühen wollen, wenn wir sie erwähnen.
Sie duften „ach“ und „noch“ und „immer schlimmer“ —
und wir, wir müssen uns daraufhin sehnen.

Wir sehnen sehr, wir üben dieses Beben;
wir halten's fest in Notizbüchern aus Mond.
Und fragen dann: „O Welt, wie soll ich leben?“
Die Welt sagt: „Normal.“ Doch das wär uns zu blond.

Und nachts, wenn ferne Räume uns beschweben,
schreibt eine innre Stimme – zart, verhangen –

⁴⁵ Wagner/Hummelt 2025, S. 59.

⁴⁶ Vgl. Gernhardt 2006, S. 832.

uns Zeilen vor, die schwer nach Tiefe streben,
doch meist nur tief nach tiefen Worten verlangen.

So dichten wir, als wär die Luft aus Glas,
mit Schwerkraft, die in Samt und Schleier taut.

O Herr, wir sind bereit. Wir können das.
Wir haben es uns schön antrainiert: Erbauung – laut.

Wenn du möchtest, kann ich die Parodie lyrisch dichter, satirischer, rilkehafter oder bennischer machen
– oder dir erklären, welche Stilmerkmale hier auf die Schippe genommen sind.

5. „Antworten“ auf Rilke und die Poeto-Logik parodistischer Gegenwortslyrik

Im „Verneigenden Pastiche“ erklärte Hendrik Jackson zwar, ‚Rilke ist zu groß für uns‘, um sich, in horazischer Tradition, dennoch an ‚modernerer‘ Nachahmung zu versuchen und damit ein hybrides poetologisches Motto für die Anthologie zu liefern. An den weiteren Gedichtbeispielen zeigte sich dann, was an Rilke eigentlich ‚zu groß‘ für unsere Gegenwartsliteratur sein mag, wie Rilkes Poetizität mithilfe der verschiedenen Hypertextverfahren dennoch adaptiert wird und worin die ‚Übergröße‘ kritikabel ist. – So äußerte Uwe Kolbe zwar Bewunderung im Allgemeinen, formulierte im Rahmen seiner zeilengenauen Parodie jedoch v.a. spielerisch und ernst den Vorwurf einer Selbstvergottung Rilkes; Dirk von Petersdorff zeigte in seiner freieren Parodie, in wie viel mehr Profanität wir uns heute bewegen, obschon wir weiterhin einen Zauber intimer und quasi-transzenderter Erfahrungen suchen; Dinçer Güçyeters auf den ersten Blick provokant satirische Travestie erwies sich a.E. als gar nicht mehr aggressiv, würdigte Rilke vielmehr, ermunterte ihn aber auch zu mehr ‚positiven Vibes‘. Von der Travestie zur ernsten Transposition ging es mit Heinrich Deterings ernüchternd-reflexiveren Version von Rilkes gedankenlyrischer „Erster [Duineser] Elegie“, wobei das Kontern mit Wittgenstein als Vehikel für eine Entpathetisierung im Sinne unserer Gegenwart erschien. Volker Sielaff schließlich lieferte ein besonders hybrides Metagedicht, das Rilke mit Benn koppelte und deren zugleich travestierende und persiflierende Transposition *und* Nachahmung übte. – Mit (und gegen) Rilke eröffneten sich in *Tanzt die Orange* daher auf vielfältige Weise fragile poetische Optionen v.a. auf eine ansonsten kaum mehr ‚übliche‘ pathetische Sensibilität und eine Verhandlung von (Sehnsucht nach) Transzendenz. Parodistische Verfahren bieten somit als poetologischen ‚Raumgewinn‘ immer noch die Rühmkorf’sche Möglichkeit des ‚Vorüberlieds und

Dennochlieds in einem' – und nebenher die kritische Würdigung einer Traditionsgröße in deren „Übersetzung“.⁴⁷

⁴⁷ Durch Letzteres, die Kritik am Hypotext bzw. dessen Urheber, ergeben sich freilich auch Parodien, die Rühmkorfs theoretischem Anspruch auf bloße Gegenwartskritik widersprechen, allerdings auf eine Weise, in der bereits Rühmkorf sich selbst mit dem „Lied der Benn-Epigenen“ und dessen Kritik [auch] an Benn in der eigenen Praxis m.E. widersprochen hat.

6. Literaturverzeichnis

Claudius, Matthias: Sämtliche Werke. 8. Aufl. Düsseldorf/Zürich 1996.

Elit, Stefan: Von Heym zu Hölderlin. Literarische Masken des Uwe Kolbe. In: Elit, Stefan (Hg.): „.... notwendig und schön zu wissen, auf welchem Boden man geht“. Arbeitsbuch Uwe Kolbe. Frankfurt a.M. u.a. 2012.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer/Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1993.

Gernhardt, Robert: Der Tag des Herrn. Eine Rainer-Matthäus-Rilke-Phantasie. In: Ders.: Gesammelte Gedichte. 1954–2004. Frankfurt a.M. 2006.

Kolbe, Uwe: Psalmen. Frankfurt a.M. 2017.

Reinecke, Bertram: Daphne, ich bin wütend, Leipzig 2024.

Rühmkorf, Peter: Variationen auf „Abendlied“ von Matthias Claudius“. In: Peter Rühmkorf: Sämtliche Werke. Oevelgönner Ausgabe. Hg. von Susanne Fischer/Hans-Edwin Friedrich/Stephan Opitz. Abt. I: Das literarische Werk. Bd. 1. Gedichte 1 (1946–1962). Hg. von Susanne Fischer/Hans-Edwin Friedrich/Stephan Opitz unter Mitarbeit von David Röhe/Sina Röpke. Göttingen 2024.

Rühmkorf, Peter: Sämtliche Werke. Oevelgönner Ausgabe. Hg. von Susanne Fischer/Hans-Edwin Friedrich/Stephan Opitz. Abt. I: Das literarische Werk. Bd. 9. Essays und Monographien 1. Schriften zur Poetik (1953–1967). Hg. von Hans-Edwin Friedrich unter Mitarbeit von David Röhe/Sina Röpke. Göttingen 2025.

Verwegen, Theodor: Eine Theorie der Parodie. Am Beispiel Peter Rühmkorfs. München 1973.

Verwegen, Theodor/Witting, Gunther: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung. Darmstadt 1979.

Wagner, Jan/Hummelt, Norbert: Tanzt die Orange. 100 Antworten auf Rilke. München 2025.